

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Arte II (Moderno)



**TEATRO MUSICAL CORTESANO EN MADRID
DURANTE EL SIGLO XVII:
ESPACIOS, INTÉRPRETES Y OBRAS**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

María Asunción Flórez Asensio

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2566-X

Índice

VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN:

1. LA POLÍTICA DE REPRESENTACION DEL PRINCIPE ..	5
2. EL TEATRO BARROCO Y LAS ARTES	9
2.1. AUGE DEL TEATRO BARROCO	10
2.2. TEATRO Y MONARQUIA	11
2.3. ARTES QUE CONFIGURAN EL TEATRO BARROCO ..	13
3. EL TEATRO CORTESANO BARROCO Y LA MUSICA ..	16
3.1. EL ESPACIO ESCÉNICO	16
3.2. PROFESIONALES DEL TEATRO	20
3.3. MÚSICA Y TEATRO	24
4. FUENTES	26

I. EL MARCO DE LA REPRESENTACION:

1. EL MARCO DEL REY	29
2. ESPACIO ESCENICO	38
2.1. EL ALCAZAR	44
2.1.1. CUARTOS REALES	45
2.1.2. SALÓN DORADO	47
2.1.2.1. Tipo de representaciones	49
2.1.2.2. Teatro Dorado	53
2.1.3. JARDINES	57
2.2. EL BUEN RETIRO	59
2.2.1. CUARTOS REALES	61
2.2.2. SALONES	62
2.2.3. EL COLISEO	63
2.2.3.1. Escenario	69
2.2.3.2. Sala	76
2.2.3.3. Tipo de representaciones	79
2.2.4. PLAZAS Y JARDINES	92
3. PERSONAL	98
3.1. ADMINISTRATIVO	98
3.1.1. SUPERINTENDENTE DE FESTEJOS REALES ..	99
3.1.2. JEFES Y OFICIALES	115
3.2. ARTISTICO	124
3.2.1. ESCENÓGRAFOS	125
3.2.2. MAESTROS Y OFICIALES	179

II. PROFESIONALES DEL TEATRO CORTESANO:

1. INTRODUCCION	187
2. SITUACION SOCIAL	192

2.1. ORIGEN SOCIAL	196
2.1.1. OFICIOS DIVERSOS	198
2.1.2. HIJOS DE SERVIDORES DE LA NOBLEZA Y PROFESIONALES LIBERALES	199
2.1.3. HIDALGOS	200
2.1.4. HIJOS Y CRIADOS DE LA COMEDIA	202
2.2. RELACIONES FAMILIARES	205
2.2.1. MATRIMONIOS	206
2.2.2. DESCENDENCIA	215
2.3. NIVEL DE VIDA	220
2.3.1. BIENES INMUEBLES	222
2.3.2. BIENES MUEBLES	228
2.3.3. CRIADOS Y ESCLAVOS	241
2.3.4. OTROS BIENES	244
2.4. VIDA SOCIAL	246
2.4.1. NIVEL CULTURAL	246
2.4.2. RELACIONES SOCIALES	251
2.4.3. INTEGRACIÓN EN LA SOCIEDAD	257
2.4.4. INFLUENCIA SOCIAL	266
3. SITUACION PROFESIONAL	275
3.1. ORGANIZACIÓN PROFESIONAL	278
3.1.1. COMPAÑIAS	280
3.1.1.1. Jerarquización	285
3.1.1.2. Cambios de categoría	291
3.1.1.3. Sobresalientes	297
3.1.1.4. Oficios auxiliares	303
3.1.2. RETIRO, ABANDONO Y JUBILACION	311
3.2. CONTRATOS	315
3.2.1. AUTORES	318
3.2.1.1. Dirección de la Compañía	323
3.2.1.2. Obligaciones con la Cofradía de la Novena	359
3.2.2. ACTORES	360
3.2.2.1. Obligaciones	361
3.2.2.2. Derechos	379
4. LOS ACTORES Y LA MÚSICA	396
4.1. LA PROFESIONALIZACION DEL ACTOR	396
4.1.1. TECNICA	405
4.1.1.1. Fuentes	406
4.1.1.2. Elementos	414
4.1.2. APTITUDES	445
4.1.2.1. Habilidades complementarias	446
4.1.2.2. Diferentes géneros	448
4.1.2.3. Diferentes espacios	451
4.1.3. REPERTORIO	454
4.1.3.1. Características del actor	454
4.1.3.2. Necesidades de la compañía	456
4.1.3.3. Interferencias en la compañía	457
4.2. EDUCACION MUSICAL	459
4.2.1. LA EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA	460
4.2.1.1. Testimonios	460
4.2.1.2. Educación musical	462
4.2.1.3. Habilidad musical de las damas	
4.2.2. LA EDUCACION MUSICAL DE LOS ACTORES ESPAÑOLES	472

4.2.2.1. Aprendizaje	476
4.2.2.2. Interpretación	494
4.3. LOS PROFESIONALES DE LA MUSICA TEATRAL	548
4.3.1. ESPECIALIZACIÓN MUSICAL FEMENINA ...	555
4.3.2. LOS MUSICOS DE LAS COMPAÑÍAS	561

VOLUMEN II

III. LA MUSICA Y EL TEATRO:

1. INTRODUCCION	569
2. TIPOS	590
2.1. GENERO	590
2.1.1. CANTADA	591
2.1.1.1. Música vocal en la 1ª mitad del siglo ..	593
2.1.1.2. Música vocal desde mediados del siglo ..	599
2.1.2. BAILADA	606
2.1.2.1. Fuentes	613
2.1.2.2. Danzas	626
2.1.2.3. Bailes	640
2.1.2.4. Bailes y danzas en el teatro	649
2.1.3. INSTRUMENTAL	662
2.1.3.1. Instrumentos músicos	672
2.1.3.2. Instrumentos ministriles	681
2.1.3.3. Instrumentos populares	684
2.2. CONDICION	690
2.2.1. INCIDENTAL	691
2.2.2. INTEGRADA	692
2.2.2.1. Trama	692
2.2.2.2. Personajes	709
2.2.2.3. Lenguaje	710
3. FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LAS OBRAS	713
3.1. COMUNES	714
3.1.1. RESPECTO DE LA TRAMA	715
3.1.1.1. Estructura dramática	715
3.1.1.2. Acción dramática	718
3.1.2. RESPECTO A LOS PERSONAJES	730
3.1.2.1. Anunciar	731
3.1.2.2. Caracterizar	733
3.1.2.3. Expresar sentimientos	736
3.2. ESPECIFICAS	740
3.2.1. IDEOLÓGICAS	740
3.2.1.1. Adoctrinar	740
3.2.1.2. Ensalzar	744
3.2.2. SIMBÓLICAS	749
4. LOS GENEROS TEATRALES Y LA MUSICA	751
4.1. GENEROS ESENCIALMENTE MUSICALES	754
4.1.1. OBRAS BREVES	755
4.1.1.1. Loa	759
4.1.1.2. Baile	780

4.1.1.3. Jácara	794
4.1.1.4. Mojiganga	802
4.1.2. FIESTAS REALES	814
4.1.2.1. Fiesta cantada	818
4.1.2.2. Zarzuela	859
4.1.2.2. Opera hispana	884
4.2. <i>GENEROS PARCIALMENTE MUSICALES</i>	953
4.2.1. OBRAS BREVES	953
4.2.1.1. Entremés	953
4.2.2. OBRAS COMPLEJAS	
962	
4.2.2.1. Comedias	962
4.2.2.2. Autos Sacramentales	970
<i>IV. CONCLUSIONES</i>	993

VOLUMEN III

I. APÉNDICES

APÉNDICE I: DICCIONARIO DE PROFESIONALES DE LA MÚSICA TEATRAL	3
1. <i>ACTRICES-MUSICAS</i>	3
2. <i>ACTORES CON HABILIDADES MUSICALES</i>	233
3. <i>MÚSICOS DE COMPAÑÍA</i>	306

VOLUMEN IV

APÉNDICE II: DOCUMENTOS	2
APÉNDICE III: FIGURAS	270
APÉNDICE IV: LÁMINAS	324
<i>II. ÍNDICES</i>	
1. ABREVIATURAS Y ADVERTENCIAS	371
2. FIGURAS	374
3. LAMINAS	378
<i>III. BIBLIOGRAFÍA</i>	381

INTRODUCCIÓN

1. LA POLÍTICA DE REPRESENTACIÓN DEL PRÍNCIPE

Si durante la Edad Media reyes y príncipes vieron su poder fuertemente contestado, la Edad Moderna en cambio se caracterizará por la imposición del poder real como un poder absoluto -aunque no exento de límites- único garante de la paz y el orden. Se impone así una nueva concepción del monarca, cuya superioridad sobre sus súbditos debe quedar debidamente resaltada, por lo que se hace necesaria una nueva política de representación del príncipe, y su presencia pública se llena de un fuerte contenido simbólico. A lo largo del Renacimiento se irá creando toda una política de propaganda que llega a su culminación en el Barroco, política en la que los artistas, como creadores de la imagen del príncipe, resultarán colaboradores inestimables, produciéndose paralelamente un auge espectacular de todas las artes, y muy especialmente de aquellas que contribuyen en mayor medida a potenciar el absolutismo del poder real: poesía, artes plásticas y música.

La nueva concepción del monarca hace necesario regular su presencia pública (ya sea en persona o en efigie), y para ello se va a crear todo un fabuloso aparato protocolario, que pretende mostrar sólo su “entidad institucional”¹, evitando en lo posible todas las alusiones a su “condición de individuo”². Consecuencia de esta visión del monarca es el establecimiento en todas las cortes europeas de un rígido ceremonial que pretende diferenciar al rey del resto de sus súbditos, produciéndose así un progresivo alejamiento de la figura real, que unido a una suerte de “sacralización” o “divinización laica” de la figura

¹ PORTUS, J., “ El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio”, en *El Real Alcázar de Madrid*, (Madrid, 1994), p. 117. Citaré en adelante por *Retrato*.

² Ello explica la falta de oposición al reinado de un rey disminuido como Carlos II y los elogios dedicados al rey por Bances Candamo, en los que según Arellano no hay ironía alguna, sino la manifestación de que “...la majestad excede cualquier imperfección humana, comunicando una especie de estado de gracia que, no obstante exige del rey un trabajo de autodomínio y ejercicio activo de las virtudes reales...”. ARELLANO, I., *Convención y Recepción: Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (Madrid, 1999), p. 167.

del monarca, hace que, como señala Gallego³, cada persona u objeto que rodea al monarca se empape de un sentido trascendente que hoy se nos escapa.

Este ceremonial se plasmará en un **sistema de etiquetas**, siendo el mas importante el creado en Borgoña por el duque Felipe el Bueno, sistema que traído a España por Felipe el Hermoso tras su matrimonio con Juana de Castilla, que tras algunas modificaciones introducidas por el emperador Carlos, se extenderá e imitará en toda Europa con el nombre de *Etiqueta Española*⁴.

Pero al mismo tiempo, la etiqueta obliga al rey, que debe adoptar un comportamiento “público” muy diferente del que puede mantener en la intimidad de la vida privada⁵. El protocolo sirve pues para presentarnos al rey en su papel de actor, y éste como tal, no presenta su ser verdadero sobre el escenario, sino que se recubre de una

³ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, 1984), p. 128.

⁴⁴ Las intenciones del duque de Borgoña al crear esta rígida etiqueta parece que fueron de diversa índole. Domínguez Casas menciona cuatro: 1. Superar en fastos a las demás cortes europeas; 2. Rodear al soberano de un ceremonial que reafirmase su superioridad sobre sus súbditos, puesto que su poder era de origen divino; 3. Necesidad de imponer una disciplina esencial para el buen orden y funcionamiento de la casa ducal, compuesta por personal muy heterogéneo; y 4. Resaltar el papel de la Corte como centro político, administrativo y judicial de un estado formado por territorios muy diversos. Pese a las diferencias entre Borgoña y España, es evidente que este ceremonial se adaptaba perfectamente a las necesidades del papel jugado por la corte española en la época, y era muy útil para resolver determinados aspectos: A) Tan fastuoso ceremonial era el apropiado para la corte mas poderosa de su época; B) Se imponía una disciplina entre los servidores de la casa real, muy numerosos y de muy diferente procedencia, origen y categoría social. De esta forma todos sabían cual era su lugar en la corte; C) Resaltaba el papel de la Corte como centro político, administrativo y judicial de un inmenso imperio, formado no sólo por territorios muy diversos, sino por territorios muy distanciados entre sí. Aunque Carlos I suavizó algo el rígido ceremonial borgoñón original, introdujo novedades que ponían de manifiesto la supremacía del príncipe por encima de todos los que le rodeaban, aunque al mismo tiempo incluyó una serie de excepciones a la regla general que introducían distintas categorías entre las personas que le rodeaban. En este sentido hay que entender la orden de que nadie pudiese permanecer cubierto en presencia del monarca salvo los “grandes”, excepción que contribuyó a que los orgullosos Grandes de España, que estaban acostumbrados a tratar al rey con una mayor familiaridad, aceptasen este nuevo ceremonia que alagaba su vanidad al diferenciarlos del resto de la nobleza. Ver DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Casas, Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: Artistas, residencias, jardines y bosques*, (Madrid, 1993), pp. 558 y 560. El papel fundamental de la etiqueta como elemento de disciplina en la corte se indica en la “relación” de la representación de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa* (1680) de Calderón: “...las bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la casa Real redujeron a tanta brevedad el acomodarse todas estas jerarquías de personas, que en un punto se halló el Coliseo sin mas voz que la de la muda ansia con que esperaban la comedia...” Cito por la edición de la comedia de la BAE, Tomo XIV, p. 357. Aunque Hartzenbusch cree que la relación fué escrita por el propio Calderón, entre los gastos que originó la representación figura un pago de 1.000 rs. a Melchor de León “...por auer escripto la narratiua de la fiesta para enuiar a Alemania” (*Fuentes* 1: 132)

⁵ Este aspecto queda claramente reflejado en la correspondencia privada de reyes tan apegados al formalismo protocolario como Felipe II y Felipe IV, quienes en su correspondencia privada desprenden una imagen muy alejada de la impasibilidad que caracterizaba su imagen pública. Desde su infancia los miembros de la familia real española eran educados para comportarse en público con “gran mesura” como revela el rey a la condesa de Paredes de Nava en una carta fechada el 10 de abril de 1657, refiriéndose a la infanta Margarita (bastante traviesa, según esta correspondencia), que aun no había cumplido 6 años (había nacido en el verano de 1651): “... No dudo que me deseáis el que cumpla muchos años ... Por acá lo han hecho mis parientas [la reina Mariana y la infanta M^a Teresa] famosamente [...] y la Chiquita [la infanta Margarita] estuvo a mi lado con gran mesura...” (10-abril-1657). Ver en PÉREZ VILLANUEVA, J., *Felipe IV y Luisa Enríquez Manríque de Lara, condesa de Paredes de Nava. Un espistolario inédito*, (Salamanca, 1986), p. 287. Una actitud común a otros hijos del rey como el príncipe Baltasar Carlos cuando aun no había cumplido cinco años: “Dicen que el Príncipe gustó mucho de la fiesta, por lo que tiene de niño; pero yo aseguro que guardó tanta gravedad como su padre, que no digo poco.” (6-VI-1634). *Cartas de algunos padres la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la*

apariciencia ficticia, es decir “representa un papel” que, como veremos, llegará en el teatro a estar tan codificado como en la vida real.

Precisamente esta necesidad de presentar no a la persona individual que es el rey, sino a la institución que en él se encarna, propicia que ya durante el Renacimiento asistamos a los inicios de un fenómeno hasta entonces poco cultivado: **la creación de la imagen del príncipe**. Para ello se requerirá la colaboración de diferentes tipos de artistas, trabajando todos ellos en una dirección bien definida: la presentación del príncipe como el único garante de la paz y el bienestar de su pueblo. Esta imagen se asentará fundamentalmente sobre tres tipos de manifestaciones artísticas⁶:

- El retrato del príncipe, ya sea éste pictórico, escultórico o literario
- El palacio, como marco adecuado a la persona del príncipe
- Los festejos, en los que el príncipe muestra sus cualidades y poder.

Tanto el retrato como el palacio son manifestaciones duraderas, sin embargo el festejo, dado su carácter de acontecimiento efímero, debe ser plasmado en adecuadas descripciones literarias que le guarden para su recuerdo por la posteridad: las “relaciones” de fiestas. Estas relaciones, en tanto que vehículos propagandísticos de primer orden, dan una clara preponderancia a todos aquellos aspectos que contribuyen a mostrar la *Magnificencia* como una de las mayores cualidades del príncipe⁷, de ahí la insistencia en relatar los magníficos y costosos vestidos y el aparato o puesta en escena, ya que una de las virtudes principescas mas estimadas es la de la prodigalidad en el gasto. Estos aspectos se acentúan en el barroco, cuando la multiplicidad de los espectáculos y su reflejo en fuentes iconográficas y documentales se hace cada vez mas frecuente, y los enormes gastos que ello origina son considerados como parte esencial de la política de prestigio del monarca⁸. Solo tras la crisis que sufre Europa en la segunda mitad del siglo XVII estos dispendios empezaran a ser criticados con cierta frecuencia.

Pero si en el Renacimiento la fiesta todavía se concibe como una manifestación del poder del hombre para controlar y dominar la naturaleza y su propio destino (Strong, *Arte*:

Monarquía. Entre los años de 1634 y 1648. Memorial Histórico Español, (1862), XIII, p. 59. Citaré en adelante como *Cartas PP. Jesuitas*.

⁶ STRONG, R., *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, (Madrid, 1988), p. 36. En adelante citaré por *Arte*.

⁷ Para Strong (*Arte*: 145) esta concepción del arte como reflejo de la magnificencia del príncipe, así como el poder de éste para crear arte son dos aspectos esenciales de la fiesta.

⁸ A tal fin se destinaron en 1637 los mas de 33.000 ducados (3.000 ducados sólo en los carros triunfales diseñados por Cosme Lotti) que costaron los festejos organizados para celebrar la elección del cuñado de Felipe IV como Rey de Romanos y la presencia en Madrid de la princesa de Cariñán, según el testimonio de un contemporáneo: “Dicen los discursistas que tan grande acción ha tenido otro fin que el de recreación y pasatiempo, y fue también ostentación para que el cardenal Richeliu, nuestro amigo, sepa que aun hay dinero en el mundo que gastar y con que castigar a su Rey ...” *Cartas PP. Jesuitas*, XIV, p. 65.

53.), en el Barroco se convierte en una afirmación del poder del príncipe, al que presenta como un ser semidivino, separado del resto de sus semejantes, génesis de la armonía celestial y terrenal (STRONG, *Arte*: 171). Esta visión se plasmará en la consolidación de una cultura “simbólica” articulada en torno a los reyes, que se manifiesta mediante una escenografía espectacular con unos costosos montajes, indispensables para mostrar la magnificencia del príncipe, virtud indispensable en la época y que justifica los grandes desembolsos de dinero. Es la época de las monarquías absolutas, que si bien suele referirse a Luis XIV como paradigma de la “divinización” del rey, no es exclusiva de Francia ni es éste el primer país en el que este fenómeno se produce⁹.

La proliferación de festejos, que a partir del Renacimiento se convierten en eventos habituales en todas las cortes europeas, es pues una de las características mas destacadas de la Edad Moderna, y viene impuesta por la política de representación de los monarcas absolutos. Siendo cada vez mas frecuentes desde el siglo XV, es sin embargo a partir del siglo XVII cuando parecen multiplicarse los acontecimientos festivos en toda Europa, a la vez que se acentúan sus componentes teatrales. Los motivos por los que se produce una proliferación tal de espectáculos festivos y teatrales parecen estar claros para la mayoría de los estudiosos del desarrollo de los aspectos festivos de la cultura barroca que los consideran instrumento esencial del absolutismo político y de la pedagogía religiosa contrarreformista¹⁰.

Esta multiplicación de eventos festivos en torno a los príncipes y reyes que desde finales del siglo XV se advierte en todas las cortes europeas, acompañada por una progresiva “teatralización” de los mismos, que requerirá la colaboración de artistas de los mas variados campos¹¹. Pero esta “teatralización” no se limitará a la vida cortesana, sino que se extiende,

⁹ A pesar de que el calificativo de “*Rey Sol*” se asocia de inmediato al rey francés, no fue Luis XIV el primer príncipe en personificar al astro en una fiesta real (*Ballet de la nuit*, en 1653), pues ya el 9 de febrero de 1644, con motivo del cumpleaños de Cristina de Francia, regente de Saboya, su hijo, el joven rey Carlos Enmanuel II bailó el papel del astro rey en el ballet *La Fenice rinnovata*, ejecutado en honor de la regente. Citado por CARANDINI, S., *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, (Roma, 1995), p. 42. Las alusiones a Felipe IV como *Sol* (el 4º planeta) son también muy frecuentes en el teatro cortesano español del Siglo de Oro, como veremos al hablar de las *loas* cortesanas.

¹⁰ Ver en CARANDINI, *Teatro*: 12.

¹¹ Un buen ejemplo de como el teatro se va a ir imponiendo a lo largo del siglo XVII lo tenemos en los festejos organizados para celebrar el nacimiento de dos príncipes herederos. En 1629 para festejar el nacimiento de Baltasar Carlos, los Alguaciles de Casa y Corte organizaron una mascarada en la que se mezclaban espectáculos tan diversos como un cortejo (participaron 60 alguaciles que acompañaban a un carro triunfal en forma de galera-dragón en el que iban tres mujeres -la Justicia y la Misericordia en la popa y la Fama en la proa- y varios músicos), un concierto (interpretado por los músicos del carro ante el rey al llegar el cortejo a la plaza de Palacio) y un juego cortesano (un torneo). Todo ello arropado por una puesta en escena espectacular y apoyado por la sonoridad de diversos grupos musicales: trompetas, atabales, instrumentos diversos y coros de varias voces. Treinta años mas tarde, el nacimiento del ansiado heredero, el príncipe Felipe Prospero, se festejará con la representación de obras teatrales en las que la música tiene un papel relevante, protagonizadas por actores profesionales: la zarzuela *El laurel de Apolo* de Calderón de la Barca y la “fiesta” mitológica *Triunfos de Amor y Fortuna* de Solís. Ver *Relación de la famosa mascara que hizieron los Alguaciles de la Casa y Corte de su Magestad al nacimiento del Príncipe de España nuestro señor, Baltasar Carlos Domingo*. Cito por SIMÓN DÍAZ, J., *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, (Madrid, 1982), p. 389-90.

sobre todo a partir del XVII, a la propia concepción del mundo, que para el hombre barroco no es sino un teatro en el que cada personaje desarrolla un “papel” por el que finalmente deberá rendir cuentas ante el Creador¹². Por ello no es de extrañar que el teatro adquiriera en el barroco una importancia pocas veces igualada, sobre todo si tenemos en cuenta que, como ha señalado Huerta Calvo¹³, el hombre barroco contemplaba el fenómeno teatral como una “fiesta teatral”, es decir, como la “...conjunción de elementos dispares de carácter verbal y paraverbal: la comedia u obra mayor junto a las obras cortas, y además, el baile, la música, la coreografía espectacular”, así como la escenografía en la que “tramoyas” y “apariencias” tendrán una gran importancia. Estos elementos aunque presentes ya en los teatros comerciales, alcanzarán todo su desarrollo dentro del marco espectacular del teatro de corte o cortesano, en el cual confluyen diversas artes, cobrando una especial relevancia aquellas que contribuyen de forma señalada a la política de representación del príncipe: las artes plásticas, la literatura y la música.

2. EL TEATRO BARROCO Y LAS ARTES

Durante los últimos años del siglo XVI y las primeras décadas del XVII el fenómeno teatral se irá desarrollando en los principales países de Europa con características similares; las semejanzas se explican por la influencia de unos países en otros, siendo Italia, y concretamente algunas de las pequeñas cortes de la península italiana (Florencia¹⁴ y Mantua principalmente), las que forman la vanguardia de este movimiento. La pasión por el teatro es pues bastante general en todos los estados europeos, y España no sólo no es una

¹² El tema del “gran teatro del mundo” aunque asociado al mundo barroco ya está presente en los escritos de Séneca y Luciano, cuyas obras fueron bien conocidas en el siglo XVII. Recogido por Erasmo, aunque desde un punto de vista “revolucionario”, ya que considera que los papeles pueden ser intercambiables, siendo los ropajes lo único que diferencia a los actores, llega a su culminación con Calderón, aunque la visión del dramaturgo español es para Allen e Yndurain mas conservadora, ya que no acepta el concepto erasmista de intercambio de papeles. Ver VILANOVA, A., “El tema del Gran Teatro del Mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII (1950), pp. 341-372; y el prólogo de ALLEN, Jh. e YNDURAIN a su edición de *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca (Barcelona, 1997), pp. ix-lxiv.

¹³ HUERTA CALVO, J., “Poética de los géneros menores”, en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, L. García Lorenzo (ed.), (Madrid, 1988), p. 20.

¹⁴ La representación en 1539 de *Il Commodo* de A. Landi con motivo de la boda de Cosme I de Medicis y Leonora de Toledo, se puede considerar como el inicio del teatro cortesano de la edad moderna debido a la importancia que en ella tuvieron tres de los elementos que mejor caracterizan al teatro cortesano: la *música* de Corteccia en los intermedios, y la *escenografía en perspectiva* de Sangallo que representaba una vista de la

excepción, sino que se configura como uno de los países mas “teatrales” de la época, no sólo por su fuerte vinculación con Italia, sino también porque es ésta una época de esplendor del teatro español, que presenta características propias.

2.1. AUGE DEL TEATRO BARROCO

Es indudable que el teatro -independientemente del marco de la representación- fue la “pasión nacional” de los españoles del siglo XVII. Pero el hecho de que tal pasión alcanzase a todas las clases sociales, debe llevarnos a buscar una explicación mas amplia, cuya respuesta encontramos en la literatura de la época. Cervantes, a través de D. Quijote, define al teatro como “...un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes...”¹⁵, una concepción que también encontramos en las propias obras de teatro:

SERAFINA: [...]
 ¿Quieres ver los epítetos
 que de la comedia he hallado?
 De la vida es un traslado,
 sustento de los discretos,
 dama del entendimiento,
 de los sentidos banquete,
 de los gustos ramillete
 esfera del pensamiento,
 olvido de los agravios.
 manjar de diversos precios,
 que mata de hambre a los necios
 y satisface a los sabios.
 [...] ¹⁶

En estos versos de su comedia *El vergonzoso en Palacio*, Tirso de Molina -fraile mercedario y hombre teatral por excelencia, y por ello uno de los mejores representantes de las múltiples facetas características y a veces contradictorias del teatro barroco, que sufrió en su persona la ambivalencia moral con la que el teatro era visto en la época- señala las características esenciales del teatro español, que podemos resumir en una: su polivalencia.

ciudad de Pisa y requería una maquinaria teatral, así como los efectos de *luminotecnia*. Ver en STRONG, *Arte*: 48 y 135.

¹⁵ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha* (2ª parte), cap. XII. Cito por la edición de J.B. Avallé-Arce, (Madrid, 1979), p. 105.

¹⁶ TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en Palacio*, E.W. Hesse (ed.), (Madrid, 1990), p. 99.

El teatro español del siglo XVII no solo no es uniforme, ya que se estructura en diversos géneros que conviven estrechamente formando parte de una misma representación teatral a la que contribuyen a dar “variedad”, sino que además estos géneros presentan en sí mismos diferentes niveles de significación, y se dirigen tanto a los sentidos como al intelecto del espectador, por lo que pueden ser apreciados por públicos muy diferentes; todo ello es lo que explica el éxito alcanzado por el “hecho teatral”.

Es evidente que tanto la *variedad* como la *pluralidad de mensajes* y los *distintos niveles de significación* son principios constitutivos de todo arte barroco y no solo del teatro, y por tanto forman parte de las restantes artes -y entre ellas muy especialmente de la pintura- lo que permite su comprensión y disfrute por muy diversos tipos de personas. Pero la posibilidad de englobarlas todas -especialmente poesía, pintura y música- es precisamente lo que contribuye al auge del teatro, que se convierte así en el espectáculo barroco por excelencia cuyo enorme potencial “propagandístico” fue percibido con toda claridad por el poder político y religioso, lo que explica que pese a los furibundos ataques de los moralistas, las representaciones teatrales nunca se llegasen a prohibir de forma definitiva.

El teatro ocupará en el barroco una parte importante en la vida de todas las clases sociales, desde las mas encumbradas, encabezada por los propios reyes, a las mas humildes, de tal forma que impregna todos los ambientes y niveles: cultos y populares, públicos y privados, profanos y religiosos.

2.2. TEATRO Y MONARQUÍA

Es precisamente su privilegiada posición como “aparato propagandístico” lo que explica el apoyo que desde el principio recibió el teatro -y el mundo teatral en general- en España por parte de los poderes establecidos, permitiendo su extraordinario desarrollo. El teatro barroco español no es pues un mero entretenimiento, sino todo un sistema de representación de un programa político que transmite una determinada visión del mundo y del papel del monarca dentro del mismo¹⁷. Para Elliot¹⁸ el extraordinario desarrollo del

¹⁷ Ver STRONG (*Arte*: 20). Un ejemplo de la importancia política del teatro lo tenemos en las comedias a las que asistió en Madrid el cardenal Barberini, enviado pontificio con la misión de tratar de pacificar las relaciones entre España y Francia, que combatían en Italia. Simón Díaz señala la cuidada e intencionada programación política en la elección de los temas, ya que la mayoría de las once comedias a las que asistió el legado papal tenían como argumento las hazañas militares de los españoles en sus luchas mantenidas con los franceses sobre territorio italiano. Ver SIMÓN, J., “Encuentros del cardenal F. Barberini con Lope de Vega y con el Príncipe de Esquilache”, en *Homenaje al Cardenal Tarancón*, (Madrid, 1980), p. 309. Sobre el utilización del teatro para transmitir una “imagen” de la monarquía ver también DÍAZ CASTAÑÓN, C., “Bances Candamo y su teatro político”, en *Cuadernos del Norte*, 6 (1981), pp. 74-82; ORGEL, S., “The Royal theatre and the Role of the King”, en Fitch G. y S. Orgel (eds.), *Patronage in the Renaissance*, (Princeton, 1981), pp. 261-273.

teatro español se debe precisamente a la función principal que se le encomienda: la preservación del “status quo” político y social; de ahí su carácter ejemplar y sus planteamientos temáticos de orden moral, social y político.

Estos planteamientos están presentes de manera explícita en el teatro cortesano, en el que además de la expresión del orgullo nacional y de las intenciones políticas, se produce una combinación de todas las artes, consiguiendo en algunas obras la perfecta fusión entre pintura, música y teatro, y la temática política del contenido dramático, lo que sucede en una obra tan compleja por su forma y contenido como *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón de la Barca¹⁹

Ello explica también que la Iglesia, otro poder absoluto de la época aunque aliado del poder real con el que comparte estas ideas así como su apreciación del poder emotivo, persuasivo y propagandístico del teatro, no sólo no se oponga a él, pese a las voces individuales en contra de algunos moralistas, sino que aproveche al máximo las innovaciones teatrales²⁰, especialmente aquellas desarrolladas por el teatro cortesano, entre las que destacan la escenografía y puesta en escena espectacular y el valor “persuasivo” de la música, a través de las cuales se hace aun mas presente la dualidad vista-oído, y por tanto la polémica de la preponderancia entre las distintas artes que forman el espectáculo teatral, siempre presente en el teatro barroco.

2.3. ARTES QUE CONFIGURAN EL TEATRO BARROCO

Por su propia estructura en géneros muy diversos y por la diversidad del público al que se dirige, el teatro se encuentra en el centro de la polémica sobre los diferentes niveles de influencia de la vista y el oído, con la preponderancia de la primera sobre el segundo,

¹⁸ ELLIOT, J.H., “Poder y propaganda en la España de Felipe IV”, en *Homenaje a Jose Antonio Maravall*, M^a C. Iglesias et al. (eds.), (Madrid, 1985), vol. II, p. 25

¹⁹ Ver VAREY, J.E., “*Andrómeda y Perseo*, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artístico-literarias y políticas”, *Revista de Musicología*, X/2, (1987), p. 543; y GREER, M.R., *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, cap. II: “Calderón, Master of Polyphony: *Las fortunas de Andromeda y Perseo*”, (Princeton, 1991), pp. 31-76.

²⁰ No debemos olvidar la importancia que tuvieron las representaciones teatrales en las universidades y colegios religiosos, e incluso en los conventos, tanto masculinos como femeninos. Carandini (*Teatro*: 73 y 76) destaca a este respecto el papel de los colegios jesuitas, cuya *Ratio Studiorum* (el conjunto de reglas que regían los estudios en ellos) establece las representaciones teatrales (interpretadas por los propios alumnos dos veces al año: en Carnaval y final de curso), como una de las prácticas pedagógicas principales, esencial para el desarrollo intelectual y físico de los alumnos, y fundamental para adquirir la “perfectam eloquentiam”. La formación de oradores dará lugar a un personaje tan característico del barroco como el predicador religioso, cuya actividad tiene mucho en común tiene con la práctica del actor profesional, como en su momento veremos. Dada la extensión de los jesuitas por Europa y su clara vocación pedagógica, es frecuente encontrar a grandes artistas relacionados con el teatro (no olvidemos que Lope de Vega y Calderón fueron alumnos del Colegio Imperial de Madrid) o preocupados por él, que se educaron en los colegios jesuitas, o que incluso fueron jesuitas ellos mismos: Corneille, A. Pozzo, A. Kircher, etc.

que aparece reflejada en los escritos de la época²¹, incluso en aquellos que no se refieren estrictamente al hecho teatral como la *Rethorica Christiana* del jesuita J.B. Escardó, quien defiende el uso por parte de los predicadores de recursos retóricos propios de los actores “...para mover a sí y a otros [...] passe por la phantasia imágenes que representen las cosas que se han de tratar, porque mucho mas mueve lo que vemos con los ojos, que los que oímos.”²²

Nos encontraríamos así con géneros teatrales que, dependiendo en primera instancia del público al que se dirigen pero también de sus propias características y su función dentro de la representación teatral, parecen ser eminentemente visuales -fundamentalmente todos los que constituyen el teatro breve- frente a otros mas intelectuales o especulativos, entre los que destacan los autos sacramentales. Por otra parte parece que los propios dramaturgos potencian la dicotomía vista-oído, subrayando una u otra según el genero teatral del que se trate, por lo que no debe extrañarnos que reconozcan escribir entremeses de “muchacha vista y poco seso” y reserven para otro tipo de obras la reflexión intelectual en torno a cuestiones tan importantes como el poder real y el dogma y la fe católicas.

Sin embargo la propia cultura barroca impide la absoluta preponderancia de uno u otro aspecto. Aunque la preeminencia de lo visual sea una de las características del entremés, no se excluyen especulaciones intelectuales que nos remiten a un marco cortesano y culto²³. Por la misma razón, los géneros en los que predomina la reflexión intelectual, tales como los autos y las comedias de santos, no excluyen el “desbordamiento sensorial”²⁴,

²¹ “...menos vivamente afectan al ánimo las cosas que entran por el oído, que aquellas que se ofrecen a los ojos que dan fiel testimonio de lo que se representa [...] Así es (*dice*) que los espectáculos de las comedias, tragedias, bailes y otras diversiones teatrales, que se ofrecen y presentan a los ojos que testifican fielmente, causan en él mas conmoción y deleitan mas, que aquellos objetos, que siéndolo sólo del oído, se introducen en el ánimo por este órgano; porque aunque sea cierto que la lección de las comedias o tragedias nos deleita, nos instruye y nos admira, pero viéndolas representadas sentimos varios y diversos afectos, porque o nos conmueven o nos perturban, o secretamente nos punzan el ánimo.” Bernardino Gómez Miedes, *De Sale*, lib. III, p. 383, citado por PELLICER, C. en *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, J.M^a Díez Borque (ed.), (Barcelona, 1975), p. 108.

²² J.B. Escardó, *Rhetórica Christiana. Idea de lo que desean predicar con espíritu y fruto de almas* (Mallorca, 1647). Cito por APARICIO MAYDEU, J., “La comedia de santos calderoniana: evangelización y especulación teológica”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthopos, Extra 1*, (1997), pp. 85-89. p. 87.

²³ “...conviene subrayar cada a objetivar la investigación del genero dramático corto: su doble consideración o vertiente de ser un espectáculo susceptible de manifestarse abierto a lo popular, pero al mismo tiempo marco espectacular de recreaciones cortesanas y cultas ... Podría pensarse en la hipótesis, ya planteada alguna vez, de establecer una diferencia entre el entremés cortesano, mas cómico, despreocupado, y el entremés popular, mas en contacto con las costumbres y la realidad...”. RODRÍGUEZ, E., y A. TORDERA, *Calderón y la obra corta del siglo XVII* (Londres, 1983), pp. 24-25.

²⁴ “Si la comedia de santos debe ejercer de instrumento de evangelización de masas, se hace necesario producir en la escena un desbordamiento sensorial que dificulte cualquier razonamiento individualizado del desarrollo doctrinal de la comedia religiosa, de tal modo que la profusión de recursos audiovisuales atenace al espectador, arrobándolo e impidiéndole una reflexión personal y, a la vez, propicie la devoción colectiva a través de una suerte de hipnotización...”. APARICIO MAYDEU, *Comedia santos*: 87.

propiciado por la riqueza escenográfica con que se representan, tan próxima a la escenografía del retablo, y la utilización “afectiva” de la música.

Mayor equilibrio entre ambos sentidos parece darse en el teatro cortesano, en el que la colaboración entre actores, escritores, escenógrafos, músicos, pintores, arquitectos-ingenieros, maestros de obras, y artesanos de los mas variados oficios, resumirá muchos de los hallazgos realizados en las mas diversas artes: literatura, pintura, escultura, arquitectura, música, cada una de las cuales desarrollará na faceta específicamente “teatral”²⁵, y otras hoy denominadas “artes menores”, como vestuario, mobiliario, etc., pero esenciales también para conseguir el éxito de un espectáculo, que se configura como la unión de todas las artes. De esta conjunción de diversas artes, serán, no obstante, tres las que destaquen: poesía, pintura y música²⁶.

La importancia que las tres tienen en el teatro cortesano, en el que desempeñan un papel preponderante, es señalado por las propias obras:

MÚSICA:	[...] El arte soy liberal de la Música, y aunque fío de mis fantasías el empeño en que oy se ven, ¿quien habrá que me acompañe a salir ayrosa dél?
POESÍA:	Los estudios desta pluma [...]
PINTURA:	Los rasgos deste pincel [...] [...] ²⁷

siendo relativamente frecuente que las tres artes disputen entre si para decidir cual de ellas es la mas importante, sin que llegue a imponerse ninguna, ya que todas se necesitan entre si,

²⁵ La arquitectura, por influencia del espacio cortesano que acogió en un primer momento las representaciones palaciegas (patios y salones), desarrolla un nuevo espacio teatral -el teatro a la italiana- que es el resultado de la fusión de los dos anteriores. Su planta en herradura recuerda la distribución de los espectadores en los salones, y su alzado, con varios pisos compartimentados en palcos, recuerda las secciones de los patios. La pintura encuentra en el teatro el marco ideal para plasmar los nuevos hallazgos de la perspectiva, ya que los decorados requieren una gran maestría para evitar que se rompa la ilusión óptica de la representación en perspectiva. La música adquiere en el teatro múltiples funciones; utilizada como un simple elemento auxiliar, resulta imprescindible para resaltar determinados aspectos (expresivos, descriptivos, etc.), y en su faceta mas compleja llega a constituirse en parte esencial de la obra, que será toda ella “fiesta de música”. La ingeniería, considerada hasta entonces fundamentalmente una ciencia, muestra en el teatro su faceta artística al permitir el desarrollo de la escenografía y los espectaculares efectos escénicos que caracterizan al teatro barroco.

²⁶ SERAFINA: En la comedia, los ojos/¿no se deleitan y ven/mil cosas que hacen que estén/olvidados tus enojos? /La música ¿no recrea/ el oído, y el discreto/no gusta allí del conceto/y la traza que desea?. TIRSO, *Vegonzoso*: 98.

²⁷ Calderón de la Barca, Loa para *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. R. Maestre (ed.), (Almagro, 1994), p. 45.

pues si la poesía provee el contenido y los conceptos, y la pintura el marco, la música aporta el alma y la vida²⁸.

Resulta por tanto que la importancia concedida actualmente al texto literario de estas obras cortesanas -debido también a que en muchas ocasiones es lo único que se ha conservado- parte, a mi juicio, de un enfoque equivocado de las mismas, ya que tal y como fueron concebidas, el texto no era sino uno mas entre los restantes elementos que integraban el espectáculo, y a juzgar por la atención prestada a la escenografía por las descripciones de la época²⁹, ni siquiera parece el mas importante. Dado que la obra teatral cortesana era una “obra de propaganda”, como también solía serlo la crónica que la describía, no debe extrañarnos la importancia concedida a la aparatosidad y lujo de la costosa puesta en escena, pues es en ella -mejor que en el texto literario- donde la magnificencia del soberano se pone de manifiesto.

Ello podría llevarnos a pensar que debido al papel predominante de “lo visual”, se produce en estas obras una ruptura del equilibrio entre el ver y el oír, al que antes nos hemos referido. Y es aquí donde a nuestro juicio reside la importancia del papel de la música en este tipo de obras, ya que es *la música* -a la que como veremos se encomienda la transmisión del mensaje principal de la obra- la que *restablece el equilibrio entre ambos sentidos -vista y oído- y por ende el equilibrio entre las distintas artes que forman la obra teatral cortesana*. Y es esta función también la que explica, según creemos, la importancia en ellas de la música vocal y sus características, tan diferentes del “virtuosismo” vocal italiano y francés.

²⁸ La disputa por la supremacía entre las artes que configuran el teatro cortesano es un tema que aparece en otros países europeos, y está magistralmente representada en el prologo a la obra *El rapto de Elena* de B. Moráudo, interpretado en 1646 con motivo de la inauguración del Teatro Ducal de Piacenza. En este prólogo, en el que la pintura es sustituida por la arquitectura, cada una de las tres artes disputa su primacía a las otras: la Arquitectura porque “Del mio fertile ingegno e magistero/Le colonne, le statue, y frontispici/Prospective, trofei, macchine e scene/Son’opre mie...”; la Música porque “...Vana sia l’opera tua.../s’io cui serve il Teatro, io col mio canto/Al Teatro non porgo anima e vita...”; y la Poesía “Cedete entrambe al mio valor la palma/...A vostri corpi estinto io sono l’alma/A vostri cieli opachi io sono il sole...” Citado por CARANDINI, *Teatro*: 215.

²⁹ En ocasiones ni siquiera se cita en ellas al dramaturgo, o se le menciona de forma muy superficial. Incluso Calderón, quien había conseguido imponer sus criterios a los escenógrafos al servicio del rey, se vio relegado a una posición secundaria por Filippo Balducci, quien en sus *Notizie de professori del Disegno da Cimabue in qua* (1728), se interesa mas por la escenografía de Baccio del Bianco para *La fiera, el rayo y la piedra*, que por el trabajo literario de Calderón. Ver NEUMEISTER, S., “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”, en *La escenografía del teatro barroco*, E. Egido (ed^a), (Salamanca, 1989), p. 147. *La fiera*, una de las que mayor interés ha despertado entre los estudiosos de Calderón y del teatro cortesano en general, fue representada a los reyes en mayo de 1652, en el Coliseo del Buen Retiro. Además de otras dos representaciones “oficiales”, una para los Consejos y otra para la Villa de Madrid, se hicieron 37 representaciones para el público madrileño, que asistía al Coliseo como si de un “corral” o teatro público mas se tratara. Ver la *Introducción* de EGIDO, A., a su edición de la obra (Madrid, 1989), pp. 95 y 101. La permanencia de la obra en cartel durante algo mas de un mes, cuando las obras representadas en los corrales cambiaban semanalmente, es una señal clara de su éxito, y una de las claves del mismo fue precisamente el trabajo de Baccio del Bianco, a quien entre el 9 de abril y el 5 de junio de 1652, se le hicieron tres pagos para el gasto “... de las trasmutaciones que executaba ...”, por un importe total de 9.000 ducados de vellón. Ver *FUENTES XXIX*, p. 89.

3. EL TEATRO CORTESANO BARROCO Y LA MÚSICA

Compendio de diversas artes, el teatro barroco -aunque no excluye la reflexión intelectual- se configura sobre todo como un ámbito privilegiado para el desarrollo de las sensaciones sensoriales -y no solo las visuales- como pone de manifiesto el frecuente uso de imágenes sensoriales por parte de los poetas y dramaturgos de la época³⁰.

Pero esta importancia que el teatro barroco concede a la percepción sensorial no es un fin en si misma, sino que va dirigida a conseguir un efecto sobre el ánimo del espectador, es decir, a conseguir uno de los fines primordiales de todo el arte barroco: “conmover los afectos”, un terreno en el que la música no tiene competidor posible. Por ello, resulta cuando menos llamativo que si bien tanto los aspectos literarios como los plásticos del teatro del Siglo de Oro han venido siendo estudiados de forma habitual, el estudio de la música teatral de este periodo, hasta fechas muy recientes, apenas ha suscitado el interés de los investigadores, y aunque en los últimos años esta tendencia parece haberse invertido, no hay todavía un estudio que trate de aclarar como la música influyó en los tres elementos básicos que configuran el hecho teatral: el espacio en el que éste se desarrolla, los profesionales que lo hacen posible y las propias obras teatrales.

3.1. ESPACIO ESCÉNICO

Si la Antigüedad Clásica había mantenido dos tipos de espacios escénicos bien diferenciados -cerrados (teatros y coliseos) y abiertos (calles y plazas)- durante la Edad Media éstos quedan reducidos a las calles y plazas de la ciudad, que mediante transformaciones temporales servirán como escenario, corrido y móvil, de festejos.

Durante el Renacimiento y el Barroco la ciudad mantendrá su importancia como escenario festivo en el que tienen lugar espectáculos de muy diversa índole. Sin embargo la proliferación de espectáculos parateatrales que se produce en Europa a partir del Renacimiento, así como la importancia que el teatro cortesano adquiere en la política de

³⁰ Un buen ejemplo lo constituye la descripción del Paraíso que hace Bances Candamo, dramaturgo oficial de Carlos II, en su auto sacramental *El primer duelo del Mundo*, un lugar “...de suerte que los sentidos/halaga la muchedumbre/de sus delicias en rosas/que den suaves perfumes,/en frutas que el gusto toquen,/en los vientos que susurren,/en las aguas que se enrosquen,/y en los pájaros que crucen”. Cit. por ARELLANO, I., “Bances

representación de los príncipes, hace necesario configurar un espacio que les sea propio y en el que este tipo de manifestaciones adquieran su mayor realce. Es por ello que jardines, patios y salones, en los que se levantan teatros efímeros, se convierten durante el Renacimiento en marco habitual de los festejos teatrales

Pero en el Barroco este marco se revela pronto insuficiente, por lo que el desarrollo artístico del espacio cortesano sufrirá algunas modificaciones con respecto al espacio renacentista. La principal será el uso de un espacio cada vez mas cerrado, en el que el desarrollo de la escenografía irá unido al empleo de la perspectiva con fines políticos. A ello se une la importancia que la música vocal teatral, componente esencial de las obras teatrales cortesanas, irá adquiriendo en toda Europa. Los problemas planteados por la acústica, así como la búsqueda de un lugar idóneo donde situar a los músicos, influyen también en la configuración del nuevo espacio escénico. Pero además, la complejidad cada vez mayor del hecho teatral hace necesaria la colaboración entre diferentes artes para crear una técnica teatral que alcanzará niveles difícilmente superados en épocas posteriores, y para ello se requerirá el concurso de artistas muy diversos, altamente especializados, pero también una organización burocrática que canalice los cuantiosos fondos a ello destinados.

El desarrollo del teatro va unido pues a la aparición de un espacio propio donde pueda llevarse a cabo la representación. Son numerosos los trabajos que en los últimos años se han dedicado al estudio del desarrollo de un nuevo concepto de espacio teatral, estrechamente ligado a las necesidades de representación de las monarquías de la Edad Moderna, abarcando tanto el estudio de la configuración de un espacio simbólico, para el tanta importancia tendrá el empleo de la perspectiva, como el desarrollo del espacio físico en las diversas cortes europeas, y muy especialmente en las cortes italianas, creadoras del nuevo concepto de espacio teatral, vigente en los escenarios europeos durante cuatro siglos: el teatro “a la italiana”

Con respecto al teatro español, los estudios sobre el espacio escénico se ha centrado sobre todo en una tipología nacional: los corrales de comedias, en cuyo conocimiento se ha avanzado mucho en los últimos años³¹. No parece existir sin embargo el mismo interés por el estudio del espacio teatral cortesano, que salvo excepciones tan significativas como los

Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro”, *Iberromania*, 27/28 (1988), p. 59.

³¹ Ver los estudios de Allen, Castillejo, Davis, Díez Borque, Ruano de la Haza, Shergold, y Varey, así como varios tomos de *FUENTES* (III a VI, X y XIII). La bibliografía al respecto es tan amplia que aquí solamente mencionamos aquellos autores cuyos estudios sobre el tema consideramos imprescindibles, remitiéndonos tanto para sus obras como para una bibliografía mas extensa a la bibliografía general de este trabajo.

estudios ya clásicos de J. E. Varey y últimamente R. Maestre³², solo ha merecido estudios dispersos e incompletos.

Sin embargo, la corte madrileña no se mantuvo al margen de las innovaciones escénicas italianas, que desde fechas muy tempranas fueron conocidas e incorporadas - gracias a los escenógrafos italianos al servicio del rey- a las representaciones palaciegas, lo que confirma un interés por el desarrollo de un nuevo tipo de espacio escénico, muy ligado a las necesidades planteadas por los espectáculos cortesanos. Los patios y jardines del Alcázar, y posteriormente del Buen Retiro, acogieron representaciones teatrales muy variadas, que incluso contaron el marco adecuado de un teatro efímero construido ex profeso para ello: el *Teatro Dorado*, que se levantaba ocasionalmente en el Salón Dorado del Alcázar.

Pero la mejor prueba del interés de la corte madrileña por las innovaciones teatrales que estaban teniendo lugar en Italia, lo constituye la edificación de un teatro de corte dotado de los mas modernos adelantos técnicos de la escenografía italiana: el **Coliseo del Buen Retiro**.

Construido en 1640, el Coliseo se adelanta bastantes años a la mayoría de los teatros cortesanos europeos: la Sala de las Máquinas, construida en 1662 por Vigarani en las Tullerías de París; el Teatro Imperial de Viena, construido en 1665 por Burracini; el primer teatro Tordinona, construido en 1671 en Roma, obra de Fontana³³. Pero a diferencia de lo ocurrido con algunos de estos teatros, el Coliseo madrileño apenas ha sido estudiado, e incluso Brown y Elliot en su magnifico estudio sobre el palacio del Buen Retiro, parecen olvidar su importancia, pese a haber sido el centro de la vida teatral madrileña durante la segunda mitad del XVII.

La importancia del Coliseo no se limita pues al hecho de haber sido uno de los primeros teatros estables de corte construido en Europa, sino que se extiende a su propio

³² MAESTRE, R., "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca", en *El mito en el teatro clásico español. VII Jornadas de Teatro Clásico*, Ruíz Ramón, F., y C.Oliva (eds.), (Almagro, 1984), pp. 55-81; *Escenotecnia del barroco. El error de Gomar y Bayuca*, (Murcia, 1989), que citaré en adelante por Error; "Escenotecnia de los "Salones dorados": el del Alcázar, el del Palacio del Buen Retiro", en *Espacios teatrales del barroco español*, J.M^a Díez Borque (ed.), (Almagro, 1991), pp. 185-197; "Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico", *Revista de Historia Moderna*, 11 (Alicante, 1992), pp. 239-250; "Baccio del Bianco: aportaciones a la escena áurea española", en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. (Almería, 1995), pp. 53-69. De VAREY, J.E., "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4 (1969), pp. 145-168; "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 71 (1981), pp. 15-18; "The audience and the play at court spectacles: the role of the King", *Bulletin of Hispanic Studies*, 3 (1984), pp. 399-406; "El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), pp. 715-729. Ver también DIEZ BORQUE, J.M., (ed.), *Espacios teatrales del barroco español*, (Almagro, 1991); PEREZ SÁNCHEZ, A.E., "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII, en *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (ed^a), (Salamanca, 1989), pp. 61-90.

³³ Ver en CARANDINI, *Teatro*: 208.

funcionamiento, ya que en este aspecto el Coliseo se presenta como un teatro muy “moderno”, puesto que ya desde sus inicios añade a su cualidad de teatro de corte la de teatro público, apenas tres años después de que el primer teatro público -el San Casiano, un teatro de ópera- se abriera en Venecia en 1637.

Parte de este escaso interés puede que esté motivado por el desafortunado hecho de que, pese a que a través de los testimonios de la época nos han llegado noticias de los costosos montajes que se hicieron en él, muy pocos son los documentos que nos han llegado: apenas alguna escenografía, prácticamente ningún figurín, y sobre todo descripciones escritas de las espectaculares tramoyas, pero ningún dibujo que refleje tanto esplendor³⁴.

Pero si apenas tenemos documentos sobre los aspectos estructurales y artísticos del edificio, no ocurre lo mismo con respecto a su funcionamiento, que implicaba la necesaria colaboración de toda una serie de funcionarios y artistas, entre los que ocupan un papel destacado los escenógrafos italianos Cosme Lotti y Baccio del Bianco.

Gracias a la desarrollada burocracia de los estados modernos, se han conservado cuentas de gastos, que incluyen pagos por diferentes conceptos como salarios, materiales, etc., que nos permiten conocer como funcionaba este teatro en su doble faceta cortesana-pública, y el papel que las numerosas personas de diferentes oficios, implicadas en su funcionamiento, jugaron en la vida teatral de la época. La progresiva especialización y perfeccionamiento del teatro cortesano exigía grandes sumas de dinero para pagar no sólo los costosos montajes, sino también los salarios de numerosas personas: actores, músicos, pintores, carpinteros, pasteros, mozos, etc.

Las sumas desembolsadas en salarios y montajes fueron enormes, incluso en momentos de gran penuria, pero, pese a las críticas que esto suscita, estos gastos, como ya vimos, eran considerados como necesarios, no sólo debido al gusto del hombre barroco por la espectacularidad, el aparato, el brillo, etc., que busca “...conmover hondamente para repercutir en el espíritu con la inquietud y sugerencia de lo grave, lo trascendente e infinito ...”³⁵, o como mero entretenimiento del rey, sino por el propio carácter de las monarquías

³⁴ Desde mediados de siglo el Coliseo irá comiendo el terreno a los teatros públicos, creando serios problemas en la organización teatral de la época. Pese a ello no nos ha llegado ninguna imagen de este teatro en el siglo XVII, y solo contamos con fuentes que muestran su apariencia en el XVIII: la planta de Carlier y los grabados que Carlos Broschi (*Farinelli*), incluyó en su *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente: de sus individuos, sueldos y encargos*. (1758). Hay edición facsímil, Madrid, 1992.

³⁵ OROZCO, E., *El teatro y la teatralización en el Barroco*, (Barcelona, 1969), p. 19.

absolutas, que considera al teatro como elemento indispensable de la política de prestigio del príncipe³⁶.

Un teatro de tanta complejidad necesita la colaboración de numerosos profesionales, no sólo actores y poetas. Por ello además de aquellos que se dedican a profesiones artísticas -pintores, arquitectos, músicos, etc.- se requerirá la colaboración de los mas diversos oficios: carpinteros, mozos de cuerda, sastres, cocheros, etc. así como personas que, como verdaderos empresarios -los arrendadores- estén dispuestos a correr con el riesgo de apostar su capital en un negocio cada vez mas floreciente. A todos ellos se suman los numerosos funcionarios, reales y municipales, que se veían implicados en estos grandes espectáculos. Todos ellos recibían un salario o algún tipo de gratificación por su trabajo, aunque a medida que avanza el siglo, y los problemas de liquidez de la Casa Real se agudizan, la paga llega cada vez con mayor retraso y mal³⁷, incluso en ocasiones es ya demasiado tarde, y son los herederos quienes deben reclamar.

En este trabajo trataremos pues de dar una visión de la multiplicidad espacial del marco de la representación teatral en la corte madrileña de los últimos Austrias, así como de la organización burocrática que lo hizo posible, deteniéndonos de forma muy específica, debido a sus especiales características, en el Coliseo del Buen Retiro.

3.2. LOS PROFESIONALES DEL TEATRO

Pero si el fenómeno teatral fue un campo vital para la experimentación de diferentes lenguajes artísticos, su desarrollo no habría sido posible sin los actores, los grandes olvidados cuando se habla del teatro español del Siglo de Oro, pero sin los cuales de nada habría servido la colaboración de tantos y tan cualificados artistas y artesanos. La complejidad cada vez mayor del teatro barroco requería un grupo de profesionales perfectamente entrenados y disciplinados, así como un avanzado grado de organización profesional y comercial, lo que explica, como señala Carandini (*Teatro*: 12-13) que sea este el momento en el que se

³⁶ Su importancia como diversión pública indispensable para el prestigio personal del príncipe de cara a los extranjeros, e incluso a su propio pueblo, que deben quedar impresionados por la magnificencia y riqueza de los festejos, es subrayada por Luis XIV en sus *Mémoire pour l'instruction du Dauphin*. Ver en CARANDINI, *Teatro*: 43. En consonancia, los reyes, como ya dijimos, deben "teatralizar" su vida, actuando en ella como si de una representación teatral se tratase, obligados a mantener "un estilo en las actitudes" (OROZCO, *Teatro*: 112) para conservar su posición de privilegio ante el pueblo, y sobre todo ante una nobleza que pocos años antes aun se presentaba como un poder paralelo al del rey.

³⁷ Los documentos reflejan con frecuencia casos como el de José Caudí, autor de la escenografía de algunos de los principales montajes durante el reinado de Carlos II. Nombrado "ayuda de trazador mayor" en 1687 con un sueldo anual de 100 ducados (1.100 rs.), declara haber recibido únicamente 1.800 rs. en su testamento, firmado en Madrid el 15 de febrero de 1696, año de su muerte. Ver el testamento en PÉREZ SÁNCHEZ, A., "José Caudí, arquitecto y decorador", *Segismundo*, 6 (1983), p. 1669.

produce precisamente, la aparición de los teatros públicos y de las compañías de actores profesionales.

España aparece en este campo como pionera, ya que los primeros teatros públicos aparecen a finales del siglo XVI, y a comienzos del XVII Madrid cuenta con dos teatros públicos estables, propiedad de las cofradías de la Pasión y la Soledad: el corral de la Cruz - construido e inaugurado en 1579³⁸- y el corral del Príncipe, construido en 1582 e inaugurado el 21 de septiembre del año siguiente (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª, 1906, p. 365), a los que se añade en 1640 el Coliseo del Buen Retiro, que pese a ser un teatro de corte, funcionará también habitualmente como teatro público. Con tres teatros públicos, la Villa y Corte se convierte en una ciudad “teatral” por excelencia, en el mas amplio sentido de la palabra, ya que como escenario de obras teatrales, novelas y otros géneros, la Villa protagoniza gran parte de las obras del siglo XVII³⁹.

Por ello al hablar de teatro cortesano, no podremos limitarnos a hablar únicamente del teatro representado en el ámbito del palacio, porque, si el teatro es en sí el principal entretenimiento de la Corte, este concepto se extiende no sólo al entorno inmediato del rey, sino a la Villa en la que éste tiene su principal residencia, pues el monarca asiste a todas las manifestaciones teatrales que se desarrollan en la corte-villa: como figura principal, protagoniza la representación de los autos sacramentales y la representaciones de “fiestas” en el ámbito palaciego (jardines, patios, salones y Coliseo), pero también asiste, velado por celosías, a las representaciones de los corrales (Felipe IV) e incluso a las representaciones públicas del Coliseo (Carlos II); manifestaciones que son por tanto en si mismas doblemente cortesanas, ya que se hacen en presencia del rey y en el escenario cortesano de Madrid, villa y corte.

Pero además, desde la segunda mitad de siglo los espectáculos teatrales creados en torno al rey irán minando el terreno al teatro popular de los corrales, tan floreciente en los primeros años del siglo, que irá decayendo cada vez mas, incapaz de competir con él. Sólo el teatro religioso -financiado por los ayuntamientos- podrá mantenerse en el mismo nivel de

³⁸ Aunque funcionaba de forma mas o menos estable desde 1574, el edificio definitivo se construyó entre octubre y noviembre de 1579, y fue inaugurado el 29 de noviembre de dicho año. Ver PEREZ PASTOR, C., “Nuevos Datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII” (2ª Serie), *Bulletin Hispanique*, VIII (1906): 75. En adelante citaré por P.Pastor, *N.Datos* 2ª (año que corresponda)

³⁹ Madrid, cuyas calles y plazas sirven de marco a **entradas, torneos** (o su variante del juego de cañas) y de la **procesión del Corpus** mas importante por la presencia en ella del propio rey, resume en sus dos apelativos -villa y corte- sus características mas esenciales. Importante no por ciudad, rango que no tiene, sino por ser el lugar donde se asienta la corte del monarca mas poderoso de la época, Madrid se convierte en escenario privilegiado de fiestas y representaciones teatrales, hasta el punto de que la propia Villa es el espacio en el que con frecuencia se desarrollan las tramas de novelas y obras teatrales de la época, desde que Lope de Vega la convirtiera en escenario privilegiado de muchas de sus obras, formando así la Villa parte esencial del teatro del Siglo de Oro.

espectacularidad del teatro cortesano, beneficiándose al mismo tiempo de las innovaciones aportadas por los escenógrafos italianos al servicio del rey.

El carácter asistencial del teatro público en España⁴⁰, así como la afición al teatro de los reyes españoles -especialmente de Felipe IV y Carlos II- y el desarrollo del teatro religioso, tendrán consecuencias muy importantes para el mundo teatral hispánico y para la posición social que los actores ocuparán en la vida española; una organización teatral y una situación social y profesional que resultarán modélicas y envidiables para los actores europeos de la época, incluyendo a los italianos, quienes en sus escritos en defensa de la profesión, presentarán el caso español -exportado a los dominios españoles en Italia- como un modelo a seguir.

Para los profesionales del teatro, las representaciones teatrales cortesanas y religiosas se convertirán además de en un recurso fundamental para su sustento -especialmente tras la crisis del teatro de corral- en un vehículo para su integración social, y ello pese a las constantes voces que a lo largo de todo el siglo se levantaron en contra del teatro y los actores. No obstante, no debemos olvidar que además de ser un espectáculo, el teatro español barroco tiene un elevado contenido didáctico y moralizante⁴¹, por lo que no hay “personajes” sino “tipos” y “conceptos personificados”, “ideas” en fin, según el término usado por Calderón. En este marco, el papel del actor es fundamental, sobre todo en una sociedad mayoritariamente analfabeta, en tanto que es él el encargado de transmitir estos

⁴⁰ El producto de las comedias sostenía varios de los hospitales madrileños a través de las cofradías de la Pasión y la Soledad.

⁴¹ Normalmente estos aspectos se suelen estudiar dentro del teatro religioso, y mas específicamente en los autos sacramentales, pero no debemos olvidar en este apartado algunas obras de tema histórico, en las que podemos rastrear el eco de los acontecimientos y problemas de la época, y fueron escritas con la intención deliberada de tratar algunos aspectos de fuerte actualidad en el momento de su composición, lo que implica una toma de partido por parte del comediógrafo, aunque los temas mas conflictivos se encubran bajo un manto en el que el simbolismo y la segunda intención sólo son descubiertos por las mentes mas despiertas. Stradling ha señalado como la crisis entre el Rey y Olivares, a finales de la década de los 20 se refleja en las obras de la época. Ver STRADLING, R.A., *Felipe IV y el gobierno de España. 1621-1665*, (Madrid, 1989), p. 147-8. Cuando Calderón estrena en 1628 *Saber del Mal y del Bien*, con un argumento centrado en las responsabilidades de los reyes y los validos, hace una crítica de las personas que rodean a ambos, a los que culpa de crear duda y desconfianza entre rey y valido. Que esta obra apoyaba a Olivares cree Stradling que se manifiesta en que en esa época Calderón fue designado para ocupar un cargo en la corte. Lo mismo podría decirse de la obra de Quevedo, *Como ha de ser el Privado*, representada en el propio palacio en 1629, cuando el poeta era aún partidario de Olivares. En ambas obras, el valido protagonista lleva un nombre que es un anagrama de Olivares: D. Alvaro de Viseo en Calderón y el marqués de Valisero en Quevedo. Estas ideas, como menciona Stradling, ya habían sido expuestas por D. FOX, en su tesis no publicada, *Kingship in the Drama of Don Pedro Calderón de la Barca* (Duke University, 1979). Lo mismo podría deducirse del análisis de algunas fiestas cortesanas basadas en argumentos mitológicos, sobre todo de aquellas que eligen como argumento el tema de *Faetón*, tan ligado a las polémicas sobre el valimiento. Esta tendencia se mantiene hasta finales del siglo XVII, pues aun lo encontramos en un autor como Bances Candamo que también ataca el papel de los malos ministros, especialmente crítica es su visión del ya cesado Oropesa en *El esclavo con grillos de oro*, o las alusiones al problema de la sucesión de Carlos II que aparecen en *Como se curan los celos* y en *La piedra filosofal*. Ver ARELLANO, *Bances poeta áulico*: 53 y 54.

conceptos enunciados en los textos dramáticos, y suya es la responsabilidad de hacerlos inteligibles para los espectadores.

Pero mientras que la consideración social del artista en el barroco, tanto plástico como literario, ha sido ampliamente estudiada en España, los actores, pese a su importancia para el desarrollo del teatro del Siglo de Oro, han sido olvidados durante muchos años, y apenas han merecido la atención de los estudiosos del teatro. Este escaso interés se ve además lastrado por una visión -a mi juicio errónea- sobre su situación social, que se apoya mas en los estudios sobre los actores de otros países que en la situación real de los actores españoles en la época, que creo presentan una serie de características específicas que les diferencian claramente de sus colegas europeos. Admirados y adorados por una mayoría, y aborrecidos y despreciados por un sector social muy concreto -los moralistas- los actores y actrices del Siglo de Oro constituyeron, como veremos, un grupo social y profesional muy cohesionado, perfectamente integrado en la sociedad de la época.

La investigación de la actividad profesional de los actores conoce también un largo periodo de olvido tras los estudios que a principios de siglo les dedicaron Cotarelo y sus contemporáneos, y aunque en los últimos años ha tomado un nuevo impulso con trabajos tan importantes como los de Oherlein, Rodríguez Cuadros, Tordera, etc.⁴². Curiosamente, todos ellos evitan, y a veces lo indican explícitamente, la cuestión de la interpretación musical, lo cual resulta cuando menos llamativo si tenemos en cuenta que estos mismos estudios sí reconocen la importancia que la música tenía en el teatro del Siglo de Oro, y sabemos que -no existiendo la figura del cantante profesional en España hasta el siglo XVIII- la música teatral del XVII era interpretada por los actores, especialmente por las actrices, ya que a diferencia de lo que sucederá en Italia, la intervención en la música teatral de los cantantes al servicio de la Casa Real, tanto de la Cámara como de la Capilla, se limitaba a la interpretación de partes corales, sin que en ningún caso interpretaran los papeles principales.

La música teatral conservada, si se compara con otros países europeos, no es mucha, pero sí nos permite comprobar que exigía de los intérpretes una técnica vocal, y ésta parece ser diferente a la que por la misma época se está desarrollando en países. Tradicionalmente se han venido utilizando las opiniones de los viajeros franceses para apoyar la idea de que los actores españoles no sabían cantar, o lo hacían de forma muy imperfecta, cuando ésto sólo prueba que la vocalidad francesa era muy distinta de la española. Mucho mas favorables se muestran por el contrario los italianos, lo que podría hacernos pensar que si el teatro y el arte español en general estuvieron muy influidos por las tendencias que llegaban de Italia

⁴² Ver en la Bibliografía el apartado dedicado específicamente a los actores.

¿por qué no habría de ser igual en el campo de la música cantada, máxime cuando los modelos de la organización teatral se habían importado de Italia?

A diferencia de Francia, país enemigo durante gran parte del siglo, las relaciones con Italia -en la que España tenía también territorios propios- fueron mucho mas fluidas, constantes y amistosas. Italianas fueron las primeras compañías profesionales que recorrieron la península, e italianos fueron los escenógrafos que contribuyeron al desarrollo del teatro cortesano. Sin embargo no fueron italianos los creadores del teatro musical español, y hoy sabemos que aunque *La selva sin amor* de Lope de Vega, considerada como la primera ópera española, fue en gran parte iniciativa del grupo florentino residente en la corte madrileña, su representación no tuvo trascendencia alguna.

La creación del teatro musical español barroco parte de la tradición teatral hispana, en la que la música ya tenía un papel importante, y es en su mayor parte mérito de Calderón de la Barca, y su colaborador, el músico Juan Hidalgo. Es bien cierto que las influencias italianas se perciben claramente en la adopción de ciertas formas vocales como el recitativo y el arioso, que posiblemente llegaron a España a través de la ópera romana; pero junto a ellas se mantendrán en todo tipo de obras formas tradicionales españolas como el villancico y el romance, así como una forma vocal española tan característica como el *tono* o *tonada*; formas todas ellas cuyas características las hacen especialmente indicada para ser interpretada no por un cantante virtuoso, ya que no es la belleza de la voz lo se requiere en ellas, sino por un actor que sepa dar al texto toda la expresión que éste requiere. Por ello dentro de este trabajo trataremos de descifrar si existió realmente una “vocalidad hispana” durante el siglo XVII.

3.3. MÚSICA Y TEATRO

Pese a que la música no solo formaba parte de todo tipo de obras teatrales en el teatro del Siglo de Oro, sino que aparece mencionada de manera constante en todo tipo de obras, sean estas teatrales o no, el interés por la misma ha sido tan escaso que hasta fechas muy recientes apenas había producido estudios de importancia. Es cierto que en comparación con otros países, Francia e Italia principalmente, poco es lo que parece haberse conservado, pero aun así, esto no explica por si sólo el desinterés que por la música española, y especialmente la música teatral, han demostrado la mayoría de los historiadores de la literatura, el arte y la música. Si el incendio del Alcázar pudo acabar con gran parte de un material que hoy nos sería muy útil, no podemos dejar de señalar que todavía existen en

los archivos públicos y eclesiásticos españoles documentos que nos pueden ayudar a ampliar el conocimiento de la música teatral de la época⁴³, por no hablar de los archivos privados, la mayoría de los cuales no han sido suficientemente explotados, y aun podrían deparar tan gratas sorpresas como lo fue en su momento el descubrimiento de la música que Juan Hidalgo escribió para la obra *Los celos hacen estrellas* de Juan Velez de Guevara.

No obstante, en los últimos años el teatro musical español ha despertado el interés de numerosos investigadores, curiosamente extranjeros en su mayor parte, cuyas aportaciones han permitido reconstruir su origen, desarrollo y evolución, en suma su historia y características. Los estudios de Sage, Stevenson, Becker, y especialmente de Stein⁴⁴ han revelado que pese a las influencias italianas que en él se perciben, se trata de un teatro musical de características muy personales, que hasta la fecha, y posiblemente debido a su personalidad tan específica, apenas ha merecido la atención de los historiadores de la música.

Pero la importancia de la música teatral no se limitaba en la España del Siglo de Oro al teatro musical, sino que se extendía a prácticamente todas las formas teatrales, en las que en mayor o menor medida, se encuentra presente con mucha frecuencia, lo que revela no sólo que los dramaturgos eran conscientes de su importancia, sino también que poseían suficientes conocimientos musicales como para integrar las partes musicales en sus obras. Pese a ello el estudio de los distintos tipos de música, sus funciones así como las características que presenta la música en cada uno de los diversos géneros teatrales, no ha merecido la atención debida. Siendo la música elemento esencial en una zarzuela o en un baile, por mencionar dos formas teatrales musicales, no deja por ello de tener una importancia, función y características específicas en otros no musicales como la comedia o el entremés, y a ello dedicaremos el último capítulo de este trabajo.

El teatro español del barroco se caracteriza pues por haber conseguido la perfecta fusión de elementos en ocasiones tan dispares como la elaboración intelectual compleja (a través de un texto poético) y el esplendor sensorial al que contribuyen fundamentalmente las artes visuales (pintura y arquitectura) y auditivas (música). El hecho de que esta fusión alcance su mejor expresión en las obras cortesanas y en un género teatral-religioso tan específico del teatro español como los autos sacramentales del Corpus Christi, prueba hasta

⁴³ En este sentido resulta muy interesante el trabajo de investigación llevado a cabo por C. Caballero sobre la obra de Miguel Gómez Camargo, maestro de capilla de la catedral Valladolid, como fuente para la música teatral profana. Ver CABALLERO, C., "Nuevas fuentes musicales de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 119-155 y "En trova de lo humano a lo divino: las operas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo", en *La ópera en España e Hispanoamérica*, E. Casares y A. Torres (eds.), (Madrid, 2001), pp. 95-115.

⁴⁴ Ver en Bibliografía, dentro del apartado dedicado a bibliografía sobre música.

que punto el teatro fue en la España del Siglo de Oro apoyado y promocionado por el poder establecido (político y religioso), conscientes de su alto valor propagandístico, y en el que los actores y actrices que lo protagonizan, en tanto que intermediarios necesarios entre el poder y sus gobernados, se presentan como un grupo de profesionales perfectamente integrado en la sociedad de la época⁴⁵ y altamente capacitado, que, especialmente entre los profesionales de mayor prestigio, incluye el dominio de una técnica muy semejante a la del orador sagrado -el predicador⁴⁶- así como toda una serie de habilidades, entre las que destacan -especialmente entre las actrices- las musicales, ya que como veremos la presencia de la música es una de las características del teatro español desde sus mismos orígenes.

4. FUENTES

Debido a la amplitud del tema, que por abarcar aspectos muy diversos me ha obligado a realizar una tarea de síntesis que sin duda deja fuera otros muy interesantes, las fuentes a las que he recurrido son también muy amplias y diversas.

Entre las fuentes directas destacan los documentos del *Archivo General de Palacio* relativos a los montajes cortesanos, que proporcionan bastante información sobre la organización burocrática del teatro palaciego y sus costes, las obras representadas y los actores que las protagonizaron, con interesantes detalles sobre dos aspectos relacionados directamente con la profesión de actor: papeles e ingresos. Estos dos aspectos también he podido estudiarlos a través de los legajos conservados en el *Archivo de la Villa*, que añaden además datos fundamentales para conocer la composición de las compañías (número de miembros y jerarquía), y sobre todo numerosos datos sobre la vida y nivel económico de los

⁴⁵ Ningún actor en la católica España vio negado su derecho a ser enterrado en suelo sagrado -que para ello tenía la Cofradía de la Novena su capilla en la iglesia madrileña de San Sebastián- y con la ostentación que su situación económica le permitiera; incluso alguno fue tenido por santo y su restos mortales guardados como reliquias.

⁴⁶ Como “representante a lo divino” que “solo se distingue del farsante en las materias que trata, en la forma muy poco” le define V. de Céspedes (*Trece por docena*). Cito por ROBLEDO, L., “Le sermon comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique espagnole de la Contre-Réforme”, *PUPS, Musical Rhetoricians*, (París, 2002), p. 139. En su actividad profesional los predicadores se acercaban bastante a la técnica de los actores, ya que su prédica no se limitaba a la exposición verbal del sermón, con mayor o menor grado de habilidad declamatoria, sino que además estaba rodeada por elementos teatrales, tales como “...muchedumbre de luzes, flores, música, y valentía de las oraciones, en que los grandes Predicadores mostraron quanto lo son...”. Almansa y Mendoza, *Copia de una carta al duque de Vexar* (narra la predicación con motivo de las fiestas celebradas en 1624 en el monasterio de S. Bernardo). Cito por SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 284. Nos referiremos a la similitud de recursos usados por predicadores y actores en el capítulo dedicado a la profesionalización de los actores.

actores (posesiones muebles e inmuebles) y lo que es mas importante a mi juicio, datos sobre la actitud de los actores antes las imposiciones de las autoridades municipales, que en mi opinión prueban hasta que punto la visión tradicional del actor como un marginado social es errónea. Los datos del *Archivo Histórico de Protocolos* completan la visión de los diferentes aspectos de la vida social (contratos de compraventa de casas u otros bienes, cartas de arras y de dote, testamentos, etc.) y profesional (contratos, reconocimientos de deuda, etc.) de los actores.

Además de los documentos de los archivos, he incluido otras fuentes directas, constituidas principalmente por escritos de la época tan diversos como las propias obras teatrales, o de cualquier otro género (novelas, poesías, etc.), preceptiva dramática, controversias sobre el teatro, cartas, etc., que indico en la Bibliografía, así como partituras, una selección de las cuales integran el Apéndice IV (*Láminas*). Las obras teóricas de la época, ya sean tratados de escenografía, teoría musical, etc. consultadas, se indican en el apartado *Fuentes* incluido igualmente en la Bibliografía.

En cuanto a las fuentes indirectas, y dado la variedad de temas tratados, me ha parecido como mejor solución diferenciar los libros consultados en cinco apartados: *Historia* (obras de historia general), *Arte* (obras que estudian el papel de las artes plásticas en el teatro), *Literatura* (incluye tanto los estudios literarios como las propias obras teatrales), *Actores* (incluye las obras que estudian tanto su situación social como profesional) y *Música* (en el que se incluyen los estudios dedicados a la música, y no solo teatral, de la época).

I. EL MARCO DE LA REPRESENTACIÓN

I. EL MARCO DE LA REPRESENTACIÓN

1. EL MARCO DEL REY

Aunque ya en la Antigüedad Clásica las calles y plazas de las ciudades, mediante transformaciones efímeras y temporales, constituyen el escenario de festejos muy diversos, manteniéndose este carácter de escenario festivo durante la Edad Media, es sin embargo a partir de la Edad Moderna cuando los espacios ciudadanos y los festejos que en ellos se desarrollan cobran un verdadero sentido cortesano al acoger las ciudades el espacio en el que residen el príncipe y su corte: el palacio.

A partir del Renacimiento los festejos que transcurren por las calles y plazas de la ciudad adquieren una doble importancia, pues además de constituir un elemento importante de la política de representación del príncipe (verdadero protagonista de cualquier acto festivo desarrollado en la ciudad), también, como señala Cámara⁴⁷, se convierten en uno de los medios de los que se sirve el poder político para controlar a la ciudad, que en esta época ya se ha vuelto demasiado populosa y conflictiva.

Cualquiera que sea el tipo de festejo, su celebración implica una transformación “teatral” del espacio ciudadano, y de hecho, la posibilidad de celebraciones festivas influye - ya en el Renacimiento pero especialmente a partir del Barroco- en la trama viaria y en la edificación de las ciudades⁴⁸. Sin embargo, dada la dificultad de modificar el entramado urbano, lo que se produce habitualmente es un cambio temporal de la apariencia de la ciudad, que durante un corto periodo de tiempo se transforma mediante construcciones ficticias, inspiradas en la arquitectura clásica. Las teorías sobre la “ciudad ideal” -dirigidas en

⁴⁷ CÁMARA, A., “El Orbe del rey y el laberinto de Dios: Madrid, urbe manierista y barroca”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX (1982), p. 56. En adelante citaré por *Orbe*.

⁴⁸ Ver algunas de estas transformaciones espaciales ciudadanas en CARANDINI, S., *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, (Roma, 1995), p. 165. Citaré en adelante por *Teatro*.

ambos sentidos: trazado urbano y apariencia (efímera y/o permanente)- se plasman así en unas construcciones clasicistas que forman un nuevo tipo de “arquitectura ideal”.

Sea esta transformación temporal o duradera, tanto las estructuras fingidas como los edificios en piedra son levantados por los mismos artistas, que siguen unos nuevos modelos arquitectónicos basados en la proporción de las partes y en las leyes de la perspectiva⁴⁹; modelos que tras los experimentos realizados en Italia por Bruneleschi, se aplicarán tanto al urbanismo real, que convertirá a las ciudades del humanismo en el escenario del “instrumentum regni”, como al urbanismo efímero⁵⁰. Al codificar la nueva teoría, Alberti la hará asequible para los pintores, quienes plasmarán este urbanismo fingido en los lienzos, base del decorado teatral⁵¹.

La ciudad se presenta pues como un espacio abierto y público, en el cual la presencia del príncipe debe articularse de forma que su persona institucional esté debidamente realizada por una serie de mensajes simbólicos; sin embargo estos mensajes son mas fáciles de producir y de percibir en el ámbito cerrado del palacio que en el espacio abierto de calles y plazas⁵², por lo que desde finales del siglo XVI se percibe claramente cómo en la mayoría de las cortes se da preferencia a los espectáculos en espacios cerrados sobre los abiertos.

Sin embargo, el palacio, que se desarrolla en las cortes italianas del Renacimiento como un marco adecuado para resaltar la figura del príncipe, no es un espacio unitario sino múltiple⁵³, ya que incluye espacios tan diversos como *jardines*, *patios* y *salones*, cada uno de los cuales tiene funciones claramente establecidas. Dada la importancia del teatro cortesano como parte de la vida del príncipe, todos ellos se convierten en escenarios posibles para la fiesta, pues todos comparten una serie de características:

- Permiten levantar teatros portátiles, mas o menos efímeros.
- Facilitan el control de los aspectos visuales⁵⁴
- Posibilitan el control de los espectadores y su colocación jerárquica en el espacio.

⁴⁹ Carandini (*Teatro*: 166) señala la importancia de este fenómeno, que permite a estos artistas experimentar invenciones espaciales y modelos arquitectónicos a diferentes escalas.

⁵⁰ STRONG, R., *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, (Madrid, 1988), pp. 46-47. En adelante citaré por *Arte*.

⁵¹ Ver la importancia de estos aspectos en STRONG, *Arte*: 47.

⁵² Carandini (*Teatro*: 183) señala la existencia de dos tendencias contradictorias, pues si mediante la fiesta la ciudad se transforma mostrando en público comportamientos privados, la fiesta en un recito cerrado -ámbito de lo privado, de lo interno, y en el cual resulta mas eficaz la magia ilusionista de la iluminación artificial que es una de las características distintivas del teatro cortesano- adquiere una dimensión controlada y segura, pero su propia esencia festiva disfraza y/o modifica el ambiente cotidiano.

⁵³ Portus señala como no sólo es un espacio “minuciosamente compartimentado”, sino que en él abundan “usos y referencias muy variadas y concretas.” Ver PORTUS PÉREZ J., “El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio”, en *El Real Alcázar de Madrid*, (Madrid, 1994), pp. 114. En adelante citaré por *Retrato*.

⁵⁴ Para una mayor ampliación de este aspecto ver STRONG, *Arte*: 46.

No obstante, son espacios muy diferentes entre sí no sólo por su forma y tamaño, sino también por su función, y esta diversidad se refleja en el tipo de espectáculo que se desarrollará en cada uno de ellos, de manera que sus diferencias parecen imponer una cierta “especialización espacial”, pues mientras que en los jardines y patios se desarrollan espectáculos basados en juegos guerreros, tales como las naumaquias, torneos y ya en el barroco las óperas-torneo, los salones se reservan a la representación de comedias y fábulas pastorales.⁵⁵

Espacios ambivalentes, ya que poseen a la vez carácter público y privado⁵⁶, los **jardines y patios** (y también la **plaza privada**), marco habitual de festejos teatrales durante el Renacimiento, serán el ámbito mas adecuado para levantar teatros efímeros que sirvan de escenario a torneos y naumaquias⁵⁷, manteniendo su importancia como escenario al menos durante la primera mitad del siglo XVII⁵⁸. A diferencia de los jardines -en los que domina el espacio horizontal- los patios y plazas privadas, con su disposición en varios pisos que permiten distribuir a los espectadores en alturas diferentes, añaden la posibilidad de aprovechar el espacio vertical, constituyendo un modelo determinante en el desarrollo de la autentica sala teatral.

Pese a las posibilidades de jardines y patios como espacios teatrales, son sin embargo los **salones** los que cada vez con mayor frecuencia acogen las representaciones teatrales. Los palacios renacentistas -independientemente de quien sea su propietario: príncipe, ciudad o patriciado urbano- cuentan con un gran salón, normalmente de planta rectangular, en el que se levantan estructuras teatrales efímeras con una tipología bien definida: un escenario en uno de los lados mas estrechos y gradas para el público en los tres lados restantes, reservando frente al escenario un espacio destacado para el espectador de mayor rango. Normalmente la sala y la escena se conciben como un conjunto arquitectónico⁵⁹, con una opulenta decoración en la que los elementos alegóricos tienen una gran importancia⁶⁰. Estas grandes salas son el espacio interior mas importante del palacio, y en muchas de ellas, a

⁵⁵ Ver MAMCZARZ, I., *Le Théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, (Florenia, 1988). En adelante citaré por *Teatro Farnesio*.

⁵⁶ Ver CARANDINI, *Teatro*: 179.

⁵⁷ Un ejemplo lo tenemos en el teatro efímero levantado por Bramante en el Belvedere del Vaticano (1504-1514) o el que se construye en el *cortile* del palacio Pitti de Florenia en 1579 (MAMCZARZ, *Teatro Farnesio*: 56).

⁵⁸ Uno de los mas famosos fue el anfiteatro de Boboli, levantado en Florenia en 1628 para las bodas de Margarita de Médicis y Eduardo Farnesio.

⁵⁹ MAESTRE, R., *Escenotécnica del barroco. El error de Gomar y Bayuca*, (Murcia, 1989), p. 31. En adelante citaré por *Error*.

⁶⁰ Carandini (*Teatro*: 188-189) señala como pese a tratarse de espacios ya decorados en sí mismos, no contienen estructuras estables y permiten enmascarar su aspecto original, mezclando sin solución de continuidad el aparato festivo y los protagonistas de la fiesta, de manera que todo participante en ella es actor y espectador simultáneamente.

medida que se complica la técnica escenográfica, el teatro efímero llegará a convertirse en permanente⁶¹.

Las nuevas exigencias visuales y acústicas, y sobre todo la configuración simbólica del espacio a partir del barroco, explican la importancia que frente a espacios que podríamos considerar como “mixtos” (jardines, plazas privadas y patios), van a ir cobrando los salones palaciegos, en los que el rey asiste al espectáculo como espectador pero también como actor, gracias precisamente al uso simbólico de la perspectiva⁶².

El lugar que debe ocupar el príncipe en la sala está claramente definido por Sabbatini en su *Prattica di fabricar Scene e machine nel teatri* (Ravena, 1638): ha de ser el mas cercano posible al “punto de concurso”⁶³, es decir al punto central de la sala desde el cual se abarcan a igual distancia los laterales de la escena, de tal forma que su vista coincida con la misma altura que el “punto del concorso”, que sería la intersección entre la línea horizontal paralela al foro con la línea perpendicular desde los ojos del príncipe. Es la zona que Maestre (*Error*: 178) denomina como “zona fuerte” del escenario, y se crea por la intersección entre la línea horizontal paralela al prosenio y la línea vertical que parte del “ojo del rey” o eje central de la cavea hasta el escenario. Para salvar el desnivel del escenario, el sitio del rey deberá colocarse sobre un “estrado” (SABBATINI, *Pratique*: 56) desde donde podrá “...gozar del punto igual de la perspectiva...”⁶⁴. (*Fig. 1*)

El rey asiste pues la representación teatral como espectador pero también como actor⁶⁵, configurándose así el espacio cortesano como un espacio con un elevado contenido

⁶¹ El ejemplo mas notable lo constituye el teatro Farnesio, levantado en lo que fue sala de armas del primer piso del enorme palacio de la Pilotta.

⁶² El papel del rey como espectáculo por si mismo dentro del espectáculo teatral ha sido tratado por numerosos estudiosos, destacando VAREY, J.E., “L’auditoire du Salón Dorado de L’Alcazar de Madrid au XVIIe. siecle”, en *Dramaturgie et Societe*, J.Jacquot (ed.) (París, 1968); BROWN, J., y J.H. ELLIOT, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid, 1981); ELLIOT, J.H., “Philip IV of Spain, Prisoner of ceremony” en *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty 1400-1800*, A.G.Dickens (ed.) (Londres, 1977); AMADEI PULICE, M.A., “Realidad y apariencia:valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*, III, García Lorenzo (ed.) (Madrid, 1983), 1519-1531; NEUMEISTER, S., “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”, en *La escenografía de teatro barroco*, A. Egido (ed^a.), (Salamanca, 1989), pp. 141-159.

⁶³ Cito por la edición facsímil a cargo de M. María, R. Canavaggia y M.L. Jouvett, *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre par Nicola Sabbatini*, (Neuchatel, 1942), cap. 34, p. 56. En adelante citaré por *Pratique*. Ver también edición moderna de E. Ponoledo (Roma, 1955)

⁶⁴ *Descripción de la comedia Hado y Divisa*, BAE, T. XIV, (Madrid, 1945), p. 356. Era la colocación habitual del rey tanto en el “Salón de Comedias” del Alcázar como en el Coliseo del Buen Retiro, en el que aunque existía un palco real o “luneta”, era frecuente que el rey viese el espectáculo desde un sitio algo elevado en el propio patio de butacas.

⁶⁵ Una idea que ya en 1537 expone A. Sánchez de Espejo, quien al describir una representación particular en el Salón Dorado del Alcázar a la que fue invitada por los Reyes la Princesa de Carignan, comenta que ésta pudo ver “...como en la idea en los Reyes la representación y por accesorio lo representado de la comedia...” SANCHEZ DE ESPEJO, A., *Relación ajustada en lo posible a la verdad, y repartida en dos discursos...* Citado por Greer, M.R., y J. E. Varey en *FUENTES XXIX*: 18. Tampoco debemos olvidar que durante gran parte del XVI, e incluso, aunque mas ocasionalmente en el XVII, los reyes participan directamente en la representación teatral, especialmente en géneros estrictamente cortesanos como la mascarada y el ballet.

simbólico. Como señala Neumeister⁶⁶, el lugar ocupado en la sala por el rey le permite dominar el teatro y también la interpretación sobre el escenario. Pero al mismo tiempo, por su situación en el centro de la platea, el rey es cautivo de la perspectiva, ya que él mismo forma parte de la representación; se convierte así en un espectáculo en sí mismo⁶⁷, ofreciéndose -igual que los actores sobre el escenario- a las miradas de los cortesanos.

Al hablar de teatro cortesano nos estamos refiriendo por tanto a un doble espacio o mejor dicho a un espacio dentro de otro espacio, ya que dentro del palacio -el espacio del príncipe- se reserva uno aún mas específico, en el cual el príncipe se muestra en público con toda la parafernalia del poder: los salones de aparato, llamados también *Salones Grandes*, que aparecen en todas las casas señoriales renacentistas, en los que se centralizan las representaciones teatrales, por lo que podríamos considerar que en ellos se lleva a cabo una doble representación: la estrictamente teatral, pero también la que tiene al príncipe como protagonista principal y centro de ambas representaciones, ya que toda la distribución escénica se articula en torno al “ojo” del príncipe.

La situación del príncipe en la sala no es por tanto asunto baladí, y revela un uso del espacio y de la perspectiva con fines políticos y sociales. En el primer caso, el rey como espectáculo en sí mismo se muestra en todo su esplendor, “como un rey Sol, centro del Universo”⁶⁸, pero al mismo tiempo, al constituirse como punto de referencia principal el lugar ocupado por el príncipe, se establece entre los asistentes a la representación una distinción jerárquica en función de su situación en la sala, ya que su mayor o menor proximidad a la persona real, que implica además una mejor o peor visibilidad⁶⁹ tanto del espectáculo representado como de la figura del monarca⁷⁰, es reflejo y símbolo de la situación social de cada uno.

La presencia del rey en el salón afecta además al espacio donde se lleva a cabo la propia representación -el escenario- ya que la relación espacial entre la sala y el escenario también se rige por un contenido altamente simbólico⁷¹, cuya elaboración llega a ser en

⁶⁶ NEUMEISTER, S., “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”, en *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (ed^a), (Salamanca, 1989), p. 152. En adelante citaré por *Escenografía cortesana*.

⁶⁷ VAREY, J.E., “L’auditoire du Salón Dorado de L’Alcazar de Madrid au XVIIe. siecle”, en *Dramaturgie et Société*, J. Jacquot (ed.) (Paris, 1968), p. 91. Citaré por *L’auditoire*.

⁶⁸ AMADEI PULICE, M.A., “Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*, III, García Lorenzo (ed.) (Madrid, 1983), p. 1522.

⁶⁹ Como señala Maestre (*Error*: 31), los espectadores situados en los laterales de las gradas han de girar la cabeza para poder contemplar el espectáculo. Para Strong (*Arte*: 21), la colocación del público en el salón permite una manipulación visual y auditiva del espectáculo.

⁷⁰ Para Amadei Pulice (*Realidad*: 1522) “...en el teatro cortesano la visibilidad real es tan importante como la buena visibilidad de la escena...”

⁷¹ Maestre (*Error*: 158) señala como la relación simbólica entre escenario y sala se plasma claramente por primera vez en la Florencia de los Médicis con la representación de la ciudad sobre el propio escenario. El salón-teatro acentúa así su carácter de espacio simbólico ya que en él se unen el espacio de poder y el espacio cívico.

algunos casos muy compleja. Es evidente que el “ojo” del rey condiciona la organización del decorado en perspectiva en el escenario, pero también al propio espacio “ficticio” que en él se representa, ya que estos decorados, que representan a su vez distintos espacios en los que se desarrollan las obras teatrales, poseen un contenido simbólico mucho mayor de lo que trasluce su apariencia, y no sólo en las obras históricas y mitológicas⁷², sino en otras poco sospechosas en principio de albergar cualquier intención que no sea el puro entretenimiento. Dado que en el siglo XVII el espacio estaba relacionado con conceptos morales y sociales, éstos también se aplican al espacio ficticio en el que se desarrolla la trama teatral, que esta muy codificado (mar, selva/bosque/montaña, jardín, palacio, cielo e infierno)⁷³, por lo que su elección no es en modo alguno caprichosa, sino que tiene su sentido dentro del contenido simbólico de la obra. Toda la complejidad que puede alcanzar este uso simbólico del espacio ficticio queda reflejada perfectamente en las obras de Calderón de la Barca, ya

⁷² Las obras en las que se hace referencia a los “hechos del rey”, desarrolladas ya en el teatro mediceo, tendrán una gran acogida en todas las cortes europeas. En España este tipo de obras encuentran su gran valedor en el conde-duque de Olivares, quien desde los primeros años de su valimiento se ocupó por orquestar en torno a Felipe IV toda una política teatral que permitiese transmitir lo que Elliott califica como “una impresión confiada del poderío español”. Ver ELLIOT, J.H., *El Conde-Duque de Olivares*, (Barcelona, 1990), p. 190. En cuanto al teatro mitológico, se trata, igual que la pintura mitológica, de un género teatral exclusivamente cortesano, pero no porque sus argumentos pudiesen ser comprendidos con mayor facilidad por las clases mas altas y cultas de la sociedad, ya que la afición a la mitología durante el siglo XVII estaba tan generalizada que permitía su comprensión por un gran número de personas, sino porque los mitos además de su contenido literal, permitían una interpretación simbólica, que tan claramente reflejan obras como *Las XIII cuestiones del tostado* (Amberes, 1551) de Alonso de Madrigal, el *Tostado*, la *Philosofía Secreta de la gentilidad* de Juan Pérez de Moya (Madrid, 1585), o las *Anotaciones sobre los quinze libros de las transformaciones de Ovidio* (Valladolid, 1589) de Pedro Sánchez de Viana. Como señala Gállego las fábulas tenían un sentido moral (las relaciones con el prójimo) y un sentido anagógico (las obligaciones para con Dios), que permitía transmitir mensajes que no se habrían tolerado en otras formas mas “directas”. Ver GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, 1984), pp. 50 y 79. (Citare por *Visión*). La asimilación de la figura del rey con los dioses paganos (NEUMEISTER, *Escenografía cortesana*: 150) facilita la transmisión de conceptos simbólicos relacionados con la persona del rey y la concepción de la monarquía: el rey, símbolo del poder absoluto y sacro se convierte en el rey-sol.

⁷³ “En el *interior del palacio* viven los héroes, los semidioses que gobiernan al mundo: reyes y príncipes. La *selva* representa el laberinto mental en el que nos extraviarnos, nuestras laboriosas decisiones y nuestros yerros. En el *cielo* está inscrito nuestro destino [...] El *jardín* representa el cultivo y el lugar de nuestros placeres [...] El *mar* ofrece la imagen de nuestras tribulaciones, de nuestras navegaciones peligrosas a través de los escollos, de la tempestad y de la bonanza. El *infierno* representa los impulsos y las fiebres del ser instintivo que se esconde tras nuestra persona.” AUBRUN, Ch.V., *La comedia española. 1600-1680*, (Madrid, 1681), pp. 64-5. Estos seis tipos de escenas (sustituyendo la selva por montaña) están ya presentes en la escenografía diseñada por Cosme Lotti para *El mayor encanto amor* (1622), por lo que Navarro Zuvillaga considera que su presencia e importancia en el teatro español se debe a la influencia directa de la escenografía italiana. Sin embargo, para Ferrer Valls la práctica escenográfica española es el resultado de la unión de dos tradiciones: la italiana (que influye en los espectáculos cortesanos), y la española que, además de elementos de gran arraigo desde la época medieval (cuevas, castillos, montañas, fuentes, árboles, naves, etc.), recogía la representación del espacio urbano, que a diferencia del italiano, que representa exteriores urbanos, incluye también los interiores de las casas. Precisamente en este tipo de escenografías parece ser decisiva la puesta en escena de los corrales, en los que, como señala Oliva, de los 10 espacios escénicos habituales, seis eran exteriores (calle, jardín, iglesia, monte, campo y camino) y cuatro interiores, representando aposentos de casa, de palacio, de posada y de prisión. Ver FERRER VALLS, T., *Nobleza y Espectáculo teatral (1535-1622)*, (UNED, 1993), pp. 28-29 y 31-32; NAVARRO DE ZUVILLAGA, J., “La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III, (1989), p. 732; OLIVA, C., “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia

que, como señala McKendrik⁷⁴, el espacio ficticio desempeña en ellas una función crucial en el desarrollo de la trama, y suele tener un alto contenido metafórico que le sirve para explorar aspectos psicológicos, sociales, políticos, etc.

El salón se configura así como el espacio teatral cortesano mas apropiado para la “política de representación” del príncipe, ya que debido a sus múltiples contenidos simbólicos no es únicamente el marco del rey sino también el de su imagen simbólica, especialmente en el caso de obras teatrales mitológicas; pero es además un espacio arquitectónico unitario en el que aparecen divisiones espaciales -platea o sala/escenario- con funciones claramente establecidas y con un alto contenido simbólico: en la parte de la sala los espectadores se distribuyen en función de un simbolismo político y social; en el espacio ocupado por el escenario se construyen sin embargo espacios simbólicos -generalmente sucesivos- en los que se desarrollan las obras teatrales.

Esta complejidad simbólica del contenido va acompañada por la complejidad cada vez mayor de los restantes elementos que forman la representación cortesana: la escenografía y la música; ello implica una mayor profesionalización que excluye de la representación a las personas reales⁷⁵ e incluso a los miembros de la corte. La presencia de actores profesionales así como las necesidades técnicas de la representación, cada vez mas complejas, llevará a la edificación de **teatros efímeros** en los salones palaciegos, en los que dos elementos vendrán a acentuar la separación entre la sala y el escenario: el arco proscenio y el telón de boca o “cortina” para emplear la terminología española de la época.

Con el paso del tiempo la construcción de estos teatros efímeros se revela cada vez mas onerosa, al mismo tiempo que los adelantos de la maquinaria escénica exigen un espacio cada vez mayor y mas especializado. No es de extrañar por tanto que los condicionantes económicos y la complejidad cada vez mayor de la escenografía propicien el paso siguiente en la evolución del espacio teatral: la construcción de locales específicos permanentes para la representaciones teatrales en la corte. Las necesidades de la política representación del príncipe tampoco son ajenas a la edificación de **teatros permanentes**, ya que como señala Carandini (*Teatro*: 194), estos edificios, por sus característica, cumplen una serie de objetivos políticos importantes: son monumentos duraderos adjuntos a la magnificencia de la

palatina de Lope de Vega”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas XVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, F.B. Pedraza y R. González Cañal (eds.) (Almagro, 1996), pp. 17-21.

⁷⁴ McKENDRIK, M., “El espacio simbólico en Calderón”, en *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano*, H. Flasche (ed.), (Stuttgart, 1991), p. 123. Citaré por *Espacio simbólico*. El gran mérito de Calderón, según Portus, está precisamente en su concepción de la escenografía como complemento retórico, igual que la música, del texto escrito. Ver PORTUS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, (Guipúzcoa, 1999), p. 44.

corte, por lo que constituyen un dispositivo para oficializar la política absoluta, permitiendo además producir un producto cultural de gran prestigio y eficacia propagandística.

No es de extrañar por tanto, que a finales del XVI aparezcan en Italia varios teatros estables de corte, situados dentro del recinto palaciego y reservados normalmente para el monarca y sus cortesanos. Florencia, durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII y Ferrara en el XVII⁷⁶, se convierten en los centros de innovación teatral mas importantes, cuya influencia alcanzará a las restantes cortes europeas.

Estos teatros permanentes, origen del teatro a la italiana que dominará la arquitectura teatral europea durante tres siglos, permiten desarrollar todos los hallazgos de la perspectiva que ya se habían puesto en práctica en los teatros efímeros -se mantiene en ellos el “ojo” del príncipe como conformador principal del espacio- ya que el uso de la perspectiva en los decorados escénicos se hace siempre desde la posición visual del príncipe, y al mismo tiempo introducen una serie de modificaciones tanto en el espacio destinado al escenario, que aumenta considerablemente de tamaño para permitir la instalación de la maquinaria que posibilite los cambios escenográficos cada vez mas complicados⁷⁷, como en la sala destinada a los espectadores que sufrirá modificaciones importantes, que acentúan el valor simbólico de este espacio. No sólo se va a adoptar una nueva planta en forma de herradura que refuerza la posición privilegiada del príncipe, sino que además, al incorporar valores espaciales de otros espacios cortesanos -el patio y la plaza privada- que desarrollan el espacio en altura, permitiendo la distribución de los espectadores en varias plantas, acentúan aun más la diferenciación social mediante la separación jerárquica⁷⁸.

No obstante, la mayor innovación la constituye el desarrollo de los elementos que contribuyen a marcar una clara separación entre el escenario y la sala: la embocadura, el telón de boca y el foso para la orquesta. La *embocadura*, que separa el espacio real del público del ficticio del escenario, “...actúa de diafragma a través del cual se obliga al espectador a contemplar la acción teatral ...”⁷⁹, rompiendo así la interpenetración espacial

⁷⁵ Strong (*Arte*: 142) señala como en el siglo XVI los príncipes italianos, cuya legitimidad es dudosa y su implantación reciente, no participan directamente en la representación teatral, ni siquiera como personajes mudos.

⁷⁶ La investigación sobre el espacio teatral existía ya en la ciudad desde principios del XVI. En 1508 se levantó un teatro provisional que será superado por el levantado en la sala del Gran Palacio Ducal en 1565 para celebrar las bodas de Alfonso II y Barbara de Austria. Hacia 1531-32 Ariosto levantó una escena permanente en la ciudad, hoy perdida. Ver MAESTRE, *Error*: 32.

⁷⁷ No obstante, ya el teatro efímero levantado en 1585-86 por Bernardo Buontalenti en los Uffizzi de Florencia contaba con un complicado aparato escenográfico, que al igual que las restantes innovaciones introducidas en la sala de este teatro, influirá notablemente en los teatros permanentes posteriores

⁷⁸ La compartimentación de este espacio vertical que constituyen los palcos tiene para Carandini (*Teatro*: 194) un claro contenido simbólico, pues el palco es una célula espacial privada dentro de un espacio público, y al mismo tiempo se configura como un signo claro de prestigio social.

⁷⁹ NAVASCUES PALACIO, P., “Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía”, en *Arquitectura en España*, (Madrid, 1984), p. 53.

tan típica de los salones renacentistas, lo que permitirá una clara diferenciación de ambos espacios que evolucionarán por separado, adaptándose cada uno de ellos a sus propias funciones. El *telón de boca*, que se irá imponiendo gradualmente, pese a que contribuye a acentuar la separación sala-escenario, al mismo tiempo constituye un elemento de transición ya que en el siglo XVII su decoración suele estar relacionada con el espectáculo que se representa o se relaciona de forma mas o menos simbólica con el príncipe. El *foso* para la orquesta viene impuesto por la importancia que la música tiene en los espectáculos cortesanos; su ubicación delante del proskenio es la culminación de un proceso de búsqueda para solucionar de la mejor manera -visual y acústica- los problemas que planteaba la colocación de los músicos, y su relación tanto con los actores y cantantes que ocupan el escenario, como con el público de la sala.

El palacio se configura pues como un espacio escénico múltiple, ya que la representación de obras teatrales no se reserva únicamente a los teatros de corte -efímeros o estables- sino que se extiende a otros espacios dentro del propio palacio -cuartos privados de los monarcas, salones, jardines, patios y plazas privadas- por lo que como ya dijimos, nos encontramos con un espacio dentro de otro espacio, o incluso de espacios simultáneos pero distintos. El palacio se nos aparece así como el mejor representante de la multiplicidad espacial teatral que caracteriza al barroco⁸⁰, y también de las múltiples posibilidades que admite el espacio barroco a la hora del juego teatral espacial y simbólico, pues es frecuente que la fiesta en un lugar cerrado reproduzca espacios abiertos de forma ilusoria, así como que en el espacio abierto se levanten construcciones efímeras que representen espacios cerrados. Es precisamente esta multiplicidad espacial, así como la concepción simbólica del espacio, lo que permitirá al teatro barroco superar sus modelos renacentistas iniciales, heredados de la Antigüedad Clásica.

A tal complejidad espacial se corresponde una compleja organización burocrática y una cuantiosa financiación económica que haga posible el “hecho” teatral, por ello las representaciones cortesanas requieren la colaboración de numerosos servidores reales con funciones muy diversas, que abarcan tanto los aspectos económicos y administrativos como los puramente artísticos. Pero al mismo tiempo la construcción de teatros -efímeros y permanentes- así como el diseño de los decorados y de la maquinaria que permite colocarlos y moverlos implica la participación de toda una serie de artistas, entre los que destacan aquellos encargados de concebir tanto la construcción del edificio teatral, como las complicadas escenografías y la maquinaria que permite moverlas, verdaderos creadores del

⁸⁰ En el sentido de que el teatro se desarrolla en “cualquier” tipo de espacio, tanto público y privado, como abierto (calles y plazas) y cerrado (iglesias, conventos, palacios, edificios públicos y casas particulares).

“espacio teatral”. Gracias a estos hombres de amplia formación cultural, que pondrán al servicio del poder absoluto de los monarcas toda su experiencia y cultura, se llevará a cabo la recuperación de la Antigüedad Clásica y la nueva formulación del espacio mediante el uso simbólico de la perspectiva, elementos ambos esenciales en la creación de un espacio escénico asociado a la figura del príncipe, y que permite la creación de un producto cultural, político y social muy elaborado, a través del cual la política de representación del príncipe adquiere todo el valor de una “política teatral”.

2. ESPACIO ESCÉNICO

Madrid, Villa y Corte de los reyes españoles, se configura desde los inicios de su andadura como capital del Imperio Español⁸¹ como una ciudad eminentemente teatral⁸², dotada de una gran variedad de espacios teatrales a los que asisten sus habitantes

⁸¹ Su elección como capital por Felipe II ha sido muy debatida, pero parece evidente que en el ánimo del rey, como ha señalado Cámara (*Orbe*: 49 a 51), debieron influir su clima, su situación, sus infraestructuras y las condiciones económico-geográficas, ya que éstas son las cualidades que aparecen de forma reiterada en los escritores que se refieren a la Villa desde antiguo como Lucio Marineo Sículo, quien en *De las cosas ilustres* (1530) considera que “Es lugar asentado en muy buena región y embaxo de cielo muy claro [...] Corren por ella los ayres muy delgados: por los quales siempre biue la gente muy sana [...] Tiene mas este lugar grandes terminos y campos muy fertiles: los quales llaman lomos de Madrid. Porque cogen en ellos mucho pan y vino y otras cosas necesarias y mantenimientos muy sanos. Ay fuera de la villa canteria de pedranales [sic] muy grandes. De los cuales se aprouechan en los edificios...”. (Cito por SÁNCHEZ ALONSO, C., *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*, (Madrid, 1981), p. 2). Que su excelente situación fue un rasgo muy apreciado por Felipe II lo revela el hecho de que tras el asentamiento definitivo de la corte en 1561, el rey instalase sus habitaciones en la parte oeste del Alcázar, la mas antigua pero también la que dominaba las bellas vistas (no debemos olvidar que una de las cualidades mas apreciadas en la residencia de un príncipe renacentista eran los alrededores que desde él se podían dominar) sobre el Manzanares y la Casa de Campo. A ello se unía un clima excelente, no tan caluroso como el sur peninsular ni tan frío como el norte. Rodeada de abundante agua y excelentes tierras de cultivo que permitían asegurar el abastecimiento de la ciudad, el terreno permitía la expansión de la ciudad. Pero además la Villa contaba con otras ventajas, de índole social y política, nada desdeñables, ya que al escaso poder municipal de la Villa se añadía el hecho de que -pese a sus numerosos conventos- carecía de un poder eclesial en ella establecido que pudieran competir de alguna manera con el poder real, aspectos estos cuya importancia destaca ampliamente Portus (*Retrato*: 121).

⁸² El crecimiento desmesurado y anárquico de la villa en el siglo XVII, sin que el poder real o municipal se ocupe de plasmar en ella una política de representación monumental, hacen que pese a ser el centro del mayor imperio de su época Madrid no pueda competir en belleza monumental con algunas de las ciudades mas importantes de la época, pese a las alabanzas, a todas luces exageradas, que le dedican algunos literatos de la época como Lope de Vega: “Edificios de Madrid/tras si los ojos se llevan,/porque son como unas joyas/con tal labor y belleza,/que llaman a los albañiles/una mi amiga discreta/plateros de yeso...” (*El sembrar en buena tierra*, (Madrid, 1969), p. 52). Pero esta forma de crecimiento le va a dar precisamente un carácter muy particular, pues “...a falta de la grandeza y teatralidad permanente que proporciona una red urbana planificada, Madrid sorprende al viandante con una serie de escenarios sucesivos.” (CÁMARA, *Orbe*: 52), que según Cámara (*Orbe*: 57) hacen que se cumplan en ella los sueños manieristas de jugar con los efectos engañosos, sorprender e incluso deformar la realidad o por lo menos contemplarla desde un punto de vista diferente al habitual, con un fuerte contenido teatral, ya que la ciudad se transforma constantemente según las necesidades del momento.

independientemente de su rango social, lo que constituye una de las características del espacio escénico madrileño que se mantendrá durante todo el siglo XVII.

En su calidad de “vecinos” de Madrid, los reyes podían acudir a las representaciones que se hacían en los teatros públicos -los corrales- de la Villa⁸³, ya que desde finales del siglo XVI ésta contaba con varios corrales⁸⁴ que van a desaparecer tras la construcción de los de la Cruz y del Príncipe, los dos corrales mas importantes con los que contó la Villa a lo largo del XVII, edificados en terrenos que habían pertenecido a servidores del rey, lo que parece anunciar ya desde sus inicios, la estrecha relación que existirá a lo largo e todo el siglo XVII entre el teatro madrileño y los reyes. El corral de la Cruz, que funcionaba de manera mas o menos estable desde 1574, había levantado una estructura definitiva en 1579 en un solar situado en la calle de la Cruz que le daba su nombre, propiedad de Mateo Fernández, cantor de la Capilla de S.M., a quien le fue comprado por 550 ducados⁸⁵. El corral del Príncipe, construido en 1582 según el modelo de la Cruz, se levantó sobre las casas compradas al “...Dr. Álava de Ibarra, medico de S.M....” por 800 ducados (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1906): 152), representándose en él por primera vez el 21 de septiembre de 1583. Ambos corrales pertenecía a las cofradías de la Pasión y la Soledad, que con su “producto” sostenían nada menos que seis de los hospitales en la Villa: el Hospital General, el Hospital de la Pasión, el Hospital de los Niños Expósitos, el Hospital de los Niños Desamparados,

⁸³ Los corrales eran en origen simples patios de vecindad en los que se levantaban un tablado que sirviese de escenario y otras estructuras sencillas que facilitasen la representación teatral y el acomodo de los espectadores. La bibliografía sobre los corrales madrileños es muy variada. Los principales estudios sobre su organización y funcionamiento se deben a N.D. SHERGOLD, y J.E. VAREY en su serie *Fuentes para la historia del teatro en España*, especialmente los vols. III, IV, V, VI, X y XIII, así como sus artículos publicados en *Bulletin Hispanique* núms. 60 (1958), 62 (1960), 62 (1960) y en Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 34 (1963). También es interesante la obra de GARCIA LORENZO, L., y J.E. VAREY (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro* (Londres, 1991), ya que contiene interesantes trabajos de DAVIS, Ch., “Análisis por base de datos de los libros de cuentas de los corrales de Madrid (1708-1709)”, p. 191-204., y RUANO DE LA HAZA, J.M., “Algunos aspectos de la planta baja del corral de la Cruz de Madrid a través de los documentos de reparaciones: 1630-1700”, p. 51-61. Para el origen de ambos corrales ver PELLICER, C., *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804). Interesantes son también las obras de DELEITO Y PIÑUELA, J., *...También se divierte el pueblo* (Madrid, 1988), y RUANO DE LA HAZA, J.M. y Jh.J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (Madrid, 1994). Para una visión de conjunto sobre la organización económica del teatro madrileño en la época ver mi trabajo de investigación *Aspectos económicos del teatro madrileño durante el siglo XVII*. Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Geografía e Historia-Arte Moderno - Arte II).

⁸⁴ Durante la segunda mitad del siglo XVI aparecen en Madrid varios corrales. Desde 1568 funcionaban los de la calle del Lobo y el de la Pacheca, y posteriormente se habilitan otros dos: el de la calle del Lobo y el corral de Valdivieso.

⁸⁵ La primera representación en el nuevo edificio tuvo lugar el domingo 29 de noviembre de 1579, por la compañía dirigida por los autores Juan Granados y Gálvez. PEREZ PASTOR, J., “Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII”, 2ª serie, *Bulletin Hispanique*, VIII (1906), p. 75. En adelante citaré P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª, mas el año de la publicación.

Perdidos o Colegio del Amor de Dios, el Hospital Real de Corte o del Buen Suceso y el Hospital de Antón Martín o de San Juan de Dios⁸⁶.

La división espacial de los corrales en diversos tipos de localidades (patio, taburetes, gradas, cazuela, aposentos y tertulia)⁸⁷, que incluso tenían entradas al corral diferentes, permitía la asistencia simultánea de las diversas clases sociales a las representaciones, sin que éstas, pese a compartir un mismo espacio, llegasen a mezclarse. Los reyes⁸⁸, la nobleza, las clases mas elevadas y los vecinos mas pudientes ocupaban los “aposentos”, que constituyen un claro precedente de los palcos del teatro a la italiana.

Pero además de acudir a las representaciones públicas de los corrales, los reyes podían asistir a otras llevadas a cabo en ámbitos mas privados como las casas de los nobles y las que se hacían en el colegio de los jesuitas: el Colegio Imperial.

Dentro de sus palacios los reyes también asistían a diferentes tipos de representación, ya que la costumbre de representar obras teatrales ante los monarcas estaba muy extendida en la España de los Austrias, y rara era la semana en la que no se escenificaba alguna obra. Y no sólo en Madrid, ya que las representaciones teatrales se hacían en cualquiera de los llamados “sitios reales” en los que se hubiese instalado la corte⁸⁹.

La afición teatral de los reyes españoles está bien documentada ya desde Felipe II⁹⁰, así como la costumbre de las personas reales de protagonizar festejos parateatrales de la mas

⁸⁶ Esta relación del teatro con la beneficencia, que se repetirá en todas las ciudades importantes de España y sus reinos extrapeninsulares, junto con otras causas que veremos en su momento, influirá de forma señalada en la situación social de los actores españoles de la época.

⁸⁷ Las localidades del patio eran las mas baratas -sus ocupantes permanecían de pié durante toda la representación- y por tanto alojaban al público mas popular y ruidoso: los “mosqueteros”. Los taburetes eran localidades situadas también en el patio, en su parte delantera, pero sus ocupantes permanecían sentados, separados de los bulliciosos mosqueteros por una barrera denominada “degolladero”. Las gradas rodeaban el patio y sus ocupantes se sentaban sobre bancos; la cazuela era un gran palco situado frente al escenario destinado a las mujeres, un público tan temible y ruidoso como los mosqueteros. Los aposentos eran habitaciones ubicadas en las casas colindantes al corral, al cual se abrían mediante ventanas, balcones y rejas. Eran las localidades mas caras -los había de distintos precios según su ubicación- y por ello eran las destinadas al público -masculino y femenino- mas “selecto”. La tertulia ocupaba la parte superior del corral, y era el lugar destinado a los “intelectuales” o a todos aquellos que deseaban pasar desapercibidos, como los clérigos.

⁸⁸ No hay evidencia de que el rey tuviera un aposento en el corral del Príncipe, pero si lo tenía en la Cruz, ya que en 1631 Felipe IV ordenó que se pagasen 600 ducados “...para fabrica del aposento del corral de la Cruz de las comedias que he mandado hazer alli.” Ver SHERGOLD, N.D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventh Century*, (Oxford, 1967), p. 398. Citaré por *Spanish Stage*.

⁸⁹ “A Osorio y Prado, autores de comedias, se les dara libranza de lo que montaren las que han representado y representaren en el Quarto de la Reyna nuestra Señora en el tiempo que S.M. asistiere en el Real sitio de el Pardo, en conformidad de decreto de el Rey nuestro Señor de 15 de este”. Orden al Contralor de la Reina de fecha 20-I-1652. *FUENTES I*: 56.

⁹⁰ Pese a su fama de hombre triste y taciturno, los estudios mas recientes revelan que el rey era un buen aficionado al teatro, no sólo como mero entretenimiento sino también por sus valores políticos, como había tenido ocasión de apreciar siendo aún príncipe durante su viaje europeo de 1548-1549, durante el cual asistió a varias representaciones teatrales. Una de las mas importantes tuvo lugar en el palacio ducal de Milán, en cuyo Salón “...una parte estava hecha a manera de teatro con muchas ordenes de asientos que subian casi hasta el maderamiento d’ella. Estavan en los lados de la sala muchos personajes y estatuas de diversos trajes y figuras, que puestos por sus espacios iguales, con los braços estendidos y levantados, tenian en las manos hachas encendidas con que se alumbrava toda la sala y havia por el suelo muchos escabelos, bancos y otros asientos.

diversa índole. Especialmente aficionada a este tipo de festejos parece haber sido la tercera esposa del rey, Isabel de Valois, que contaba en la corte con una colaboradora inestimable: su cuñada, la infanta D^a Juana⁹¹.

Durante el reinado de Felipe III, los espectáculos cortesanos, igual que sucedía en las restantes cortes europeas, son protagonizados en su mayor parte por los propios miembros de la corte⁹² y por la familia real. Debido a la afición del rey por la danza, durante su reinado se desarrollará un espectáculo teatral eminentemente cortesano: la *máscara*, en la que además de las damas y caballeros de la corte, participan los propios reyes. Estas representaciones tienen lugar en teatros efímeros levantados en los salones de los palacios, como la *Sala de los saraos* diseñada en 1605 por Francisco de Mora en el palacio de Valladolid, para celebrar el nacimiento del príncipe heredero, el futuro Felipe IV: con unas dimensiones de 150 pies de largo por 50 de ancho y 50 de alto, tenía "...un corredor que la rodea toda y mas abajo otros aposentos y apartamientos y escaleras secretas y muchas puertas por donde se comunica toda la fabrica con devida correspondencia, *como lo havia en los teatros antiguos*". El techo fue pintado por Carduccio, y el recinto se decoró con los tapices de oro y seda de Túnez y otros sobre la fábula de Psique, además de telas verdes bordadas en oro, todo ello debidamente resaltado por un gran resplandor de luces. El comentario del cronista⁹³, que hemos subrayado en cursiva, revela como la corte española se mantenía al tanto de las innovaciones que sobre el espacio teatral se estaban produciendo en Italia.

Pero el desarrollo del espectáculo teatral cortesano durante el reinado de Felipe III se debe mas que al propio rey al patrocinio de su poderoso *valido*, el Duque de Lerma. Si

Estaba hecho, particularmente para la princesa de Molfeta y su hija y damas un palenque y asientos donde pudiesen ver muy bien sin pesadumbre de la mucha gente que auía [...] Llego a sentarse [el príncipe Felipe] en el lugar y asiento real que para él estava hecho, algo mas eminente que los otros, a un lado de la sala, junto al asiento de la princesa ..." CALVETE DE ESTRELLA, *El felicísimo viaje*. Cito por FERRER, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, (UNED, 1993), p. 143. Citaré en adelante por *Nobleza*.

⁹¹ Se ha conservado la relación de una mascarada palaciega representada en 1564 con motivo del día de Reyes, en la que la reina y la infanta compitieron en ingenio, ideando cada una de ellas una serie de "invenciones" que interpretaron junto con sus respectivas damas. Ver *Relación de las máscaras celebradas en el Alcázar de Madrid el 5 de enero de 1564, día de Reyes*, en FERRER, *Nobleza*: 183-189.

⁹² Desgraciadamente no se ha conservado ningún ejemplo de este tipos de obras. Shergold (*Spanish Stage*, 250) menciona como único ejemplo una fábula de *Apolo y Dafne*. Representada posiblemente en 1599 por las damas y pajes de la corte, se trata de una representación privada, ya que se hizo en las Descalzas Reales, en los aposentos privados de la emperatriz viuda, quien ofreció este entretenimiento a sus sobrinos, el futuro Felipe III y su hermana la infanta Isabel Clara Eugenia. Ver *Dafne, Fábula que se represento delante de la Magestad de la Emperatriz N[uest]ra Sra. y del Principe N[uest]ro S[e]ñor y de la Ser[en]is[í]ma Infanta Doña Ysabel*. Manuscrito conservado en la *Biblioteca Nacional de París, Sección Manuscritos: Españoles*, Ms. 501.

⁹³ *Sarao que sus Magestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del principe nuestro señor don Filipe, cuarto deste nombre, en la ciudad de Valladolid, a los dieziseis del mes de junio, año de 1605*. Ver en FERRER, *Nobleza*: 235-236.

como político D. Francisco de Sandoval y Rojas ha sido valorado muy negativamente⁹⁴, como mecenas de las artes su relevancia es indiscutible; no sólo fue considerado el mejor y mas experto coleccionista de pintura de su época, sino que además en su afán por buscar distracciones a su señor, se convirtió en el principal impulsor del mundo teatral, que a finales del XVI inicia su profesionalización, preparando el esplendor del siglo siguiente. Ligado al patrocinio de Lerma tenemos dos de los festejos cortesanos mas interesantes del reinado. El primero fue la representación en Lerma de la “fiesta” *El premio de la hermosura*, escrita por Lope de Vega y protagonizada por los hijos del rey y varias damas de la corte, para la cual se levantó un escenario múltiple en las orillas del río Arlanza; el segundo lo constituyen las fiestas de dedicación de la Iglesia Colegial de la villa de Lerma en octubre de 1617, a las que asistieron el rey y sus hijos, y dentro de las cuales se representó una comedia palaciega escrita por Vélez de Guevara: *El caballero del sol* ⁹⁵. Dada la diversidad de espectáculos representados en ellas (mascaras y comedias principalmente) además de la participación de actores aficionados -los “criados principales” de la casa ducal- se contó con actores profesionales (“...la compañía de Pinedo y algunos farsantes de otras...”, FERRER, *Nobleza*: 282) lo que constituye una de las primeras manifestaciones de una tendencia que no hará mas que acentuarse en los años siguientes: la “profesionalización” del teatro, que abarcará tanto la comedia de corral como el gran espectáculo de corte.

Sin embargo para Shergold (*Spanish Stage*: 245) el cambio de los usos teatrales se puede observar ya en los festejos con que se celebraron en Valencia en 1599 las bodas de Felipe III y Margarita de Austria. En ellos, además de espectáculos similares a los organizados en otras bodas reales anteriores, se hicieron en varias ocasiones representaciones particulares a los reyes por actores profesionales, lo que parece indicar un interés de la pareja real por la comedia y sus representantes. De hecho uno de los fenómenos mas importantes para el desarrollo del teatro profesional lo constituye la generalización durante el reinado de Felipe III de las representaciones de comedias en los corrales por compañías profesionales, ya que es en esta época cuando la mayoría de las ciudades y villas importantes

⁹⁴ Los estudios mas recientes plantean la situación de Lerma dentro de una corriente generalizada en Europa, por lo que su “valimiento” ya no aparece como un hecho aislado sino como un fenómeno propio de la época, en la que la aparición del estado moderno impulsa a los reyes a buscar auxiliares para poder asumir las enormes cargas del gobierno. Ver Jh. ELLIOT, Jh. y L. BROCKLISS, *El mundo de los validos*, (Madrid, 1999). Las mayores críticas al gobierno de Lerma posiblemente están motivadas por las características especiales que definen su valimiento, ya que logró una cuota de poder muy superior a la de sus correligionarios españoles y europeos.

⁹⁵ Shergold (*Spanish Stage*: 261) señala como cada una de estas obras presenta una novedad en el espacio teatral: un escenario múltiple en *El premio de la hermosura* y un escenario cambiante en *El caballero del sol*. Pero además, en ambas se utilizan elementos comunes con las mucho mas modestas representaciones de los corrales: el uso del termino “vestuario”, así como el empleo de apariencias y de cortinas para ocultar-descubrir. Ver la narración de los festejos de 1617 (*Discurso en que se refieren las solenidades y fiestas...*) en FERRER, *Nobleza*: 257-282.

levantan sus “casas de comedias”. Pero además estas comedias de “corral” se representaban también ante los reyes en el ámbito privado de sus habitaciones, por lo que se les denominará “*particulares*”, y constituirán un entretenimiento muy característico de la corte española, exportado a otras cortes europeas por las infantas españolas tras contraer matrimonio⁹⁶.

Durante los primeros años del reinado de Felipe IV se mantienen las tendencias ya vistas en el reinado anterior: comedias de corral -que no requieren ningún tipo de escenario ni montaje especial- representadas por actores profesionales en el ámbito privado del “cuarto” de la reina o del rey, y fiestas palaciegas representadas mayoritariamente por cortesanos, que se escenifican en espacios teatrales habituales en las cortes de la época: los escenarios múltiples y los teatros efímeros, siendo especialmente relevantes dos representadas en los jardines de los palacios reales: *La gloria de Niquea*, representada en 1622 en los jardines del palacio de Aranjuez⁹⁷ por actores aficionados cortesanos entre los que destacan la infanta D^a María y la propia reina Isabel, y *El mayor encanto Amor*, representada en 1635, ya por actores profesionales, en los jardines del Buen Retiro. Tras el segundo matrimonio del rey se producirá la culminación de dos tendencias que ya habían ido apareciendo en periodos anteriores: la representación de las fiestas cortesanas por actores profesionales y el desarrollo y consolidación de un espacio teatral cortesano específico: el Coliseo del Buen Retiro. Durante el reinado de Carlos II estas dos tendencias elevarán el teatro cortesano a unos niveles técnicos y artísticos pocas veces igualado, ya que debido principalmente al genio de Calderón de la Barca, el teatro de corte adquiere una personalidad específicamente española, que pese a la decadencia política y económica del país, tendrá repercusión en otras cortes europeas⁹⁸.

Las representaciones ante los reyes, tras el asentamiento definitivo de la corte en Madrid, se llevarán a cabo en los dos palacios situados en la Villa: el Real Alcázar, y a partir de 1640 el Buen Retiro. La proximidad de ambos así como las especiales circunstancias que dieron origen al Buen Retiro, producirán, como veremos mas adelante, una serie de

⁹⁶ Pese a que es la influencia española en la corte vienesa durante el reinado de la emperatriz Margarita la que mas interés a despertado, no debemos olvidar que la costumbre de los *particulares* fue implantada en la corte francesa por la infanta María Teresa tras su matrimonio con Luis XIV. Las cuentas del tesoro real revelan pagos mensuales habituales por representaciones semanales a las compañías española instaladas en la corte francesa durante mas de diez años. Ver *Melagés Colbert*, vol. 264 y ss. *Departamento de Manuscritos. Biblioteca Nacional de Francia* (París). Agradezco al profesor J. de la Gorce (Sorbona-París) el haberme facilitado las referencias que me han permitido acceder a estos datos.

⁹⁷ Sobre el papel de Aranjuez como escenario de festejos reales ver MADRUGA REAL, A., “Arquitectura y espectáculo: los Teatros del Palacio de Aranjuez”, *Reales Sitios*, 140 (1999), pp. 14-24.

⁹⁸ Además de las comedias y fiestas españolas representadas habitualmente en la corte vienesa durante el reinado de la emperatriz Margarita, los grandes espectáculos y ballets representados en la corte francesa incluyen en sus “entradas” secciones de música española. Ver *El ballet de las Musas* (1666) de Lully, y *L'Europe Galante* (1697) de Campra.

conflictos “jurisdiccionales” entre los miembros de la corte responsables de los festejos reales.

2.1. EL REAL ALCÁZAR

Debido a su origen⁹⁹ como fortaleza árabe, el Real Alcázar, a pesar de las constantes transformaciones a las que fue sometido desde el reinado de Carlos V¹⁰⁰, no contó nunca con un espacio teatral construido expresamente para ello. No obstante, no faltaron algunos intentos para construir un teatro dentro del recinto, y según Rennert¹⁰¹, ya Felipe III habría mandado construir en 1607 un teatro en las Casas del Tesoro, de cuya existencia da cuenta Cabrera: “Hase hecho en el segundo patio de las casas del Tesoro un teatro donde vean Sus Majestades las comedias, como se representan al pueblo en los corrales que estan deputados para ello, porque puedan gozar mejor de ellas que quando se les representa en su sala, y así han hecho alrededor galerias y ventanas donde esté la gente de Palacio, y sus Majestades iran alli de su camara por el pasadizo que esta hecho, y las verán por unas celosías.”¹⁰². Aunque no sabemos con certeza que llegara a construirse, el promotor de la idea parece haber sido una vez mas el duque de Lerma, ya que las Casas del Tesoro constituían su alojamiento. Pero independientemente de si se edificó o no, la descripción de Cabrera resulta relevante ya que revela la intención de construir un teatro en esencia muy similar a lo que será el Coliseo, pues no sólo contaría con aposentos (“galerías y ventanas donde esté la gente de Palacio”) distribuidos en altura -adelantándose así a la concepción italiana de la época- sino que el propio aposento real estaría ya dotado de uno de los elementos que caracterizaban al Coliseo: las celosías.

⁹⁹ La presencia de una fortaleza en el emplazamiento del actual Palacio Real esta documentada desde el siglo IX (entre 850 y 886), cuando el emir cordobés Muhammad I construye un castillo con una serie de fortificaciones, que controlaba el camino que llevaba de Castilla a Andalucía. Convertido en palacio por Enrique III y sobre todo por su hijo y sucesor Juan II, en el siglo XV el Alcázar madrileño era ya una de las residencias reales mas apreciadas por los Trastamara. En él morirá Enrique IV, fundador del monasterio de San Jerónimo, que dará origen al otro palacio real de la villa, El Buen Retiro. Ver DÍEZ DEL CORRAL, R., “El Alcázar medieval”, p. 133-134 en *El Real Alcázar de Madrid*, F. Checa (dir.), (Madrid, 1994), p. 133-134; y BARBEITO, J.M., *El Alcázar de Madrid*, (Madrid, 1992), p. 3.

¹⁰⁰ Durante el reinado de Carlos I, y a partir de 1536, el Alcázar sufre una serie de reformas que el emperador encarga a Luis de Vega, Maestro mayor del rey, y Alonso de Covarrubias Maestro mayor de la catedral de Toledo. Ver estas reformas en DÍEZ DEL CORRAL, R., “El Alcázar de Carlos V”, en *El Real Alcázar de Madrid*, F. Checa (dir.), (Madrid, 1994), pp. 135-138; y BARBEITO, *Alcázar*: 3-7 y 14-32.

¹⁰¹ RENNERT, H.A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, (N.York, 1909), p. 230. En adelante citaré por *Spanish*.

¹⁰² Ver CABRERA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614* (Madrid, 1857). Cito por Shergold, *Spanish Stage*: 298. Ver también NAVARRO DE ZUVILLAGA, J., “Del corral al Coliseo”, en *El teatro en Madrid. 1583-1925* (Madrid, 1983), p. 21. Tanto Shergold como Navarro, apoyándose en esta descripción, creen que el teatro llegó a edificarse realmente.

Será sin embargo durante el reinado de Felipe IV cuando se lleven a cabo los intentos mas serios para dotar al Alcázar de un espacio teatral adecuado. Ya en los inicios de su reinado -en 1622- el rey trató de construir en el Alcázar un corral de comedias cerca del juego de pelota (RENNERT, *Spanish*: 237), pero la oposición del Ayuntamiento de Madrid, que veía peligrar los ingresos que los hospitales recibían de los corrales públicos¹⁰³, frustró este primer intento. Pero en 1655, pese a contar ya con un teatro palaciego en el Buen Retiro -el Coliseo- parece que por fin se levantó junto al juego de pelota un teatro de comedias "... para que los Reyes en invierno, tiempo en que mas se gozan, por el pasadizo que hay de palacio, las vean..."¹⁰⁴. No obstante debió de tratarse de un teatro efímero ya que nunca hubo un teatro permanente en el Alcázar, y las representaciones habituales siguieron haciéndose en las habitaciones privadas de los reyes -especialmente en el cuarto de la reina- durante todo el siglo, mientras que las "fiestas" y representaciones con las que se celebraban acontecimientos o fechas señaladas se hacían en otros espacios palaciegos, principalmente en el llamado Salón Grande o de Comedias y también Salón Dorado.

2.1.1. CUARTOS REALES

El "cuarto" eran las habitaciones privadas de los reyes, y en ellas se hacían los *particulares*, que eran representaciones de las comedias de los corrales, hechas por las mismas compañías que las representaban en los teatros públicos, a la familia real en la intimidad de sus aposentos.

Aunque ya durante el reinado de Felipe III se hacían estas representaciones, a las que la reina Margarita de Austria parece haber sido muy aficionada dado que se han conservado bastantes ordenes de pago¹⁰⁵, su número se incrementa sensiblemente tras la subida al trono de Felipe IV, gran aficionado al teatro al igual que su esposa, la reina Isabel de Borbón¹⁰⁶, instaurándose la costumbre de hacer particulares los domingos y los jueves en el cuarto de la

¹⁰³ Los temores de la Villa se verán confirmados tras la construcción del Coliseo del Buen Retiro, que aunque inaugura una nueva época en las representaciones teatrales en España, contribuye en gran medida a la decadencia de los corrales en la segunda mitad del siglo, ya que no pudieron competir con él.

¹⁰⁴ BARRIONUEVO, J., *Avísos*, 2 vols., BAE, (Madrid, 1968), I, p. 147.

¹⁰⁵ "Yo os mando que de cualesquier maravedis a vuestro cargo tocante al dicho oficio deys y pagueis a Nicolás de los Ríos, autor de comedias estante en esta corte 1.500 reales que balen 51.000 maravedis que a de hauer y se le deben por cinco comedias que represento en mi presencia este presente mes de henero de 1603 ..." Orden de la reina al tesorero Francisco Guillamas. En el mismo documento está el recibí de Ríos. *FUENTES I*: 43.

¹⁰⁶ Según el relato de algunos cronistas, la reina mostraba unos gustos un tanto especiales. Pellicer narra como a la reina le gustaba ver silbar las comedias, motivo por el cual "...para que viese todo lo que pasa en los corrales en la cazuela de las mujeres, se ha representado bien al vivo, mesandose y arañandose unas, dandose vaya [burla] otras, y mofandolas los mosqueteros. Han echado entre ellas ratones en cajas, que abiertas saltaban y

reina, así como algunos días de “...fiestas yntermedias...” (1622) (*FUENTES I*: 47), que se mantuvo durante todo el siglo. Se hacían habitualmente 8 representaciones mensuales, por lo que su número ascendía “... a 96 particulares de comedias que ay en vn año...”¹⁰⁷.

Se pagaba al *autor de comedias* o director de la compañía un precio fijo de 300 reales por cada representación que se hacía en el cuarto de la reina, cantidad que no parece haber cambiado durante todo el siglo XVII¹⁰⁸. Las representaciones en el cuarto del rey, menos habituales, se pagaban sólo a 200 reales¹⁰⁹ excepto si se hacían fuera de Madrid, que entonces se pagaban a 300 reales cada particular¹¹⁰. Dado que se trataba de las mismas comedias que se representaban en los corrales, no requerían ensayos extra ni un montaje especial ya que los elementos escenográficos eran muy reducidos; el único gasto extra que originaban estos *particulares* era el de las luces, ya que se representaban en un espacio interior del palacio.

Por su carácter privado, estas representaciones particulares no tenían importancia política, salvo en aquellas ocasiones en las que, deseando agasajar a un huésped, se le enviaban las compañías de actores, para que representasen en su alojamiento privado lo que podríamos considerar “un particular de Estado”¹¹¹.

ayudo este alboroto de silbatos, chiflos y castradores, se hace espectáculo mas de gusto que de decencia...” PELLICER, J., *Avisos Históricos*, E. Tierno Galván (ed.), (Madrid, 1965), p. 67.

¹⁰⁷ Presupuesto de hachas de cera para las representaciones particulares de 1676. *FUENTES XXIX*: 130-131. La costumbre, como ya dijimos, fue importada a Francia por la infanta M^a Teresa, según confirman los pagos mensuales a “...la troupe des comedians Espagnoles...”, que casi siempre se hacen también por ocho representaciones. Ver *Biblioteca Nacional de Francia. Sec. Manuscritos: Melanges Colbert*.

¹⁰⁸ En 1622 Cristobal Ortiz, autor de comedias “Dize que a el se le deuen 900 reales de tres particulares que se han hecho en el quarto de S.M. la Reina...” (*FUENTES I*: 46). Setenta años mas tarde Agustín Manuel de Castilla firma un “Rezeui del Sr. don Domingo de Bielsa, Aposentador de la Reyna nuestra Señora, 300 reales de vellon por la comedia de Donde ay agrauios no ay celos que represente con mi compañía delante de SS.MM. en el Cuarto de la Reyna el día 31 de enero de este presente año, y por verdad di esta a 5 de febrero de 1691.” *FUENTES XXIX*: 183.

¹⁰⁹ El 22 de enero de 1627 se pagan a “...Thomas Fernandes auctor de comedias quatrocientos Reales por dos particulares que hiço a su Magestad...” (*A.G.P., Cuentas del Secretario de la Cámara*, Leg^o. 6.764). El pago se hacía mediante una libranza emitida por el tesorero de la reina. La diferencia de que las particulares en el Cuarto de la Reina se pagasen “mas abentajadamente” se debía a “...ser siempre en el inbierno con las malas noches de hielo y agua y tener algo mas de descomodidad las compañías.” según indican Simón Aguado y Agustín Manuel en una petición dirigida en 1688 a la Reina para que se mantengan “los estilos corrientes como a sido asta ora” (*FUENTES I*: 191) Ver con mayor detalle todo lo concerniente a la financiación y gastos de estas representaciones teatrales en mi trabajo ya citado: *Aspectos económicos del teatro madrileño en el siglo XVII*.

¹¹⁰ En noviembre de 1925 se pagaron al *autor* Tomas Fernández “...mil y traçientos R[reale]s por cinco particulares que hizo a su Mag[estad] [...] Los de S[an] Lor[en]z[o del Escorial] a treçientos Reales y los de Madrid a doçientos.” (*A.G.P., Cuentas del Secretario de la Cámara*, Leg^o. 6.764).

¹¹¹ El precio pagado por estas representaciones parece haber sido el mismo que por los particulares a la reina, pues cuando en 1621 Felipe III envía a las dos compañías de actores que estaban en Madrid a entretener al Mariscal Bassompierre, el rey les paga los acostumbrados 300 rs. por representación. En esta ocasión el Mariscal añadió por su cuenta una gratificación de 1.000 rs. Las representaciones comenzaron el 14 de marzo, época de Cuaresma, por lo que fue necesario un permiso especial. No siempre se representaban comedias. También en 1623, durante la visita del Príncipe de Gales, Felipe IV le envió un martes por la noche para que le entretuvieran tras la cena dos horas con bailes y danzas a varios actores y actrices de las cuatro compañías que

2.1.2. EL SALÓN DORADO

El Salón Grande, Salón de Comedias o Salón Dorado, pues con todos estos nombres aparece citado en los documentos, era uno de los recintos mas representativos del viejo Alcázar. Ocupaba la planta principal del ala sur, la que correspondía a la fachada principal, por lo que sufrió varias reformas debido a las remodelaciones a las que fue sometido el edificio. Desgraciadamente, y pese a que aparece mencionado con frecuencia en numerosos documentos, sus sucesivos aspectos nos son desconocidos, ya que no tenemos ninguna descripción precisa y tampoco se ha conservado ningún dibujo de su decoración.

Sus orígenes se sitúan en 1541, dentro de las reformas del Alcázar ordenadas por el Carlos I. Una vez creado un nuevo zaguán, extremadamente largo (unos 27 x 10 mts.), que permitía el acceso a los dos patios del Alcázar, encima de él y ocupando la planta principal, se situó la que iba a ser una de las salas mas representativas del Alcázar. Llamado en la época Sala de la Emperatriz, medía unos 46 mtrs. de largo y tenía doble altura, lo que suponía una gran ventaja a la hora de construir en ella teatros efímeros. Flanqueado en su lado oeste por la Sala de los Consejos, el este lo ocupaba otra pequeña sala, la portería, que posteriormente sería la Sala de las Furias¹¹². Su techo se decoró con una armadura mudejar, que al ser dorada¹¹³, se convertirá en el elemento decorativo mas característico del mismo ya que le dará su nombre: Salón Dorado.

La estructura del salón permaneció tal y como se había hecho en la época del Emperador hasta las reformas emprendidas en el siglo XVII bajo la dirección de Gómez de Mora. Según el plano de 1626, debido del propio arquitecto, tras la remodelación el Salón estaba flanqueado en su lado oeste por la Pieza Oscura (dormitorio ocasional del rey y lugar de las audiencias a los presidentes de los Consejos) y por la Sala de las Furias, dormitorio habitual del rey, en el lado este (BARBEITO, *Alcázar*: 128). Tras la reforma se mantenía la planta rectangular del salón, que Varey¹¹⁴, basándose en el plano de Gómez de Mora, calcula que mediría unos 165 x 33 pies (46 ½ x 11 mtrs. aprox.). La construcción de la nueva fachada diseñada por Gómez de Mora también afectó al propio Salón, que perdió las

entonces se encontraban en la Villa, y que habían participado en los festejos de la entrada del príncipe. Ver ambos festejos en SHERGOLD, *Spanish Stage*: 267.

¹¹² BARBEITO, *Alcázar*: 14. Para todo lo que se refiere a las reformas sufridas por el salón me baso en este estudio de Barbeito.

¹¹³ Dentro de las reformas emprendidas en la época del emperador se contrató la pintura y dorado de las armaduras de la capilla, cuadra real y "sala grande" del cuarto real. La riqueza decorativa que el artesonado prestaba al salón la podemos imaginar fácilmente si tenemos en cuenta que el artesonado del presbiterio de la capilla estaba pintado en oro, bermellón, azul y blanco. Ver DÍEZ DEL CORRAL, *Alcázar Carlos V*: 135 y 137.

¹¹⁴ VAREY, J.E., "Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-century Spain", *La scenografía barroca*, A. Schnapper (ed.), (Bolonía, 1982), p. 60.

ventanas que daban a la fachada de mediodía. Para solucionar la falta de luz se pensó que, dada la doble altura del salón, se podían abrir nuevos huecos hacia el norte, ya que éstos quedarían por encima de los tejados de los corredores (BARBEITO, *Alcázar*: 128-29). La obra se terminó en 1622, a principios del reinado de Felipe IV, y permitió abrir cinco ventanas reales, que se complementaron con otras cuatro fingidas.

Este cambio en la fisonomía del salón implicaba también un replanteamiento de su decoración, que hasta ese momento parece haberse basado en las pinturas de caballete representando “países”¹¹⁵, y tapices de la colección real. La nueva decoración, para la que se pensó disponer entre las ventanas una serie de cuadros de los reyes castellano-leoneses comenzando por D. Pelayo y concluyendo con el propio Felipe IV¹¹⁶, tenía un fuerte carácter dinástico que acentuaba el papel representativo del Salón -función que desempeñará también posteriormente el Salón de Reinos del Buen Retiro- que en 1623 ya aparece denominado como Salón de Comedias, aunque posiblemente tuviera ya ese uso durante el reinado anterior¹¹⁷.

Hacia 1639 se terminó la decoración del Salón, llevándose a cabo obras de chapado de mármoles en zócalos, jambas y dinteles, siendo toda la obra supervisada por Carbonel. Además se repuso el solado, se renovaron las vidrieras de las ventanas, y se encargaron una serie de festones y mascarones que adornaban las pilastras que flanqueaban las ventanas y los retratos de los reyes. Es en este momento cuando también se dora nuevamente el techo mudejar, para lo cual se encargó a Zurbarán el envío desde Sevilla de 12 doradores¹¹⁸.

Sin embargo y pese a conocer las diferentes transformaciones del salón, solo podemos hacernos una ligera idea de su apariencia, especialmente de la estructura mudejar del techo, parte de la cual se ve en los únicos dibujos que nos han llegado de una representación en este salón: las acuarelas que Francisco de Herrera *el mozo* hizo en 1672 de los decorados de la zarzuela de Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*. En ellos se puede un fragmento artesonado dorado, formado por segmentos triangulares, y parte de

¹¹⁵ Desde finales del siglo XVI el salón estaba decorado principalmente con paisajes. Según el inventario de 1636 eran 24 obras pintadas al temple, representando ciudades de España, Italia y Flandes. CHECA, F., “El Salón dorado o de comedias”, en *El Real Alcázar de Madrid*, F. Checa (ed) (Madrid, 1994), p. 395.

¹¹⁶ Aunque la serie se planificó en 1622, no se llevó a cabo hasta finales de la década de los 30, cuando entre 1636 y 1640 se llevó a cabo el proyecto decorativo que afectó al Salón y al contiguo Salón Nuevo que tras estas reformas se convertirá en el célebre Salón de los Espejos.

¹¹⁷ “Mas adelante esta vna sala de 160 pies de largo y 35 de ancho; en ella come S[u] Maj[estad] en publico; se representan comedias, mascarar, torneos y fiestas...”. GONZÁLEZ DÁVILA, G., *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España* (Madrid, 1623). Cito por SHERGOLD y VAREY, *FUENTES* I: 16.

¹¹⁸ Para toda la remodelación del Alcázar a finales de la década de los treinta ver BARBEITO, *Alcázar*: 128 a 130. Ver también ORSO, S.N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, (Princeton, 1986).

las paredes laterales próximas al escenario, decoradas con tapices. En el lado derecho, mirando hacia el escenario, pueden reconocerse varias ventanas. (Fig. 2)

2.1.2.1. TIPO DE REPRESENTACIONES:

En este Salón se podían hacer *particulares* en las que se representaban comedias de corral, que al igual que sucedía en las representaciones en los cuartos reales, no requerían ningún montaje especial¹¹⁹, salvo el uso de luces. El motivo que llevaba a trasladar al Salón estas representaciones privadas parece haber sido el carácter excepcional del acontecimiento, al que asistía un mayor número de espectadores, por lo que se necesitaba un espacio mayor. La excepcionalidad de la representación venía dada por el hecho de que se celebrasen cumpleaños o santos de miembros de la familia real, o por que se quisiera honrar de forma “extraoficial” a algún huésped ilustre, como sucedió en 1626 con motivo de la visita del Cardenal Barberini. El 7 de junio, el Cardenal, acompañado de 6 miembros de su séquito, asistió a un *particular* en el Salón; la descripción que de ella hizo Cassiano dal Pozzo, miembro del séquito del Cardenal, es muy importante, no sólo por ser uno de los escasos testimonios que nos han llegado sobre este tipo de representaciones, sino porque además, debido a la novedad que suponía para dal Pozzo, éste nos ofrece numerosos datos no sólo sobre la ubicación de los espectadores en el salón -en una época en la que todavía todos los hermanos del rey vivían en el Alcázar- sino también sobre la decoración del salón, el tipo de iluminación y la ausencia de tablado o escenario, así como la apariencia de los actores:

El Conde de los Arcos hizo saber al Sr. Cardenal que podía llevar hasta cinco o seis acompañantes, por lo que fuimos los tres Prelados, Filomarino, Piccolomini y yo. Había ciertas celosías, de cuatro o cinco brazas de alto, con sus cortinas de ormesí rojo, puestas como para fuegos sobre unos pies de madera, desde la puerta del cuarto de S.M. que da a la sala de la Comedia, a lo largo del muro, por espacio de diez o doce pasos.

El Sr. Cardenal se sentó y se puso a hablar con el mencionado Conde. El Rey estaba enfrente de los recitantes, los cuales quedaban a la derecha del Sr. Cardenal. Su Majestad tenía detrás de la silla uno de aquellos biombos indianos a cuadros, hechos con piezas doradas y con figuras, y a los pies unas alfombras turcas, que parecían estar sobre algo de tablado. El orden en que se sentaban era: primero la Reina de Hungría, luego la Reinante, el Rey, el Infante don Carlos y el Cardenal Infante, que iba con traje y sombrero rojos.

¹¹⁹ Baccio del Bianco, que menciona tres tipos de comedias, las describe como comedias “semplici ... senza altra prospettiva o tavolato, con un semplice parapetto indiano confusamente uscendo i recitanti ...”, por lo que requerían que los espectadores tuviesen “...più giudizio e imaginativa...” que en las otras, a las que denomina “adornate” y “con tramoie”. Ver BACCI, M., “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone*, 11 (1963), p. 74.

No había escena y los comediantes actuaban en plena tierra mezclados con los espectadores. Los trajes de los hombres eran todos negros y graves. Había cuatro mujeres, que se cambiaban de vestido de vez en cuando y entre los actos bailaban y la ultima vez con sombreros y penachos. Se iluminaba con seis blandones de hacha, tres por banda. Había un banco largo sin respaldo, del cual bajaba una alfombra, sobre la que se sentaban en tierra las damas, mientras que detrás del banco, de rodillas estaban los pajes que las llevaban las colas, que son los que llaman “meninos”.

Acabada la comedia las damas se levantaron y los pajes desplegaron sus colas, de dos en dos se acercaban a los Reyes al mismo paso y a cierta distancia hacían una profunda y lenta reverencia y al dirigirse hacia la puerta saludaban a la Reina de Hungría con otra, casi la mitad menos. Después S.M. con sus hermanos se alzó e hizo una gran reverencia a las Reinas, que fueron las últimas en salir. El Sr. Cardenal, sin ser visto, salió al Pasadizo y retorno a sus habitaciones.”¹²⁰

No obstante, las representaciones mas habituales desarrolladas en este Salón eran las de comedias palaciegas, que requerían una puesta en escena mas complicada, aunque la distribución de los espectadores apenas cambiaba con respecto a la descrita por dal Pozzo¹²¹, ya que se regía por la rígida etiqueta que imperaba en la corte española desde la época del emperador Carlos V¹²², recogida en los reglamentos titulados *Etiquetas de Palacio*¹²³ que indicaban con toda precisión el lugar que debía ocupar cada persona según su rango y oficio en Palacio: “Comedias y otras fiestas que se azen en palacio y el lugar que a cada uno de los que tienen entrada en ella les toca. La silla de S.M. se pone sobre una alfombra a la parte del salonzillo del dormitorio diez o doze pasos desuiado de la pared y a las espaldas un biombo...”. Las demás personas de la corte, incluida la familia real, se colocaban teniendo en cuenta la posición del rey:

La reina, a la izquierda del rey, sentada, como todas las damas que asistían a la representación, sobre almohadones en el suelo.

Príncipes, princesas e infantes e infantas: ellos al lado del rey y ellas al lado de la reina.

¹²⁰ *Biblioteca Vaticana, Mss. Barb. Lat. 5.689.* Cito por GREER y VAREY, *FUENTES XXIX*: 16-17. Los subrayados en cursiva son míos

¹²¹ “Formase pues vn teatro, en cuyo frontispicio haziendole espaldas dos biombos, se pone el sitial de Su[s] Magestades, silla al Rey, y quatro almohadas, a la mano izquierda a la Reyna...” SÁNCHEZ ESPEJO, *Relación ajustada en lo posible a la verdad y repartida en dos discursos*. Madrid, 1637. Cito por VAREY, *L’auditoire*: 80.

¹²² La disposición de los espectadores en los espectáculos teatrales no aparece regulada en las primeras etiquetas, las del siglo XVI; es a partir de las reformas introducidas en 1647 y 1651 cuando ya se dispone la colocación de personas en las fiestas. Varey, quien ha estudiado la evolución de estas etiquetas, cree que la reforma de 1647 incluyó una disposición que ya era tradicional y que se conoce gracias a un documento de 1625: “Copia de vn papel escrito y señalado de la Real mano de S.M. en que dice las personas que tienen entrada en las comedias que se hacen en Palacio; y el lugar que les toca”. Este documento no hace nada mas que fijar unas normas ya conocidas pues Varey señala que “...d’après une description des fêtes du carnaval de 1623, que la disposition du public était déjà réglementée cette année-la: “Hiçose esta fiesta en el Salon grande que ay en este Alcazar para las fiestas publicas y estubieron SSMM y Altecas, damas, señoras y meninas en la forma y manera que suelen en las comedias ordinarias”. Ver VAREY, *L’auditoire*: 84.

¹²³ *Etiquetas de Palacio, estilo y gouiermo de la Casa Real...* Hay varios ejemplares en los archivos españoles. Cito por el conservado en el *A.G.P.*, Legº. 667.

Camarera Mayor de la Reina: a la izquierda de ésta y un pie atrás (0,28m)

Ayos y ayas de las personas reales: detrás de la persona de quien fueran aya, y en el caso de la reina, tiene preferencia la camarera mayor.

Damas: sentadas sobre almohadones a ambos lados de la sala y detrás de ellas unos bancos cubiertos con tapices que les sirven de respaldo "...para que se arrimen y sirvan de reparo...". Los bancos no se arriman a la pared ya que entre esta y aquellos se sitúan los caballeros.

Caballeros: en el lado izquierdo junto a la puerta del Saloncillo se sitúan los Grandes Consejeros de estado, Gentilshombres de Cámara, Mayordomos, primogénitos de los Grandes, Llaves sin ejercicio, Consejeros de guerra, Ayudas de Cámara en ejercicio, Secretarios, Mayordomo del Príncipe y de la Reina. Delante y de rodillas se sitúan los meninos. En el lado derecho o de la capilla se sitúan el Capellán y Limosnero Mayor, Gentilshombres de la boca, Títulos y Gentilshombres de Cámara y caballeros "muy conocidos", Hermanos de grandes y sus hijos, primogénitos de títulos y sus hermanos, Caballerizos de S.M., Caballerizo de la reina, Gentilshombres de la Casa, Caballeros del hábito, Jefes de la casa del rey y de la reina. Delante y de rodillas, los pajes. En los bancos de entrada solo puede estar el Mayordomo Semanero del rey.¹²⁴

Shergold y Varey (*Celos*: xlix) calculan que el espacio que quedaba libre para el auditorio, una vez instalado el vestuario y el teatro sería de unos 33 pies de ancho (9,24m.) por 88 pies de largo (24,64m.), ya que entre el rey y el escenario había un espacio central despejado que Varey (*L'auditoire*: 86) cree se utilizaba para las danzas que acompañaban habitualmente las representaciones.

El testimonio de otro extranjero, Bertaut, que asistió en 1659 a una representación "de estado" celebrada con motivo de la visita del Mariscal Grammont, el embajador enviado por Luis XIV para solicitar la mano de la infanta María Teresa, nos permite ver que la disposición del público en el salón cambió muy poco durante el siglo XVII:

"Lo mejor de todo, y lo que conservo como más grato, es la comedia que se representó esa noche en el palacio a la luz de seis grandes candelabros de cera blanca, solamente que son verdaderamente candelabros de plata de un tamaño prodigioso. En ambos lados de la sala había dos nichos cerrados con celosías. En el uno estaban los pequeños príncipes y algunas gentes del palacio, y en el otro, que estaba enfrente, estaba el señor mariscal. A lo largo de esos dos lados había únicamente dos grandes bancos cubiertos de tapices de Persia. Las damas, alrededor en número de diez o doce, apoyada la espalda contra el banco que estaba detrás de ellas. Del lado de los pequeños

¹²⁴ *Etiquetas de Palazzo*. Ver SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY (eds.), *Los celos hacen estrellas*, (Londres, 1970), lxxviii-lxix. Citaré en adelante por *Celos*.

príncipes y muy lejos, abajo, hacia el sitio donde estaban los comediantes y casi detrás de ellos, había algunos señores en pie; y no había allí mas que un grande del lado de la celosía donde estaba el señor mariscal de Grammont; nosotros los franceses, estábamos también en pie detrás del banco donde estaban apoyadas las damas. El rey y la reina y la infanta entraron después de una de esas damas que llevaba un candelero, y al entrar se quitó su sombrero a todas esas damas, y después se sentó contra un biombo, la reina a su mano izquierda, y la infanta también a la izquierda de la reina¹²⁵.

La representación a la que asistieron los enviados franceses era una comedia palaciega, cuyo aparato escenográfico era mucho mas complicado que el empleado en las representaciones particulares. La mayoría de estas comedias o *fiestas*, muchas de ellas con argumento mitológico, se representaban para celebrar efemérides dinásticas tales como bodas, bautizos, nacimientos, y también otros mas habituales, como santos y cumpleaños reales, así como fiestas especialmente señaladas: San Juan, Carnestolendas, etc.

Estas representaciones implicaban el trabajo de un mayor número de personas y un gasto considerable, ya que además de la lujosa puesta en escena, había que construir algunos elementos -vestuario, atajos, etc.¹²⁶- entre los que destacaba un teatro efímero de madera, el famoso *Teatro Dorado*, mencionado constantemente en los documentos a lo largo de todo el siglo XVII.

¹²⁵ BERTAUT, F., *Diario del viaje de España* (1659). Cito por GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, (Junta de Castilla y León, 1999), vol. III, p. 405.

¹²⁶ En 1632 hubo que pagar "...a Cristóbal Gomez, maestro de obras, vezino de esta dicha villa, 390 reales que balen 13.260 Mv con lo quales y con 150 Rs. que tiene receuidos [...] se le cumplieron y acabaron de pagar los 540 Rs. que hubo de hauer por hacer a toda costa los ataxos de madera que hiço en el corredor del Alcazar de esta Villa para el bestuario de la comedia que se hiço a SSMM en el Salón, la cual fue la de *Jupiter agrabiado...*". (*Fuentes I*, 48). Shergold y Varey creen que se hizo para festejar el juramento del príncipe Baltasar Carlos, celebrado el 7 de marzo, ya que la comedia se representó antes del 15 de dicho mes, que es cuando esta fechada la orden de pago. (*FUENTES IX*: 141).

2.1.2.2. EL TEATRO DORADO:

El Teatro Dorado se inscribe dentro de una larga tradición -generalizada a partir del siglo XVI- de teatros efímeros levantados en los salones de los palacios, diseñados por los principales artistas de cada época, entre los que destacan como las figuras mas representativas Serlio, Vasari, Palladio y Buontalenti.

Desde que en 1501 se levanta un teatro efímero en la sala decorado con los “Triunfos” de Mantegna del palacio ducal de Mantua (MAMCZARZ, *Teatro Farnesio*: 46), numerosos serán los teatros efímeros de los que se tiene noticia a lo largo del siglo XVI, destacando entre ellos los que se levantan en Vicenza (por Serlio en 1536 y por Palladio en 1562 y 1580) (MAMCZARZ, *Teatro Farnesio*: 60), y sobre todo en Florencia (por Vasari en 1539-40 y en 1565)¹²⁷, donde se introducirán novedades de tanta importancia como la recuperación de los *periaktoi*¹²⁸ por Vasari en 1569 en el teatro levantado en el Salón del Cinquecento, y la inclinación del suelo del escenario introducida en 1574 por Buontalenti (MAESTRE, *Error*: 43).

Una de las primeras noticias que tenemos sobre un teatro efímero construido para el Salón Dorado del Alcázar madrileño se debe a Carducho, quien en sus *Diálogos* (1633) ya señala como “...delante de las ventanas de las bovedas y quarto de Verano, se ha dispuesto de tabladros *un portátil teatro para hazer comedias de maquinas...*”¹²⁹, pero no es hasta 1640 cuando un anónimo cronista menciona el Teatro Dorado, al informar de que además de las reformas que se estaban haciendo en el Salón Dorado, se hace un “...teatro para las comedias todo dorado en correspondencia de el Salos [*sic*]...”. (SHERGOLD y VAREY, *Celos*: lxi).

¹²⁷ Hacia 1530 se levantó una estructura teatral en los jardines del palacio Medici, que se irá trasladando a lo largo del XVI a diferentes estancias del palacio (Maestre, *Error*: 40), hasta que en 1565 Vasari levanta un teatro efímero en el Salón del Cinquecento del Palazzo Vecchio (MAMCZARZ, *Teatro Farnesio*: 46), que se convertirá en el emplazamiento teatral definitivo.

¹²⁸ Elemento teatral del teatro clásico, eran prismas de sección triangular o pentágona, dependiendo del número de escenas previstas, que ofrecen en cada una de sus caras una parte de la escenografía en perspectiva.

¹²⁹ Cito por PORTUS PÉREZ (*Retrato*: 129). El subrayado en cursiva es nuestro.

Debido sin duda a la dramática situación del país durante la década de 1640¹³⁰, apenas hay mas noticias sobre el Teatro Dorado (se repara el dorado en 1642), hasta que en 1648, con motivo del nuevo matrimonio de Felipe IV, se reanudan las representaciones cortesanas¹³¹ y se construye un nuevo Teatro Dorado bajo la dirección de Carbonel -que posiblemente diese también las trazas- cuyo dorado se encomendó, según Barbeito a Simón López, el mismo artista que en 1642 había cobrado 300 reales por los "...reparos y adereços que hizo de pintado y dorado en el teatro que se puso en el salón grande para las comedias que en el se hicieron..."¹³². El ensamblador fue Alonso Gómez, y Francisco Rici y Pedro Nuñez lo pintaron¹³³.

Durante la segunda mitad del reinado de Felipe IV -las décadas de 1650 y 60- el teatro se usó con frecuencia para representaciones cortesanas, como prueban los gastos originados por subir, montar, desmontar, y volver a bajar el "Teatro de Comedias", que cuando no se usaba, se guardaba desmontado en el patio de la Tapicería¹³⁴. El último de ellos parece ser de 1664, cuándo se instaló para las tradicionales representaciones de Carnestolendas (BARBEITO, *Fco. Herrera*: 171).

Tras la muerte de Felipe IV en 1665 se prohíben nuevamente las representaciones teatrales, por lo que el Teatro Dorado cae nuevamente en desuso, hasta que en la década de 1670 se reanudan los espectáculos cortesanos. Sin embargo debía de estar muy deteriorado porque en 1672, cuando se desmontó, se ordenó su reparación a Sebastián de Benavente, "maestro arquitecto en la facultad del ensamblaxe", quien además de reparar la estructura

¹³⁰ A las revueltas portuguesa y catalana (en 1640), andaluza (en 1641), y de Sicilia y Nápoles (en 1647), se suman otros problemas económicos y de índole personal, pero también político, que afectan tanto al rey como al país. En 1642 se produce la caída de Olivares y se inician las ausencias de Madrid del rey para ponerse al frente de las tropas, coincidiendo con un momento muy crítico en la propia casa Real, donde no se pagan los salarios ni a los proveedores y la desertión de la nobleza ha provocado una falta general de disciplina. La muerte de la reina Isabel el 6 de octubre de 1644, deja al rey sumido en una depresión que se agrava en 1646 con la muerte del príncipe Baltasar Carlos, que además del sentimiento personal, plantea un grave problema dinástico y político, al carecer el rey de heredero varón y ser la única heredera una niña de corta edad, lo cual en la época no garantizaba que pudiese llegar a adulta. Es precisamente este aspecto de garantizar la sucesión el que motiva el segundo matrimonio del rey, que como reflejan sus cartas privadas, Felipe IV -en las que destaca el humorismo con el que el rey se refiere a la diferencia de edad- se tomó mas como una obligación que como un gusto.

¹³¹ Tras la ruptura en la historia del teatro que supuso la prohibición de 1646-1649, las representaciones cortesanas se reanudaron con dos obras interpretadas por cortesanos: *La piedra cándida*, el 21 de diciembre de 1647 y *El nuevo Olimpo*, en 1648 para el cumpleaños de la nueva reina (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 302-303).

¹³² AZCÁRATE, J.M^a., "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI (1970), p. 52.

¹³³ Azcárate cita a Pedro Nuñez y Francisco Rici como los autores de "...la pintura dorada y plateada que hicieron para el teatro de madera que se hizo en el Salón del Real Alcázar en el año de 1649 en el festejo de los años de la Reyna nuestra Señora", aunque este trabajo no se le acabó de pagar a Rici hasta 1653 (restaban 4.212 reales) (AZCÁRATE, *Algunas noticias*: 55-6.).

¹³⁴ Según Barbeito se guardaba en un aposento bajo de la Torre de Francia, hasta que en 1653 esta pieza se ocupó para la secretaría de Estado de verano, por lo que se construyó para el teatro un cobertizo junto a la munición del Alcázar". Ver BARBEITO, J.M., "Francisco Herrera el Mozo y la comedia *Los celos hacen estrellas*" en *El Real Alcázar de Madrid*, Checa, F., (ed.) (Madrid, 1994), p. 171.

volvió a dorarlo. A lo largo de 1673 parece usarse con cierta frecuencia, ya que hay numerosos pagos por montar y desmontar el teatro¹³⁵. En los años siguientes el Teatro Dorado seguirá utilizándose con frecuencia -generalmente para celebrar los cumpleaños de los miembros de la familia real¹³⁶- según se desprende de los pagos fechados en diferentes años.

Durante el reinado de Carlos II se usó con frecuencia. Los gastos que originaba su montaje parecen revelar que se empleaba no sólo para obras que requerían un montaje escenográfico considerable, sino también para representaciones de comedias estrenadas en los corrales, cuya puesta en escena, mas simple, abarataba considerablemente los costes. Así nos encontramos con que los gastos pueden oscilar entre los 300 reales que parece costar el montaje del teatro para la representación de las comedias de corral¹³⁷ y las cantidades superiores que se desembolsan cuando la obra además de montar el teatro, exige también tramoyas¹³⁸.

Pese a que sus dimensiones parecen haber sido relativamente reducidas, ya que según Maestre¹³⁹ mediría aproximadamente unos 8 mts. de embocadura por 6 mtrs. de profundidad, siendo su altura equivalente al ancho de la escena, el Teatro Dorado estaba

¹³⁵ Sirva como ejemplo la nómina de los gastos ocasionados por las comedias representadas a los años de los reyes en 1673 (*FUENTES I*: 63), en la que figuran cuatro pagos relacionados con éste tema. En dos meses, se gastaron 2.369 reales para armar y desarmar el teatro: el 28 de octubre: se pagan 487 ½ reales a oficiales carpinteros y peones "...que trabaxaron en hacer los bancos para el teatro dorado y en subir y bajar la madera para ellos..."; el 5 de noviembre por armar "...el tablado y teatro dorado en la Pieça de las Audiencias para que quedase ajustado para representar las comedias..." se pagan 549 reales; el 17 de diciembre se pagan a los oficiales y peones que desarman el teatro y lo vuelven a armar en el salón Dorado "...para la comedia de los años de la Reyna..." 704 ½ reales y el 30 de diciembre se pagan 628 reales a los oficiales y peones "...que trabajaron en hacer y deshacer dicho teatro..."

¹³⁶ En 1674 se pagaron a Gabriel Gerónimo, maestro de carpintería, y quien parece ser el encargado del teatro durante esos años, nada menos que 2.200 reales por "...hacer el teatro y tramoyas ... y por armar y desarmar el teatro dorado..." para la comedia que se representó el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la reina. (*A.G.P., Sec. Adminis., C^a 9408*).

¹³⁷ 300 reales se pagaron en 1680 por ponerlo y quitarlo, cuando se representó *El Conde Lucanor* de Calderón para celebrar los años del Emperador el 9 de junio. La comedia se había estrenado en el corral del Príncipe el 18 de diciembre de 1656. (*FUENTES I*: 138). También 300 reales se pagaron a Juan de Auila "...por armar y desarmar el teatro dorado..." para las representaciones durante los tres días de Carnestolendas de las comedias *Lo que son las mujeres*, *La Gitanilla* y *Abrir el Ojo*. (*FUENTES I*: 163). La primera y la tercera son de Rojas Zorrilla, y fueron publicadas en la *Segunda parte* de sus comedias, en 1645. *La Gitanilla* posiblemente fuese la comedia que Solís, que según indica Pérez de Montalban, en la edición de 1633 de *Para todos*, estaba escribiéndose entonces. Ver *FUENTES IX*: 148, 48 y 122 respectivamente.

¹³⁸ En 1676 se pagaron a Gabriel Gerónimo diferentes cantidades por estos conceptos. En enero "... por haber hecho el teatro y tramoyas para la comedia y quitar y bolber a poner el teatro dorado, 800 reales, en que lo taso el Aparejador Bartolome Hurtado Gracia." La comedia mencionada fue *Amado y Aborrecido*, de Calderón, representada por la compañía de Antonio de Escamilla (*FUENTES IX*: 53) el día 18 con motivo del cumpleaños de la Archiduquesa (*FUENTES I*: 69). Durante las fiestas de Carnestolendas de ese mismo año, se representaron en el Teatro Dorado cuatro comedias, y en las cuentas conjuntas figuran 600 reales pagados a Gabriel Gerónimo "... por aber echo los teatros para la comedia de *Los tres mayores prodixios* y otras cosas y la asistencia a las fiestas..." (*FUENTES I*: 74).

¹³⁹ MAESTRE, R., "Escenotecnia de los "Salones dorados": el del Alcázar, el del Palacio del Buen Retiro", en *Espacios teatrales del barroco español. XIII Jornadas de Teatro Clásico*, J.M^a Díez Borque (ed.), (Almagro, 1991), p. 194. En adelante citaré por *Escenotecnia salones*.

dotado de la maquinaria o “tramoyas” (según en el lenguaje de la época) necesaria para permitir el movimiento de los bastidores que formaban el decorado¹⁴⁰.

Aunque el Teatro Dorado se levantaba habitualmente en el Salón Dorado, no se excluía el montaje de este¹⁴¹ u otros teatros portátiles en otras zonas del Alcázar. Así por ejemplo, los documentos de Palacio reflejan como en mayo de 1688 por deseo expreso del Rey se iba a representar una comedia en el Cuarto de Príncipes, motivo por el cual la Reina ordena que se vaya montando el teatro para cuyo frontis un tal Vicente (?) estaba haciendo un nuevo diseño, aunque ya había enviado un primer dibujo al Condestable, Mayordomo Mayor del Rey y encargado de la organización de los festejos. El poeta, del que no se dice el nombre, eligió el primer diseño, que a juicio de “...todos los pintores y el mismo poeta ... a de lucir ms porque tiene mayor disposición para estar bien alumbrado...” (*FUENTES I*: 192-3). Este comentario refleja dos aspectos característicos de los teatros palaciegos: en primer lugar la existencia de un elemento separador entre los espectadores y el escenario, que bien podría ser una embocadura o un telón de boca; un segundo elemento es el uso de luces, que por hacerse la representación en salones y no a la plena luz del día -como sucedía en los corrales públicos- originaban un gasto obligado, por lo que era necesario contar con un presupuesto para la iluminación, que se añadía a lo pagado por el trabajo de montar y desmontar el teatro. El presupuesto de cera de 1676 para las comedias que se hacen en el Salón Dorado, especifica claramente un aumento en el gasto si se monta el Teatro Dorado: “En cada particular de comedia que se haze en el Salon, se ponen en los blandones seis achas, en los blandoncillos en el teatro dos, y vna para encender, y *en ocasiones de poner el Teatro dorado se gastan 14 achas...*”¹⁴².

Pero además del teatro había que construir otros elementos efímeros necesarios, como los atajos para el vestuario que se hicieron en 1632, cuando se representó en el Salón Dorado la comedia *Júpiter agrabiado*¹⁴³.

¹⁴⁰ Con fecha 28 de marzo de 1673, D. Andrés de Montoya firma una “...Nomina de los oficiales y peones que an trabajado a jornal en este Alcázar Real de Madrid, y gastos que se han hecho en deshacer el tablado de las comedias y mudar los bastidores de una pieça a otra...” (*FUENTES I*: 62). En 1674, como ya vimos, se paga a Gabriel Gerónimo, maestro de carpintería además de “por armar y desarmar el teatro”, por “...hacer el teatro y tramoyas ...” para la comedia que se representó el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la reina. (*A.G.P., Sec. Admin., C^a 9408*). Entre los gastos ocasionados por la fiesta con la que se celebró en 1672 el cumpleaños del rey, figuran “... 6 garruchas torneadas con sus cajas las 3 medianas y 3 grandes para las tramoyas de la comedia.” (*A.G.P., Sec. Adminis., C^a 9407*). No obstante, y debido a que el tablado se levantaba a poca distancia del suelo del Salón, Varey (*Influjo*: 715-6) considera que no quedaba espacio suficiente para instalar una maquinaria, por lo que cree que probablemente los bastidores se deslizaban manualmente a través de los raíles del tablado.

¹⁴¹ En 1673 el Teatro Dorado se montó en la Pieza de las Audiencias (*FUENTES I*: 63).

¹⁴² *FUENTES XXIX*: 130. El subrayado es nuestro.

¹⁴³ Se ordenó a Juan Gómez Mangas, pagador de las obras del Alcázar pagar a Cristóbal Gómez, maestro de obras, “...vezino de esta dicha villa, 390 reales que balen 13.260 M[ara]v[edis] con lo quales y con 150 R[eale]s que tiene receuidos [...] se le cumplieron y acabaron de pagar los 540 R[eale]s que hubo de hauer por

Escenario principal de las comedias cortesanas representadas en el Alcázar, el Teatro Dorado, como posteriormente el Coliseo del Buen Retiro, es ya un teatro destinado a las representaciones hechas por profesionales, por lo que a lo largo de toda su historia aparece relacionado estrechamente con las compañías de actores.

2.1.3. PLAZAS Y JARDINES

El espacio del Real Alcázar que acogía con mayor frecuencia todo tipo de festejos, aunque no específicamente teatrales, era la *Plaza de Palacio*, punto final y culminante del itinerario ceremonial de la ciudad. Utilizada fundamentalmente para las grandes procesiones religiosas, los fastuosos cortejos profanos ¹⁴⁴, como el que acompañó la entrada en Madrid del Príncipe de Gales (*Fig. 3*), así como mascaradas y juegos de cañas organizadas con motivo de “regocijos públicos”¹⁴⁵, que ponen de manifiesto la importancia como espacio simbólico de esta plaza, que constituía parte obligada de cualquier festejo relevante que tuviera que pasar por delante del palacio -como la procesión del Corpus- o tuviese su final en él. En semejantes ocasiones se adornaba con los tapices de la colección real que le daban

hacer a toda costa los ataxos de madera que hizo en el corredor del Alcazar de esta Villa para el bestuario de la comedia que se hizo a SSMM en el Salón, la cual fue la de *Júpiter agrabiado...*”. (*FUENTES I*: 48).

¹⁴⁴ Esta función se puede apreciar con claridad en la entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649. Tras salir del palacio del Buen Retiro, y recorrer las calles de Madrid, engalanadas para la ocasión con varias estructuras efímeras entre las que destacaban cuatro arcos triunfales, la reina y su comitiva llegaron a esta Plaza donde la esperaban el Rey, la Infanta M^a Teresa, la Camarera Mayor, el Mayordomo Mayor y los gentiles hombres de cámara. Adornada con los tapices de la Casa Real, en ella se habían situado además dos estatuas de bronce que representaban a Mercurio (protector de los viajeros) y a Himeneo (protector del matrimonio), y dos carros triunfales de unos 30 pies de largo, que tenían forma de nave, decorados con diversas esculturas de Luis Carducho y pintados por Juan de Gandía, que se había encargado también de la pintura de otros elementos decorativos del recorrido como el monte Parnaso y la “perspectiva” del Prado, un elemento escenográfico muy teatral que ocupaba el espacio que iba desde el monte Parnaso hasta el primer arco, y simulaba una serie de arquitecturas palaciegas decoradas con elementos escultóricos en resalte que alternaban con galerías, paisajes y jardines, sobre un zócalo que imitaba piedra berroqueña y columnas de jaspe de diferentes colores (*Noticia*: 13 y 15). En cada uno de estos carros “...llenos de Música e Instrumentos...” (*Noticia*: 110) había 24 voces y 6 instrumentos, que “...ya alternados y ya juntos, se respondieron cantando...” (*Noticia*: 110), y a cuyo son se movían los leones y águilas que tiraban de los carros. La escenografía (tapices, estatuas y carros) y la música, dos de los elementos esenciales en el teatro cortesano, contribuyen también aquí a resaltar el contenido simbólico del espacio de la Plaza, punto culminante del recorrido. Ver *Noticia de la entrada de la Reyna Nuestra Señora en Madrid* (1649), *B.N.M.*, Ms. 11.205.

¹⁴⁵ En 1629, el domingo siguiente al bautizo del príncipe Baltasar Carlos, los Alguaciles de Casa y Corte organizaron una mascarada que terminó con un juego de cañas en la Plaza de Palacio, ante el rey. Acompañado por 60 alguaciles, ricamente vestidos con trajes de diferentes “naciones” (húngaros, turcos, etc.), cuya marcha era anunciada por 18 trompetas y atabaleros, hizo su entrada en la plaza un carro triunfal en forma de galera, en cuya popa “...auía un asiento a manera de solio adonde yuan dos bizarras mugeres, que significavan la lusticia y Misericordia...”; en la proa -además de una serpiente “vistosa y espantable”- iba la Fama con una trompeta. En el carro iban además “...muchos coros de diuersa musica, que con varios concetos se hazian por sí solos apacibles...” que al llegar ante el rey, “...cantaron admirablemente...”. Posteriormente los alguaciles hicieron en la plaza tres carreras. Ver *Relación de la famosa mascara que hizieron los Alguaciles de la Casa y Corte de su Magestad, al nacimiento del Príncipe de España nuestro señor, Baltasar Carlos Domingo*. Cito por SIMÓN DÍAZ, J., *Relaciones de actor públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, (Madrid, 1982), p. 390.

un aspecto realmente magnífico¹⁴⁶, como podemos juzgar por la descripción que Juan Antonio de la Peña hizo de su adorno para el Corpus de 1626, especialmente lujoso al coincidir con la visita del cardenal Barberini:

“... Se pusieron en la plaza dos hileras de colgaduras “...Por la parte de las caballerizas del Rey se pusieron siete paños de oro y seda de los Triunfos, que son de figuras [...] así de historia como de fabula. Continuaban los doce paños que se labraron segunda vez de la toma de Tunez [...] y hasta la puerta principal de Palacio remataba esta colgadura de los ocho paños del Apocalipsis [...] A la mano derecha de la otra acera se pusieron los siete paños de los vicios y otros doce de Tunez [...] por la fachada de Palacio proseguía la colgadura con los cuatro riquísimos paños de la historia de Noe y diluvio, y la soberbia de Nembrot, y su torre; y con otros diez paños pequeños de oro y seda, que todos eran de arcos y flores a manera de un vistoso jardín...”¹⁴⁷.

Espacios más restringidos eran los *jardines* del Alcázar, de cuyo aspecto y evolución desgraciadamente conocemos muy poco, así como sobre su uso como escenario teatral. Hasta la inauguración del Buen Retiro, cuyos jardines, con sus ermitas y lagos parecen haber concentrado desde su creación el mayor número de este tipo de entretenimientos, los jardines del Alcázar debieron ser escenario relativamente frecuente de fiestas y entretenimientos

Uno de los jardines que con mayor frecuencia parece haber servido como escenario de festejos, aunque no fueran siempre de carácter teatral, fue el *Jardín de la Priora*¹⁴⁸, situado al norte del palacio, lindando con el huerto y convento de la Encarnación. Otro jardín del Alcázar que sabemos con certeza que sirvió de escenario a las representaciones teatrales fue el *Jardín de los Naranjos*, donde en 1629 los criados de la reina representaron

¹⁴⁶ Precisamente el aprecio que se tenía por estos tapices y el deseo de preservarlos parece que fue uno de los motivos que llevaron a modificar el itinerario de la procesión del Corpus en 1628. Cuando en 1665 la procesión vuelve a pasar por la plaza de Palacio, debido a que la deteriorada salud de Felipe IV le impedía participar en ella, los tapices se sujetan a unas perchas que debían tener de alto “... 22 ½ pies desde la superficie de la tierra arriba y a de entrar dos pies en la tierra y a de ser los pies de biquetas de a 22 y añadiendo la cantidad que le falta hasta 24 ½ pies de alto con todas maderas...”. Para facilitar la labor y que las colgaduras sufriesen lo menos posible, en 1668 se ordena que las perchas tengan garruchas “...de suerte que se puedan con facilidad descolgar los paños, y también se pongan vallas de uexo para que los coches no hechen a perder las tapizarias...”. Ver en SHERGOLD, N.D. y J.E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, (Madrid, 1961). pp. 195 y 206. (En adelante citaré por *Autos*). Para un estudio sobre los distintos aspectos de la procesión y los diversos elementos que la componían ver PORTUS, J., *La antigua procesión del Corpus* (Madrid, 1993) (citaré por *Procesión*), y mi trabajo ya citado, *Aspectos económicos del teatro madrileño en el siglo XVII*.

¹⁴⁷ Citado por PORTUS, *Procesión*: 64-5.

¹⁴⁸ En él se representó en 1698 *Zelos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, comedia mitológica de Marcos de Lanuza, con motivo de la celebración del cumpleaños de la reina madre, Mariana de Austria. Ver SABIK, K., “El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II (texto y escenografía)”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III (1989), p. 783. Citaré por *Teatro mitológico*.

una comedia titulada *Merlin* con decorados pintados por Juan de Barahona y Angelo Nardi¹⁴⁹.

Como una extensión de los jardines del Alcázar podríamos considerar la *Casa de Campo*, en la que el 8 de julio de 1636 Felipe IV, tras asistir a un festejo de toros en la Villa, se fue a cenar, y donde "...le tenían barcas para andar por los estanques y buena musica...", velada que constituye un claro precedente de las que serán entretenimiento habitual en el Buen Retiro.

2.2. EL BUEN RETIRO

El palacio del Buen Retiro es posiblemente el mejor símbolo del gobierno de Olivares. Según Elliot y Brown¹⁵⁰ el Retiro "... iba a ser una proyección tridimensional de la personalidad y los objetivos del Conde-Duque", y de hecho todo el conjunto estuvo vinculado a él desde su fundación, cuando fue nombrado su Alcaide Perpetuo por el Rey. Desde sus inicios fue una de las empresas mas criticadas del gobierno del Conde Duque, ya que en 1630, cuando se comenzó su construcción, la situación general de la monarquía no parecía la mas favorable para acometer una empresa que, aunque en un principio se planteó como una ampliación del Cuarto Real del monasterio de San Jerónimo, iba a necesitar grandes cantidades de dinero y mano de obra. Sin embargo, la perspectiva histórica nos permite hoy comprender mejor las razones políticas pero también personales de Olivares, para quien el palacio además de un símbolo del poder real¹⁵¹, era también un símbolo de su reforzada posición tras superar la crisis que habían sufrido sus relaciones con el rey en 1630. Sin embargo no será hasta 1633 cuando, debido al buen cariz que toman los asuntos internacionales de la monarquía pese a que desde 1631 España va a vivir en un permanente estado de guerra, el proyecto inicial de ampliación comience a configurarse como la construcción de un nuevo palacio.

La importancia que el nuevo palacio tuvo en la época se nos revela en toda su dimensión en el conflicto de jurisdicciones planteado en la década de 1670 entre el Mayordomo Mayor del Rey y el Alcaide del Buen Retiro, un cargo que una vez desaparecido Olivares de la escena política, continuó vinculado a su familia, heredando sus

¹⁴⁹ Ver PÉREZ SÁNCHEZ, A., "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (ed^a), (Salamanca, 1989), p. 64; y AZCÁRATE, *Algunas noticias*: 58.

¹⁵⁰ BROWN, J y Jh. ELLIOT, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid, 1981). En adelante citare por *Palacio*.

¹⁵¹ En su auto sacramental *El nuevo palacio del Retiro*, representado en 1634, Calderón establece una clara relación simbólica entre monarquía terrenal y celeste al presentar al palacio como un símbolo del reino de los cielos. Hay edición moderna del auto a cargo de A.K.G. Paterson (Kassel, 1998).

sucesores no sólo el “valimiento” sino también la Alcaldía del Buen Retiro. El que la disputa estuviese relacionada con las competencias de cada cual en la organización de los festejos reales, revela como el cargo de Alcaide del Retiro poseía un contenido mucho mas profundo que la simple Alcaldía de un Sitio Real, así como la importancia política que el teatro tenía en la época¹⁵² y como el Buen Retiro constituía el mejor marco teatral posible.

Por otra parte, el impacto causado por el Buen Retiro sobre el arte madrileños parece haber alcanzado a los aspectos mas diversos, y muy especialmente a todo lo relacionado mas o menos directamente con el teatro y la puesta en escena de diversos eventos¹⁵³

Debido a la improvisación que parece haber caracterizado su construcción, no parece que existiera un proyecto previo, por lo que desgraciadamente no tenemos ningún documento que acredite quien fue el tracista del conjunto del Buen Retiro. Resulta evidente que, partiendo de un elemento tradicional español como eran los Cuartos Reales de los monasterios jerónimos, tanto el palacio como sus plazas y jardines, se hallaban dentro de la tipología impuesta por Gómez de Mora en la modernización y remodelación del Alcázar de 1612¹⁵⁴. Sin embargo el conjunto del nuevo palacio (casa-palacio-jardín) que seguía el modelo de villa suburbana bien conocido en Italia (BROWUN y ELLIOT, *Palacio*: 71), en el que los jardines cobraban un papel relevante, y cuyo mejor exponente era el palacio Pitti de Florencia, era una tipología nueva en España. Esta innovación, fundamental por otra parte ya que dará al nuevo palacio su personalidad mas acusada, pudiera hacernos pensar en la intervención conjunta en el diseño definitivo tanto de los artistas españoles, encabezados por Carbonel, como de los arquitectos-ingenieros-jardineros italianos, que encabezados por

¹⁵² La tendencia de los validos a apoderarse de estas competencias parece que continuó incluso tras haberse reconocido las prerrogativas en este campo del Mayordomo Mayor, como parece revelar el hecho de que en noviembre de 1675 sea D. Fernando Valenzuela, primer ministro y valido de la reina Mariana de Austria quien ordene hacer y ensayar a las compañías de Escamilla y Caballero la fiesta que se ha de hacer para festejar los años del rey. Ver *FUENTES V*: 176.

¹⁵³ Cuando en diciembre de 1690 la Orden de San Juan de Dios encarga a Caudí las escenografías y decorados con que se adornarán el convento y el hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios y Venerable Padre Antón Martín de Madrid -uno de los seis mantenidos con el producto de los corrales públicos- durante las fiestas que celebrarán la canonización de su patrono, entre las trazas ideadas para decorar el patio del claustro figura una gran fuente de planta cuadrada que “...finja un mar...”, en la que se dispondrá “...vn monte eminente con ocho grutas caladas como estan las ocho calles del Retiro...”, en lo que parece una evidente referencia al Jardín Ochavado. Ver el contrato firmado por Caudí en PÉREZ SÁNCHEZ, A., “José Caudí, arquitecto y decorador”, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, L. García Lorenzo (ed.), *Segismundo*, 6, III, (1983), p. 1666. El subrayado es nuestro.

¹⁵⁴ Ver TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, (Madrid, 1983), p. 350. En adelante citaré por *Arquitectura*. Según Tovar el Buen Retiro no fue un proyecto “informal y desaliñado”, ya que “...estuvo determinado desde su nacimiento como una realización culminante entre arquitectura y paisaje, y como una respuesta también a las exigencias de un modo de vida cortesano que se complace en el teatro, en el baile, en la fiesta ... los edificios y jardines del Buen Retiro se levantaron según tipologías caracterizadas por su rigor arquitectónico, como un notable ejemplo de volumetría y simetría, de búsqueda escenográfica y fantasía, de urbanismo ilusionista y teatral y especulación perspectiva. Ver TOVAR MARTÍN, V., “El real sitio de “el Buen Retiro” en el siglo XVIII”, *Villa de Madrid*, IV nº 102 (1989), pp. 14

Lotti y Gandolfi participaron en la obra desde el primer momento, y cuya labor en “...todo lo que representa la zona recreativa exterior, teatros, fuentes, agua, plantaciones, etc. fue decisiva.” (Tovar, *Arquitectura*: 350). Sin embargo, el papel principal parece haber correspondido a Crescenzi, quien como superintendente de las obras reales, posiblemente fue el responsable máximo del proyecto, al menos en su fase inicial¹⁵⁵.

Es innegable por otra parte el protagonismo del equipo italiano encabezado por Lotti, cuya intervención, a juicio de algunos historiadores del arte como Tovar (*Arquitectura*: 388), resultó decisiva e incluso modificó el proyecto original, concibiendo el conjunto del Buen Retiro como un organismo mas complejo que un simple palacio, extendiéndolo hacia el parque y dotando a todo el conjunto de un gran sentido escenográfico¹⁵⁶, que lo convirtió en el marco mas adecuado para fiestas y representaciones teatrales, muy frecuentes durante la segunda mitad de la década de 1630¹⁵⁷, lo que originó algunas ácidas críticas, sobre todo por ser una época en la que España se veía implicada en una larga y costosa guerra contra Francia¹⁵⁸.

Dotado pues de una gran variedad de espacios a la hora de pensar en festejos, en el Buen Retiro, al igual que en el Real Alcázar se representaban obras teatrales muy variadas. Reservándose los “cuartos” reales para los *particulares* semanales, las “fiestas” y comedias palaciegas con las que se celebraban acontecimientos o fechas señaladas, y que requerían un complicado aparato escenográfico, podían representarse en otros espacios del palacio¹⁵⁹, entre los que destacaba el *Salón de Reinos*. Pero además el Buen Retiro contaba con un edificio diseñado especialmente para este tipo de obras: el *Coliseo*, el primer teatro estable de corte construido en España y uno de los primeros edificadas en Europa.

¹⁵⁵ Según Brown y Elliot (*Palacio*: 94 y 99), Crescenzi vigilaba el diseño y la construcción, mientras que Carbonel controlaba de forma directa a los contratistas, subcontratistas y operarios. Ambos investigadores consideran significativo el hecho de que desde 1631 hasta febrero de 1634, todos los pagos de las obras aparezcan autorizados por Crescenzi, y solo a partir de febrero de 1634 son autorizados en nombre de Olivares.

¹⁵⁶ Para Tovar (*Arquitectura*: 350) Carbonel, al que se suele atribuir el Buen Retiro, no habría sido mas que un mero ejecutor, ya que carecía de la formación y medios artísticos necesarios para idear el conjunto, limitándose en todo caso la obra de Carbonel al Palacio, que presenta una gran similitud con la arquitectura desarrollada en esa época en Madrid (Tovar, *Arquitectura*: 388). Esta falta de novedades se percibe también en Loeches, donde Carbonel se limitó una vez mas a seguir la tipología establecida desde principios del siglo XVII.

¹⁵⁷ Las referencias a las fiestas y entretenimientos que tuvieron lugar en el nuevo recinto durante 1634 revelan como el Buen Retiro se había convertido en el lugar favorito de recreo de los Reyes. El 24 de junio “...el Rey esta en el Palacio del Buen Retiro, adonde ahora se le hacen grandes fiestas...”; un mes después, el 11 de julio “Las fiestas del Retiro fueron buenas: acabaronse el sabado.”. Incluso a finales de año, el 24 de diciembre “De Madrid me escribe un hermano grandes cosas de las fiestas de cañas y toros que se hicieron en el palacio de Buen Retiro...”. *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús, en Memorial Histórico Español*, tomo XIII (Madrid, 1861), pp. 64, 74 y 119. En adelante citaré por *Cartas PP. Jesuitas*.

¹⁵⁸ “Días pasados salió un pasquín que decía: El de Francia esta en campaña y en el Retiro el de España”. *Cartas PP. Jesuitas*, XIII, p. 191.

¹⁵⁹ Según Maestre (*Escenotecnia salones*: 195) se construyó un segundo teatro dorado para el Salón Dorado del Buen Retiro (?), que albergaba un escenario gemelo al del Coliseo.

2.2.1. CUARTOS REALES

Igual que sucedía en el Alcázar, en las habitaciones privadas de los reyes se representaban los *particulares* e incluso obras que requerían un montaje mas complicado que las simples comedias de corral¹⁶⁰. Sin embargo el nuevo palacio ofrecía un numero mayor de lugares adecuados para la representación teatral, y fue en ellos donde se representó mas asiduamente. Así, en la segunda mitad del siglo parece que los particulares de los jueves y domingos se hacían habitualmente en el *Salonzete*, según se indica en las alegaciones incluidas en 1679 en el pleito entre el Mayordomo Mayor del rey y el Alcaide del Buen Retiro por la jurisdicción sobre la organización de las fiestas: "...las comedias comunes que se hazen en el Salonzete los jueves y domingos..." (*FUENTES XXIX*: 139).

2.2.2. SALONES

Sin poder competir con el Coliseo, los jardines y el Estanque Grande, los salones del nuevo palacio sólo ocasionalmente fueron escenario de representaciones teatrales, aunque por su disposición longitudinal, estos salones ya tenían un fuerte componente teatral. Era esta una distribución típica de los palacios italianos del siglo XVI, y parece que su aparición en el Buen Retiro se debe a Crescenci (BROWN y ELLIOT, *Palacio*: 88).

Los salones que aparecen mencionados en los documentos como escenario de representaciones teatrales son principalmente el *Saloncillo*¹⁶¹, y el Salón Grande¹⁶², nombre con el que se denominaba también al *Salón de Reinos*, ligado desde su construcción a las representaciones teatrales¹⁶³. Según lo describe Baccio del Bianco en 1655, que lo denomina "salón dorado"¹⁶⁴, tenía "...di larghezza circa 18 braccia fiorentine e lungo cinque volte più alto a proporzione de quadrato con volto di stucco liscio e tutto rabescato

¹⁶⁰ El 6 de marzo de 1696 se hizo en el Cuarto del Rey un "... festejo de musica y comedia ..." para lo cual fue necesario proveer velas para la iluminación del propio cuarto y de otras estancias mediante candeleros de plata. (*FUENTES I*: 217).

¹⁶¹ En 1686 representó en él la compañía de Rosendo López la obra *Los juegos olímpicos* para celebrar los años del emperador de Alemania. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2º (1914), p. 481). Al año siguiente la compañía de Simón Aguado representa en el mismo salón *El mayor monstruo Amor*, con su loa, sainetes y fin de fiesta, para celebrar los años del Duque de Orleans (P.PASTOR, *N.Datos*, 2º (1914), p. 482).

¹⁶² 1.485 reales se gastaron en el "...theatro que se hizo para la comedia que los criados de la Reyna Madre nuestra señora hizieron a SSMM en el salón grande de el Retiro en 25 de mayo de 1682". (*FUENTES I*, 148).

¹⁶³ En 1696 se ordena a la cerería llevar "...los blandones que siruen en las comedias para servir en la que se ha de executar en el Salón de los Reynos en el Retiro...". *FUENTES I*: 217. Ya en 1635, cuando todavía se estaba decorando, el embajador de Florencia lo denomina "salone principale per le commedie". Ver BROWN y ELLIOT, *Palacio*: 155.

¹⁶⁴ Como tal aparece también mencionado en la "Memoria de todos los recados que son menester para la cortina y pabellón que se a de acer para la zarzuela en el Salón dorado de Buen Retiro estas Carnestolendas ...", fechada el 25 de febrero de 1672. *FUENTES XXIX*: 93.

di oro all'indiana [...] un corridore tutto dorato che lo gira a torno sotto del quale alle pareti delle mura, fra finestre e finestre, son quadri grandi a olio, imprese delle maggiori in guerra di quanti capitani piu famosi ha avuto la Spagna [...] Il suolo è tutto di ottagioni di terracotta e quadrotti di azzurro vetriato con le mura tutte rabescate di oro sino al suolo, opera fatta in tempo del Conte Ducca, per nome detto il Salón de oro ...”¹⁶⁵. En él se representaron varias obras en la década de 1650, entre ellas *Pico y Canente* (1656), obra conjunta de cinco poetas¹⁶⁶, con música de Juan Hidalgo y escenografía diseñada por Baccio del Bianco.

Frecuente parece haber sido también la celebración en el Salón de Reinos de otro tipo de festejos, tales como conciertos de música, representaciones semiteatrales protagonizadas por miembros de la corte, y justas literarias, como la celebrada en 1637, presidida por Luis Velez de Guevara, con Alfonso de Batres como secretario, actuando Francisco de Rojas de fiscal¹⁶⁷.

2.2.3. EL COLISEO

Debido a la creación un tanto improvisada del palacio del Buen Retiro, no parece que en un principio se hubiese previsto la construcción de un teatro de corte en este nuevo recinto, ya que el lugar destinado a los espectáculos era un gran patio, pensado como plaza de fiestas. Sin embargo, debido a que el nuevo palacio se convierte rápidamente en el principal lugar de entretenimiento y solaz de los reyes, pronto se pensará en construir uno, que ocupará -según se puede ver en el plano de Texeira, y con mayor claridad en el de Carlier (Figs. 4 y 5)- una prolongación del ala norte¹⁶⁸ en la que se ubicaba el Salón de

¹⁶⁵ BACCI, *Lettere*: 74. Con sus amplias dimensiones (34,6 x 10 metros, por 8 metros de alto) era el principal salón del nuevo palacio. Su decoración se prolongó durante dos años (1634 a 1636), y constituía un espléndido ejemplo del “Salón de la Virtud del Príncipe”. Ver la reconstrucción de esta decoración en BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 150-155.

¹⁶⁶ “In questo luogo mi serrarono a fare una scena la quale aveva a dar gusto a cinque poeti [...] Don Diego de Silva [...] D. Luís de Ulloa [...] Don Rodrigo de Avila [...] Don Antonio de Solís [...] è fra Gian Rao ...” (BACCI, *Lettere*: 74)

¹⁶⁷ El tema propuesto eran “...doce redondillas digan la razón porque las beatas no tienen unto y si basta la opinión del *Doctor Juan Rana* para que se crea.”. El entremés al que parece hacerse referencia, *El Doctor Juan Rana* de Quiñones de Benavente, era efectivamente de ese año, pero en él no se menciona ningún “unto”, por lo que Cotarelo cree que el motivo se sacaría de otro entremés. El certamen fue ganado, como no podía ser menos, por el propio Benavente. Ver COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, (Madrid, 1911), p. clviii.

¹⁶⁸ Su antecedente mas directo parece que pudiera ser el “... coliseo para representaciones teatrales y funciones de corte como teatro donde se pueden representar comedias y otros actos, porque será capaz de mucha gente que lo pueda ver a placer...” proyectado durante el reinado de Felipe II (c. 1580), del que se han conservado un memorial del doctor Benegas (al que pertenece el texto citado) y un proyecto con trazas debido a Patricio Caxes. Tomo la cita de Robledo, quien considera muy posible el que ambos proyectos estuviesen relacionados. ROBLED, L., “Fiestas y espectáculos cortesanos”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, L. Robledo et al. (eds.), (Madrid, 2000), p. 212

Reinos, de manera que el rey podía acceder al Coliseo desde sus aposentos, mientras que los espectadores de mayor alcurnia podían hacerlo a través de las salas de aparato¹⁶⁹, lo que explica la ausencia de espacios de recepción, como los que preceden al teatro de corte estable mas representativo y temprano de todos los conservados, el teatro Farnesio de Parma, y que comienzan a aparecer desde la segunda mitad del XVII en en otros teatros europeos de este tipo¹⁷⁰.

Si la atribución del palacio a un artista concreto es dudosa, mas problemática resulta aún la autoría del Coliseo, que al igual que el Casón (sala de baile y recepciones), no estaba previsto en el planteamiento original. El Casón parece que comenzó a edificarse hacia 1637, sobre planos de Alonso de Carbonel¹⁷¹, quien en esa época aparece también como responsable de la Plaza Grande y de algunas ermitas como la de San Bruno y la de San Antonio, pero no se terminaría hasta finales del siglo, ya que en 1701, cuando se le encarga a José del Olmo la Capilla de Palacio, éste pone objeciones a hacerse cargo de la obra ya que todavía se le deben 236.100 reales de vellón del Casón¹⁷².

¹⁶⁹ Los actores, y posiblemente el público común, entraban por la Plaza Grande, según hace constar en 1659 el escribano enviado por los arrendadores de los corrales, quien afirma haber visto entrar a 5 actores de la compañía de Vallejo "...por vna escalera de un q[uarto] que esta junto a el Coliseo en el patio o plaza grande..." (*FUENTES IV*: 232).

¹⁷⁰ Uno de los primeros ejemplos sería el Teatro de la Pérgola, levantado en Florencia en 1657 por el arquitecto y escenógrafo Fernando Tacca para la Academia de los Immobili, con un amplio y bien dotado escenario, y cuya sala ovalada, con tres pisos de palcos y un palco para el Gran Duque, estaba precedida por todo un sistema de vestíbulos y escaleras que además de aislarla de los rumores externos, permitían a los espectadores llegar con comodidad a sus localidades (CARANDINI, *Teatro*: 91). Estos espacios complementarios se generalizarán a partir del siglo XVIII, cuando se añaden a los teatros espacios hasta entonces propios de los palacios, como son grandes salones, vestíbulos y escaleras, que se convierten en espacios de relación social, además de permitir la realización de otras actividades no estrictamente teatrales, como pueden ser bailes, conciertos, etc.; espacios de los que el Coliseo, por su situación en uno de los extremos de la parte representativa del palacio, ya estaba dotado. Ver la transformación de los espacios complementarios en los teatros de corte a partir del XVIII en FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L., "Espacios de la vida social: los "otros" espacios de la Arquitectura Teatral", en *Arquitectura Teatral en España* (Madrid, 1984), pp. 65-77.

¹⁷¹ BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 75. Carbonel había empezado a trabajar para la corona en 1619 como aparejador. En 1627 obtiene el título de aparejador de las Obras Reales (BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 63), y en 1630, tras la muerte en 1629 de Pedro de Lizargarate, fue nombrado Aparejador Mayor (TOVAR, *Arquitectura*: 133). Desde 1632 Carbonel comienza a trabajar en el Buen Retiro, primero como ayudante de Crescenzi, y ya en 1635 como "agente arquitectónico del Conde Duque" a la muerte del italiano (BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 63). Protegido por Olivares, quien le encarga las obras mas representativas levantadas bajo su patrocinio (el Buen Retiro y el convento de Loeches) (TOVAR, *Arquitectura*: 119), pese a haber hecho gran parte de su carrera en la Corte como aparejador de Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor del Rey (TOVAR, *Arquitectura*: 128), se alineó en el bando de Crescenzi, notorio rival de Gómez de Mora, al que sin embargo no logró desplazar. La visión que Tovar ofrece de Carbonel es muy negativa, ya que le presenta como un "...hombre que recurre a la intriga constante, celoso del papel protagonista del Maestro Mayor del Rey..." (TOVAR, *Arquitectura*: 68). La protección dispensada por Olivares a los enemigos de Gómez de Mora se reflejará en aspectos muy diferentes. Según cuenta Pellicer, el escenario y los cenadores en los que se instalaron los reyes y la corte durante los festejos organizado en su honor para la festividad de San Juan del año 1631 por el Conde Duque y su esposa en el jardín del conde de Monterrey (hermano de la condesa), fueron contruidos por Crescenzi. Se representaron dos comedias por las dos compañías que actuaban entonces en los corrales de Madrid. Ver PELLICER, C., *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, (Madrid, 1804), J.Mª Diez Borque (ed.), (Barcelona, 1975), pp. 124 a 128.

¹⁷² TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, (Madrid, 1975), p. 247.

El Coliseo se construyó entre 1638 y 1640, destinándose a ello un presupuesto de 23.500 ducados (BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 75 y 107). No sabemos quien pudo ser el tracista de este espacio nuevo en España, y aunque se suele atribuir también a Carbonel, es indudable que el teatro tenía influencias claras de los teatros italianos de la época, por lo que posiblemente aunque Carbonel se ocupase de la traza general, fue Cosme Lotti quien se encargó de diseñar la parte escénica que habría de alojar una de las maquinarias teatrales mas modernas de la época. Como discípulo que había sido de Parigi¹⁷³, Lotti pertenecía a una tradición de arquitectos-ingenieros-escenógrafos a los que se debe la creación de la escenografía barroca, y estaba por ello perfectamente capacitado para este tipo de trabajo, pues cuando llega a España tiene ya una larga experiencia teatral¹⁷⁴.

Aunque Madrid contaba ya con dos teatros estables -los corrales del Príncipe y de la Cruz- el Coliseo representaba una nueva tipología, puesto que era un teatro cubierto¹⁷⁵ -por

¹⁷³ Giulio Parigi (1571-1635), discípulo a su vez de Buontalenti, el gran renovador de la escenografía del siglo XVI, ha sido considerado como la figura que enlaza a los escenógrafos del renacimiento y manierismo con el gran innovador del barroco Giovanni Torelli (1608-1678). Parigi es pues la gran figura de la transición del manierismo al barroco, tanto por sus innovaciones técnicas (sobre todo en la maquinaria que permite los cambios rápidos de escena) y por la concepción de la escenografía, como por haber sido el maestro de la generación de escenógrafos a la que pertenecen entre otros Cosme Lotti e Iñigo Jones. En *El juicio de París*, una de sus principales obras, representado en 1608 con motivo del matrimonio de Fernando de Médicis y M^a Magdalena de Austria, Parigi introduce los tipos básicos de escena que serán característicos del barroco: ruinas, paraíso, infierno, plaza de templo, marina y montaña con riscos. Pero para Blumenthal, lo que caracteriza a la técnica de Parigi es el contraste entre secuencias, la asimetría escénica y la introducción de elementos fantasiosos. Ver BLUMENTHAL, A.R., "Giulio Parigi and Baroque stage design", en *La Scenografía barroca*, A. Schnapper (ed.), (Boloni, 1982), pp. 19-20 y 26-27.

¹⁷⁴ Uno de sus trabajos conocidos, antes de su etapa hispana, fue la puesta en escena en 1618 de *L'Andromeda*, una pastoral representada en el palacio Rinaldi en Florencia por los miembros de la Academia Storditi, a la que asistió el Archiduque Leopoldo de Austria, de visita entonces en la ciudad. Ver en CARANDINI, *Teatro*: 85.

¹⁷⁵ Esto permitía que los espectadores, y especialmente los Reyes, viesen los espectáculos en cualquier época del año y con un mayor "confort", ya que el Coliseo contaba con un sistema de calefacción que permitía caldearlo en invierno, según se desprende de la orden que en el invierno de 1693 dio el Conde de Oñate a D. Antonio de Mayers, conserje del Retiro, para "... que para mañana viernes que yran sus Magdes a ver la comedia tenga puestos braseros y enzendidas chimeneas [sic] y que esten repartidos en las partes que se acostumbra, y especialmente en las galerías del Coliseo para que esten templadas" (*FUENTES XXIX*: 189). Solo otros dos teatros en España -ambos en Sevilla- tendrán ciertas similitudes con el Coliseo madrileño: su homónimo sevillano, el Coliseo, un teatro público cubierto y ricamente decorado, y el corral de la Montería, por su ubicación (en el patio de la Montería del Alcázar sevillano) y funcionamiento, ya que pese a haber sido construido por iniciativa municipal, se encontraba bajo la jurisdicción real, a cuya hacienda contribuía de forma señalada (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 211), sin que el Ayuntamiento sevillano tuviese poder alguno sobre él, lo que originó litigios de jurisdicción parecidos a los que también ocasionará el Coliseo madrileño. Fue construido en 1626 con motivo de la visita de Felipe IV a Sevilla para que el rey, cuya afición al teatro debía ser bien conocida por los regidores sevillanos, pudiese asistir a las comedias desde sus propias habitaciones, una idea que como vemos se repetirá en el Coliseo del Retiro, sin embargo el teatro no pudo inaugurarse hasta mayo de 1626, varios meses después de la estancia del rey. Tenía forma ovalada y tres pisos de balcones: dos con aposentos y la cazuela. Fue el competidor mas temible para el Coliseo sevillano, y como él también desapareció tras un incendio que se declaró el 3 de mayo de 1691. El Coliseo de Sevilla se construyó entre 1601 y 1607, bajo la dirección de Juan de Oviedo, Maestro Mayor de la ciudad, y fue financiado por el Ayuntamiento; remodelado en 1614, tras sufrir varios incendios que lo destruyeron en varias ocasiones, fue derribado en 1698 cuando ya llevaba casi veinte años en desuso. Ver SANCHEZ ARJONA, J., *Anales del teatro en Sevilla* (Sevilla, 1898). Edic. facsímil del Centro Andaluz de Teatro, (Sevilla, 1990), para los datos relativos al corral de la Montería ver pp. 117 a 120 y 131, y para el Coliseo pp. 135, 139, 141 y 150.

lo que sus condiciones acústicas debían ser muy superiores a las de los corrales¹⁷⁶- en el que se mezclaban las influencias italianas y españolas, y así, aunque la distribución espacial era parecida a la de los corrales, había algunas variaciones significativas, pues aunque el salón destinado al público era menor, el escenario era mucho mayor y estaba dotado de la maquinaria escénica mas moderna, además de poder abrirse por el fondo dejando ver los jardines del palacio¹⁷⁷.

Las influencias italianas del Coliseo se deben principalmente a dos teatros estables edificadas bajo el patrocinio de príncipes: el teatro florentino de los Uffizi (*Fig. 6*), construido por Buontalenti¹⁷⁸ en 1586 para Cosme I de Médicis, y el Teatro Farnesio,

¹⁷⁶ Aunque la construcción de un teatro de acústica perfecta sigue siendo un problema complicado todavía hoy en día, Bibiena ya había aconsejado que el escenario y la sala debían construirse con "...tablas delgadas y bien ensambladas, y por debajo, en la parte oculta, debe ser de tablas gruesas, de manera que todo el espacio fuese como un instrumento bien afinado." Citado por TORDERA, A., "El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.), (Londres, 1989), p. 134. Claro que esta premisa no se cumplía siempre, como se demuestra en el caso del Coliseo de Sevilla, que pese a ser uno de los mejores teatros de la época desde el punto de vista arquitectónico, presentaba graves problemas de acústica, por lo que muchas compañías se mostraban remisas a representar en él.

¹⁷⁷ Ver DELEITO Y PIÑUELA, J., *El Rey se divierte* (Madrid, 1988), p. 224. Pese a que se trataba de una solución muy novedosa, tenía ya un precedente en el teatro levantado en el salón del palacio Rinaldi, en el que los aristocráticos miembros de la academia florentina de los Rugginosi representaron en 1623 un "entretenimiento" titulado *La Fonti d'Ardenna. Festa d'Arme e di ballo*. Este teatro efímero, compuesto por un escenario y tres graderías, permitía que el fondo del escenario se abriese al jardín, de manera que éste formase parte de la escenografía. Citado por CARANDINI, *Teatro*: 89. Sin embargo esta peculiaridad del Coliseo no parece haber tenido trascendencia en la arquitectura teatral española, y sólo aparecerá en otro teatro - relacionado en este caso con la nobleza- situado también en una finca de recreo, dotada de un hermoso jardín: el teatro proyectado por Martín López-Aguado, ya en el siglo XIX, para la Alameda de Osuna. Ver NAVASCUES PALACIO, *Máquinas*: 60. Sólo en fechas muy recientes, el Teatro Real de Madrid, tras su recuperación como teatro de ópera ha incorporado una versión modernizada de esta peculiaridad, aunque en este caso el escenario no tiene únicamente una ventana, sino que todo él, en su parte posterior, es un inmenso ventanal que se abre no a un jardín sino a una plaza (la de Isabel II), con lo que la propia ciudad se puede incorporar a la escenografía teatral. Esta posibilidad fue utilizada por primera, y hasta ahora única vez, por el escenógrafo Herbert Wernicke en la representación en febrero de 2000 de una nueva ópera española -*Don Quijote* de Cristóbal Halffter- en la que se utilizó la plaza con su iluminación nocturna como decorado inicial de la obra, recuperando así Madrid el protagonismo teatral, que como ya vimos caracterizó a la villa durante el siglo XVII.

¹⁷⁸ Bernardo Buontalenti (1535-1608), arquitecto y escenógrafo al servicio de los Médici, es el gran renovador de la escena teatral manierista y autor de la puesta en escena de uno de los espectáculos mas famosos de la historia del teatro cortesano: la representación de *La Pellegrina* en el teatro de los Uffizi en 1589. En esta obra Buontalenti perfeccionará los mecanismos que permiten tanto las apariciones en lo alto del escenario de los personajes como las caídas vertiginosas, y todo un sistema de trampillas y fosos que permite que construcciones escénicas completas surjan repentinamente sobre el escenario, para asombro de los espectadores. Discípulo de Vasari, es por tanto uno de los mas ilustres representantes de la tradición escenográfica florentina, que se inicia con Brunelleschi y sus descubrimientos en el campo de la maquinaria teatral aplicada a la puesta en escena de las "sacrae rappresentazione" en las iglesias florentinas (STRONG, *Arte*: 49), y que continuarán Leonardo da Vinci, Sangallo y Vasari, cada uno de los cuales va a realizar montajes "históricos" a través de los cuales se puede seguir la evolución del arte escenográfico. Buontalenti fue además el maestro de Giulio Parigi, quien a su vez, como ya vimos fue maestro de una serie de arquitectos-escenógrafos, entre los que se encuentra Cosme Lotti, que trabajarán en las distintas cortes europeas, difundiendo en ellas el arte escénico italiano. Sobre la "escuela" de escenógrafos florentinos ver BLUMENTHAL, *Giulio Parigi*: 19; MAESTRE, *Error*: 40 a 43 y 58; STRONG, *Arte*: 48 a 50; y ZORZI, L., "La Scena All'Italiana (Sangallo, Vasari, Buontalenti)", en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La Scena del Principe*, (Firencia, 1980), p. 336.

construido por iniciativa de Ranuccio I por Aleotti¹⁷⁹ en Parma en 1618, aunque no se inaugura hasta 1628. En el teatro de los Uffizi¹⁸⁰ Buontalenti abandona el modelo vitrubiano de semicírculo inscrito en un cuadrado o rectángulo, e inventa el diseño de la sala -decorada con pinturas y estatuas- con planta en forma de U, que tras ser adoptado por Aleotti en el Teatro Farnesio, se extenderá por toda Europa (MAMCZARZ, *Teatro Farnese*: 48), y a partir de la cual se origina la planta en forma de herradura que caracteriza a los teatros a la italiana. Por su parte, el Teatro Farnesio, construido en el primer piso del palacio de la Pelota en lo que originalmente era la sala de armas, presenta una serie de soluciones revolucionarias que tendrán una larga trascendencia en la arquitectura teatral posterior: la sala (inmensa pues fue pensada para celebrar torneos y naumaquias) tiene planta en forma de U, y está circundada por gradas para los espectadores, y dos plantas con *loggias* (algunas de las cuales permiten situar allí a parte del público como si fuesen palcos) decoradas con arcos sostenidos por columnas -dóricas en la planta inferior y jónicas en la superior- que parecen directamente inspiradas en la decoración de Palladio para el Teatro Olímpico de Vicenza¹⁸¹. El gran escenario (40 x 12 mts.) está separado de la sala por un foso para la orquesta y por un imponente arco proscenio, en cuyos extremos dos arcos triunfales acogen sendas estatuas en estuco de Alejandro y Octavio Farnese. Su profundidad permite realizar en él escenografías en perspectiva, ya que además estaba dotado con la mas moderna maquinaria.

Pero si la influencia italiana es evidente en la concepción general del teatro y del escenario, las influencias españolas se reflejan en la sala del Coliseo, especialmente en lo que a la distribución espacial se refiere, ya que contaba con un tipo de espacio privado perfectamente definido -los *apuestos*- además de un palco real y una “cazuela” o palco para las mujeres. Pese a que los historiadores del teatro consideran la aparición del palco como una evolución de las *loggias* que aparecen en algunos teatros italianos como el Farnesio, cuya influencia directa se percibe en el teatro efímero levantado en 1639 por

¹⁷⁹ Giovan Battista Aleotti, llamado el *Argenta* (CARANDINI, *Teatro*: 199), convierte a Ferrara en el centro de la experimentación teatral durante el primer cuarto del siglo XVII. Autor de varios teatros efímeros para la Academia de los Intrepidi de Ferrara, su obra principal es el Teatro Farnesio de Parma, en el que introduce algunas soluciones (planta en U, arco proscenio) que ya había “probado” en el teatro construido para los Intrepidi en 1605 (MAMCZARZ, *Teatro Farnesio*: 54-55). Su interés por la mecánica teatral le lleva a traducir en 1589 la *Pneumatica* de Herón de Alejandría. Ver ARACIL, A., *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, (Madrid, 1998), p. 39.

¹⁸⁰ La similitud del Coliseo con el teatro florentino es puesta de manifiesto por el narrador del Viaje de Cosme de Médicis (1668-1669), quien observa que el “teatro de las comedias” unido al palacio del Buen Retiro “...está muy bien dispuesto, y por el tamaño y la gracia tiene gran semejanza con el de Florencia, aunque le ceda de gran trecho en adornos ...” SÁNCHEZ RIVERO, A., “Viaje de Cosme III por España (1668-1669)”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, (1927), p. 30.

¹⁸¹ Tanto Maestre (*Error*: 39) como Mamczarz (*Teatro Farnesio*: 63) consideran pese a las diferencias, la columnata -solo un piso y de orden corintio- del Olímpico inspiró directamente las del Farnesio.

Alfonso Rivarola en el salón del Podestá de Bolonia, considerado tradicionalmente como el pionero en la adopción del palco, una de las soluciones mas vanguardistas de la época¹⁸², en España este tipo de espacio ya existía en los corrales desde finales del XVI, donde los “aposentos”¹⁸³ -bien que de distintos tamaños y situación- ocupados por los espectadores de mayor rango, cumplían las mismas funciones que luego asumirá el palco: establecer una separación entre los espectadores por su linaje, clase social y sexo. La tipología estaba tan extendida que incluso parece haberse adoptado en el teatro que Felipe III mandó construir en 1607 en las Casas del Tesoro del Alcázar, en el que como ya vimos, según Cabrera, se habrían hecho “...galerías y ventanas donde esté la gente de Palacio...”¹⁸⁴.

Pese a lo novedoso de su concepción y a la importancia que el Coliseo tuvo durante todo el siglo XVII, no nos ha llegado ninguna representación gráfica de él en esa época, salvo el diminuto dibujo del plano de Texeira de 1656 (*Figs. 7a y 8*), en el que podemos ver que al exterior presentaba una planta rectangular, con una altura de dos pisos, formando con el Casón una pequeña plaza ajardinada, situada detrás de la Plaza del Palacio. En el cuadro del Museo Municipal de Madrid atribuido a Jusepe Leonardo, *El palacio del Buen Retiro en 1636-1637*, aunque teóricamente anterior a la construcción del Coliseo, se adivina mas que se ve en el emplazamiento del teatro, un edificio cubierto por un tejado a dos aguas, y cuya parte delantera parece decorar una especie de frontón triangular (*Fig. 9*). Con toda probabilidad su apariencia exterior era similar a la que dominaba en todo el palacio: la mezcla de ladrillo con granito enmarcando los vanos. Pero igual que sucedía en el resto del palacio, la pobreza exterior encubría un interior resplandeciente, ya que según Caramuel (Cotarelo, *Colección*: clxii) estaba decorado con tapicerías y preciosas pinturas, colocadas entre las “las ventanas o balcones”, es decir, los aposentos. Según la condesa D’Aulnoy (*Relación*: 270) “...El salón de bastante capacidad, esta hermoseedo por estatuas y bellas pinturas [...] No hay orquesta ni anfiteatro...”.

En cuanto al espacio interno, y aunque se han conservado varias de las “plantas” (*Fig. 10*) que servían al Mayordomo Mayor para distribuir los aposentos de los tres pisos con los que contaba el Coliseo, su carácter de simple esquema no refleja sus verdaderas dimensiones¹⁸⁵ ni la distribución real del espacio interior, que conocemos gracias al plano de

¹⁸² El teatro tenía cinco pisos, en los que se distribuían 160 palcos (CARANDINI, *Teatro*: 193). Según Mamczarz (*Teatro Farnesio*: 64) la influencia en este sentido del Farnesio es evidente no sólo en este teatro de Bolonia, sino también en otro teatro efímero: el teatro Stallone de Padua (1636).

¹⁸³ No solo podían estar decorados según el gusto de sus propietarios y arrendatarios, sino que su valor como bienes inmuebles estaba asegurado en el mercado inmobiliario, llegando a formar parte de las herencias y transacciones comerciales.

¹⁸⁴ Cabrera, *Relaciones*. Ver en SHERGOLD, *Spanish Stage*: 298.

¹⁸⁵ Según Muñoz Morillejo sus dimensiones serían las que figuran en un contrato por el que en 1703 se concedió su explotación a la compañía italiana dirigida por Francesco Bartoli:

Carlier¹⁸⁶ (*Fig. 7b*), ya del siglo XVIII, en el cual se puede apreciar como efectivamente el escenario ocupa casi la mitad del espacio disponible. La sala tenía forma de herradura, con cuatro filas de palcos a cada lado (8 aposentos por planta), siendo inexistentes las zonas dedicadas a vestíbulos o salones, que tampoco eran necesarias pues el teatro conectaba directamente con los salones de aparato situados en el ala norte de la plaza, en la que destacaba el Salón de Reinos, por lo que ambos espacios teatrales se ubicaban en la misma zona del palacio.

2.2.3.1. El ESCENARIO:

- Altura del frente, desde el pavimento inferior (0,5 pies)	0,14 mts.
- Fondo hasta después del 2º foro (41 pies)	11,48 mts.
- Desde el 2º foro hasta el último respaldo (21 pies)	5,88 mts.
- Desnivel del plano hasta el 2º foro (1/2 vara y 2 dedos)	0,76 mts.
- Ancho de basa del primer frontis (39 pies)	10,92 mts.
- Luz entre los dos primeros bastidores (30 pies)	8,4 mts.
- Distancia desde el frente del tablado hasta la primera canal (7 pies)	1,96 mts.
- Alto del primer bastidor (25 pies)	7 mts.
- Ancho por estar cerca del frontis (4 pies)	1,12 mts.
- De la 1ª a la 2ª canal (6 pies)	1,68 mts.
- De la 2ª a la 3ª (6 pies)	1,68 mts.
- De la 3ª a la 4ª (5 pies)	1,4 mts.
- De la 4ª a la 5ª (8 pies)	2,24 mts.
- De la 5ª a la 6ª (1 vara)	0,84 mts.
- De la 6ª al foro (1 vara y cuarta)	1,05 mts.
Ver MUÑOZ MORILLEJO, J., <i>Escenografía Española</i> , (Madrid, 1923), p. 45. Por su parte, Maestre (<i>Actor calderoniano</i> : 180-181), basándose en los diseños de Baccio del Bianco para <i>Fortunas de Andrómeda y Perseo</i> , y en los datos de Palomino en su <i>Museo Pictórico</i> , da las siguientes dimensiones:	
- Altura de muro de proscenio	1,40 mts.
- Profundidad desde el muro de proscenio hasta el foro-pared del escenario	17,36 mts.
- Escenario:	
- Superficie total de tablado	189,56 mts. cdrs.
- Espacio escénico activo si se cierra la escena con el primer foro	68,72 mts.
- Ídem si se cierra con el segundo foro	93,48 mts.
- Distancia del primer foro a la embocadura	8,42 mts.
- Distancia del 2º a la embocadura	11,20 mts.
- Bastidores:	
- Altura	7 mts.
- Anchura	1,12 mts.
- Embocadura:	
- Alto	8,30 mts.
- Ancho	10,92 mts.
- Densivel del tablado	0,44 mts.
- Sala:	
- Longitud	37 mts.
- Anchura	23 mts.

Los documentos de la época reflejan como las dimensiones del teatro llamaban la atención en la época, e incluso comentarios jocosos que se burlaban de la aparatosidad de algunos montajes que se hacían en él, como el que incluye Luis Vélez de Guevara en su novela *El diablo cojuelo* (1646): "Sale lo primero por el patio, sin haber cantado, el Paladión, con cuatro mil griegos, por lo menos [...] -¿Cómo?- me replicó un caballero soldado [...] puede toda esa maquina entrar por ningún patio ni coliseo de cuantos hay en España, ni por el del Buen Retiro, afrenta de los romanos anfiteatros..." Cito por la edición de A.R. Fernández e I. Arellano, (Madrid, 1988), p. 130.

¹⁸⁶ René Carlier, discípulo de Robert de Cotte (Primer Arquitecto de Luis XIV), fue enviado a Madrid en 1711 para tratar de dar una nueva apariencia, mas ajustada al gusto francés, al palacio del Buen Retiro. Ver BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V*, (Madrid, 1986), p. 293

El escenario del Coliseo ocupaba, como ya hemos visto, la mayor parte del espacio disponible y sus dimensiones fueron aprovechadas al máximo por los escenógrafos¹⁸⁷; sus posibilidades escénicas se veían incrementadas por la presencia de escotillones y fosos, presentando además toda una serie de novedades importantes debidas a la incorporación de la elaborada maquinaria teatral que habían desarrollado los ingenieros-escenógrafos italianos, lo que permitía el uso de las mas modernas técnicas escenográficas desarrolladas en Italia, como eran el uso de diversos juegos de bastidores en perspectiva, que se podían cambiar a la vista del público, y también los movimientos escénicos mas espectaculares de los actores (los “vuelos”), enmarcado todo ello por una boca de escena que marcaba una clara separación entre el escenario y la sala.

El Coliseo contaba por tanto con algunos de los elementos mas novedosos inventados por el teatro italiano: la embocadura, el telón de boca y los bastidores¹⁸⁸, aunque carecía de foso para la orquesta, ya que según la costumbre española, que desesperaba a Baccio del Bianco¹⁸⁹, los músicos aparecían directamente sobre el escenario.

La **embocadura** era una de las innovaciones introducidas por los teatros italianos. Aunque ya se había utilizado en algunos teatros efímeros¹⁹⁰, aparece por primera vez en un teatro estable en el Teatro Farnesio de Parma¹⁹¹, extendiéndose rápidamente a los restantes teatros cortesanos, ya que además de servir como marco a la representación, marcaba una clara separación entre el mundo ficticio de la representación y el real de los espectadores¹⁹². Sin embargo era un marco flexible que podía romperse, si la ocasión así lo requería, para poner en contacto ambos mundos.

Maestre (*Escenotecnia*: 195) considera que en ella se reflejaban los cambios de gusto estético, como se puede ver en la evolución sufrida por la fachada del teatro dorado del Alcázar, que si en la época de Fontana tenía una decoración a base de columnas de orden dórico, en la segunda mitad de siglo, con Francisco Rici, se adornaba con columnas

¹⁸⁷ Un buen ejemplo lo constituye la galera que aparecía en un jardín en la 3ª jornada de *Fieras afemina amor*, “... tan sujeta al arte que le obedecía desde su primero termino al postrero, disminuyendo sus tamaños con tan ajustada regla ...” que pareció que el Coliseo “... se dilato hasta tapar con el último centro de su muro; y con ser tan grande la distancia, aun la hizo mayor la perspectiva...” (*FUENTES XXIX*: 46).

¹⁸⁸ Ver la *Introducción* de A. EGIDO a su edición de *La Fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón de la Barca, (Madrid, 1989), p. 28, y CARANDINI, *Teatro*: 202 a 204, y MAMCZARZ, *Teatro Farnesio*: 28.

¹⁸⁹ “... in una gloria di deità non vi fusse quattro guidoni vestiti di nero all’usanza con chitarre spagniole, cappa e spada [...] uso di qua, che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggono ...”. BACCI, *Lettere*: 72.

¹⁹⁰ El propio Aleotti la había utilizado ya en 1610 en el teatro efímero que construye en Ferrara para la Academia de los Intrepidi, embocadura que según Mamczarz (*Teatro Farnesio*: 55) sirvió de modelo para la del Farnesio.

¹⁹¹ OROZCO DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del barroco*, (Barcelona, 1969), p. 49.

¹⁹² Para Rodríguez de Ceballos (*Escenografía*: 42) su función era triple, pues además de separar el espacio de los actores del público, la embocadura contribuía a concentrar la atención óptica sobre la perspectiva de la escena

salomónicas rodeadas de sarmientos y racimos, en estilo muy próximo al churrigueresco. Bastante ornamentada parece haber sido también la embocadura diseñada por Baccio del Bianco para el teatro efímero levantado en el Salón de Reinos del Retiro en el que se representó en 1656 *Pico y Canente*, en la que las columnas estaban adornadas “...con festoni di frutta e sopra un padigl[i]one tucto d’oro e cremisi reaggrupato sopra le cornici...” (BACCI, *Lettere*: 75).

Aunque desconocemos el aspecto que presentaba la embocadura del Coliseo durante el reinado de Felipe IV, conocemos el que tenía en el último cuarto de siglo gracias a la descripción incluida en dos de las obras representadas en el teatro: *Fieras afemina amor* (1672) y *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* (1680) ambas de Calderón:

“Ornábase el pórtico del teatro de orden compuesta, sobre cuatro columnas de bien imitada *piedra lázuli* [sic] *cuyas cañas estaban adornadas a trechos de resaltados bollos de oro*, y en su correspondencia dorados sus capiteles y sus basas, con que siguiendo el orden, *corría la cornisa enriquecida á partes de los mismos bollos, mascarones y cornucopias*. En ellas descansaban unas volutas, de quien pendían varios festones, que dando vuelta a los modillones, recibían el cerramiento del frontis, de quien *era clave una medalla de relieve*, guarnecida de hojas de laurel con cuatro mascarones y otros adornos que la dividían en igual compartimiento. *Dentro de ella estaba un caballo cuya velocidad enfrenaba galán joven*, no sin algunas señas de *Mercurio*, dios del ingenio, así en el caduceo como en las plumas del capacete y los talaes: jeroglífico del que osadamente vano intenta sofrenar al vulgo. A los lados del pórtico, entre columna y columna, *estaban en sus nichos dos estatuas*, al parecer de bronce, que haciendo viso al héroe de la fábula, halagando una á un león y otra á un tigre, significaban el *valor y la osadía*.”

Ocho años mas tarde, con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans, la embocadura del remozado Coliseo mantenía la misma estructura (cuatro columnas gigantescas de orden compuesto entre las que se abrían sendos nichos en los que se situaban dos estatuas fingidas), pero con cambios en su decoración, sobre todo respecto al color y a la ornamentación de los fustes, las estatuas y el motivo que ocupaba el medallón de la clave¹⁹³:

“Manteniase el frontis del teatro sobre cuatro columnas altísimas de orden compuesta, cuya robustez ayudaba la imitación de su materia, que *era jaspe verde salpicado de diferentes colores*: tenían sus basas cornisas y capiteles entretallados de variedad de hojas, en cuyo follaje se consideraban raros primores del artificio [...] *Entre columna y columna había a cada lado un nicho, que colocaba una estatua de Palas y otra de Minerva*, de elegante forma, cuya valentía ayudaba el resplandor del oro de que se componían. Sobre estas columnas cargaba el arquitrabe, friso y cornisa; y dando la vuelta ella de un extremo en otro en proporción de circulo, guarnecía *un medallón que*

como si del marco de una pintura se tratara, y al mismo tiempo permitía ocultar a los espectadores la maquinaria utilizada.

¹⁹³ Ver *Fieras* en BAE, IX, 529 y *Hado y divisa* en BAE, XIV, 356. Hemos subrayado en cursiva los cambios.

servía de clave. En el se miraba de relieve el augustísimo blasón de España [...] todo esto de brillantísimo oro, uniéndose amigablemente la ferocidad con el resplandor [...] En los dos extremos, perpendiculares a las columnas, estaban dos estatuas de mas de que el natural, que significaban las Famas, con ramos de laurel y oliva, trompas y otros trofeos propios de su asunto, de admirable hermosura y variedad."

El **telón de boca** o *cortina*, era uno de los elementos que parece haber estado asociado mas estrechamente al Coliseo en las mentes de la época, a juzgar por las menciones que en él se hacen en las propias obras teatrales ¹⁹⁴. Pero a diferencia de los que sucede actualmente, en la época el telón cambiaba de aspecto con cada representación, de manera que además de telones que podríamos considerar "neutros", era también frecuente que su decoración estuviera relacionada con la representación, y por ello se inspirase en los temas de la obra teatral, como el que se pintó para *Fieras afemina amor* (1672):

"Todo este frontispicio cerraba una cortina, en cuyo primer término, robustamente airoso, *se veía Hércules*, la clava en la mano, la piel al hombro, y las plantas monstruosas fieras, como despojadas de sus ya vencidas luchas; pero no tan vencidas que no volase sobre él en el segundo término *Cupido flechando el dardo, que en el asunto de la fiesta había de ser desdoro de sus triunfos*. Bien desde luego lo explicaba la inscripción, cuando en rotulados rasgos que partían entre los dos e aire, decía a un lado el castellano molde: *Fieras afemina amor*, y á el otro el latino: *Omnia vincit amor*."¹⁹⁵

o aludiese el motivo que daba origen a la fiesta¹⁹⁶. A este último tipo pertenecería el telón pintado en 1680 para el Coliseo con motivo de la representación de *Hado y Divisa*, en el que se aludía de forma simbólica a la boda real:

"En la cortina que cubría el teatro, parece que se cifraron todos los abriles y las primaveras que han gozado los siglos, vertiendo en ella sus flores y sus matices. Orlabase de unas bellísimas guirnaldas, que enlazadas una en otra, hacían una hermosa cadena de vistosos eslabones: imitada tan al vivo las rosas que las componían que casi se percibió su fragancia; porque no le pareció al olfato que cumplía con tal prodigio, si no siguiese al engaño de la vista. Pendían a trechos de los eslabones unos muchachos que ansiosos se abrazaban a ellos ... Seguía esta otra guirnalda de cupidillos, que colocados en diferentes movimientos se fijaban todos a una propia acción, que era vibrar con la tirante fatiga de sus arcos un cetro por flecha, en cuya extremidad había una letra de

¹⁹⁴ Felipe Sánchez en su *Loa famosa para cualquier fiesta* (1675), hace salir al *gracioso*, quien aclara que no va a "echar la loa", sino "...que soldemente [sic] me envían/para que toque este pito/señal de *alzar la cortina/a imitación del Retiro*." Ver en COTARELO, *Colección*. I. El subrayado en cursiva es nuestro.

¹⁹⁵ Calderón de la Barca, *Fieras afemina amor*, BAE, IX: 529. La obra narra el episodio de Hércules y Yole, en el que el héroe se disfraza de mujer para permanecer al lado de su amada. Los subrayados en cursiva es nuestro. Sobre este tipo de telones ver también VAREY, J.E., "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 71 (1981), pp. 15-18.

¹⁹⁶ Las iniciales de los tres miembros de la familia real decoraban el telón de boca que adornó el Coliseo para la representación de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, patrocinada por la infanta M^a Teresa para celebrar el restablecimiento de la reina: "Estaua la scena, en su primera vista, cubierta de vna tienda carmesí que en yguales compartimientos sembrauan, entre varios florones, coronadas cifras de plata, con los tres nombres PHELIPE, MARIANA Y MARIA TERESA...". Cito por la edición facsímil de R. Maestre (Almagro, 1994), p. 41.

oro en cada uno, de suerte que juntas unían este sagrado mote: VULNERASTI COR MEUM. De suerte que la primera orla de la cadena de flores mantenía la guirnalda de los cupidos, y esta al círculo de las letras, y las tres servían de engaste a un corazón ardiente que estaba en medio, al cual se encaminaba la dulce tarea de sus arpones, cuya suavidad se declaraba en la letra castellana que había abajo, que decía así: FLECHAS QUE TAN DULCES HIEREN /AL LLEGAR AL CORAZÓN/FLORES, QUE NO FLECHAS SON”.

Las **mutaciones**¹⁹⁷, que hoy llamaríamos decorados, se componían de varios elementos: bastidores, telones de foro, cortinas pintadas, bambalinas y otros tales como lienzos de balcón y pabellones laterales¹⁹⁸, en los que el uso de la perspectiva permitía posibilidades hasta entonces insospechadas.

Los *bastidores* eran decorados laterales pintados al temple según las reglas de la perspectiva¹⁹⁹, que estrechaban sus dimensiones a medida que se acercaban al telón del foro; recubiertos de cartón y/o lienzo²⁰⁰ sujeto con red de alambre, contribuían por su situación y composición en perspectiva a crear la ilusión óptica necesaria, así como a resaltar la posición del rey, ya que debido a la colocación jerarquizada de los espectadores en la sala, solo las personas reales podían apreciar con toda perfección los efectos escénicos de la perspectiva, mientras que la visibilidad de los espectadores situados en los laterales era mucho mas limitada. Su mera presencia caracterizaba pues a las obras cortesanas, ya que cualquier obra en la que se exigiese la presencia de bastidores indicaba que había sido concebida para el teatro de la corte.

Su diseño exigía unos conocimientos técnicos considerables, ya que como señala Palomino “... haber de hacer una perspectiva que parezca pintada en un lienzo solo estando dispada en muchos, colocados en diferentes distancias, es verdaderamente arduísimo empeño [...] Pero como el arte abunda de reglas para todo, no hay dificultad que le parezca insuperable”²⁰¹.

¹⁹⁷ “En las comedias se llaman las diversas perspectivas que se forman corriendo los bastidores para que queden descubiertos los que antes estaban ocultos, y juntos representen los sitios en que se supone la representación...” (D. A.)

¹⁹⁸ Ver en RUANO DE LA HAZA, J.Mª, “La escenografía del teatro cortesano”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), p. 156.

¹⁹⁹ Su antecedente mas claro parecen haber sido los *periaktoi*, prismas de sección variable cada una de cuyas caras presentaba parte de la escenografía en perspectiva. Eran uno de los elementos técnicos de la escena clásica descritos por Vitrubio, y fueron reintroducidos por Vasari en 1569 para la representación en el Salón del Cinquecento de *La Vedova*. La explicación de su funcionamiento mediante diagramas y dibujos por Danti en su obra *Le regole della prospettiva pratica* (1583), permitió su comprensión y difusión entre un gran numero de artistas. Ver STRONG, *Arte*: 50 y MAESTRE, *Error*: 40.

²⁰⁰ Sabbatini prefería que se hiciesen con armadura de madera cubierta de cartón, por considerarlos mas sólidos que los de tela encolada.

²⁰¹ PALOMINO, *Museo Pictórico*: 337. Ruano de la Haza, (*Escenografía teatro cortesano*: 151), señala como los decorados con su efecto de perspectiva buscaban además de una representación “armoniosa” de la realidad, dar la impresión de que se imita a la naturaleza de una forma “científica”.

De la ejecución de los bastidores se encargaban los pintores al servicio del rey. Considerado un trabajo “menor”, podía ser muy útil para los artistas de segunda fila, sobre todo en tiempos de crisis²⁰². Pérez Sánchez (*Pintores escenógrafos*: 62) ha señalado como esta labor, menospreciada a principios de siglo por los pintores, se convierte a medida que avanza el siglo XVII y la crisis económica se hace notar con mayor intensidad, en un trabajo en el que participan pintores conocidos, que colaborarán con cierta asiduidad en la escenografía teatral, sobre todo al reanudarse las representaciones tras la prohibición de 1645-49, cuando entre los pintores encargados de los decorados hay nombres mas prestigiosos que los de la etapa anterior, tales como Dionisio Mantuano, José Caudí, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Pedro Nuñez del Valle, y un buen número de discípulos de Francisco Rizi, como Juan Fernández de Laredo²⁰³.

La compleja escenografía (Fig. 11) que, según las indicaciones de las acotaciones, requerían algunas de las obras en él representadas, revela que el Coliseo contaba con varios pares de bastidores que, mediante un sistema de guías sobre el suelo (Fig. 5) y la acción de unos cabrestantes por debajo de la tarima de escenario, se podían mover con asombrosa rapidez²⁰⁴ gracias al trabajo de un gran número de personas²⁰⁵.

El *telón de foro*, situado al fondo del escenario, cerraba la perspectiva, y por tanto debía guardar las reglas de la misma. Podía representar escenas muy distintas, desde paisajes a construcciones tales como palacios, cabañas, cuevas, etc.²⁰⁶ Aunque había varios sistemas

²⁰² En 1688 el pintor Isidoro Arredondo, discípulo de Francisco Ricci solicitó la plaza de Ayuda de Furriera alegando como méritos haber servido “...en el discurso de diez años en todo lo que en este tiempo se a ofrecido asistiendo y pintando con él [Ricci] ya en comedias como en todo lo demas [...] y al presente a empleado seis meses en hacer diez y ocho papeles luminados de la comedia de fiesta de años de V.R. Mgd.” La comedia a la que se refiere fue *Duelos de ingenio y fortuna* de Bances Candamo (*Cielos*: xliii). Barbeito (*Fco. de Herrera*: 172) considera que el trabajo de Herrera como escenógrafo le fue de gran utilidad para obtener el título de Maestro Mayor de las Obras Reales.

²⁰³ En 1674 Laredo se obliga a “...pintar un teatro de jardín y otro de peñascos con sus toros y un toro de castillo y otro castillo para una mutación y el frontis y adereçar las bambalinas y de pintar una cortina nueva de nubes y para todo esto se me a de dar el lienço que fuere menester y bastidores todo por quatrocientos ducados para la comedia que se a de acer a los años de la Reina nuestra señora, que dios guarde...” (*A.G.P.*: C^a 9.408).

²⁰⁴ Según Ruano los railes eran dobles, lo que permitía colocar simultáneamente dos decorados distintos, y también cambiarlos rápidamente. Ver RUANO *Escenografía teatro cortesano*: 156. Según Varey los bastidores iban “...encajonados en carretillas y tirados hacia un lado u otro por maromas iba controlado [su movimiento] por un cabrestante debajo del tablado...”. Ver VAREY, J.E., “El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias”, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), p. 715.

²⁰⁵ Para los cambios de decorado durante la representación de la comedia de Calderón *Hado y Divisa* en 1680 se necesitaron 105 personas: 69 para manejar los tornos y 36 para que se ocuparan de los bastidores (*FUENTES*1: 123-6).

²⁰⁶ Ruano de la Haza señala como el foro era poco utilizado, ya que se corría el riesgo de romper la perspectiva. Pone como ejemplo el truco utilizado por Baccio del Bianco en *Andrómeda y Perseo*, de Calderón, cuando el monstruo de debía devorar a la protagonista salió del fondo “...empezando pequeño en lo último, a cada vuelta que daba atravesando las ondas, parecía mayor...”. Para conseguir este efecto fue necesario construir varios monstruos de diversos tamaños, “...los cuales saliendo y entrando entre las olas por los bastidores, parecían aumentar de tamaño según se acercaban a los espectadores...” Ruano de la Haza, *Escenografía teatro cortesano*: 156. Sin embargo, en 1656, el mismo del Bianco en la 2ª jornada de *Pico y Canente* aprovechó la profundidad del escenario, colocando en la parte mas alejada del público a un actor que debía declamar un largo soliloquio:

para cambiar el telón de foro (fundamentalmente dos: enrollarlo sobre un cilindro y paneles corredizos), Ruano de la Haza cree que en el Coliseo se usaba un sistema formado por dos bastidores grandes, cuyos railes se unían en el centro del tablado, justo sobre el punto de fuga de la perspectiva (*Fig. 31*), como se deduce de las indicaciones escénicas de muchas comedias²⁰⁷. Este sistema permitía además que ambos bastidores pudieran separarse, dejando al descubierto la ventana que se abría sobre los jardines.

Techos y suelo también estaban regidos por las reglas de la perspectiva. Las *bambalinas*, lienzos que cerraban la bóveda del escenario, también estrechaban sus dimensiones a medida que se acercaban al telón del fondo. Decoradas casi siempre²⁰⁸ simplemente como cielos con nubes o estrellas (nocturnos o diurnos), no planteaban problemas por no ser necesario que guardasen la perspectiva, y podían servir para distintos decorados. A completar la perspectiva de los elementos pintados contribuía la inclinación del suelo, una de las innovaciones introducidas en 1574 por Buontalenti al reformar el teatro Medici de los Uffici (*MAESTRE, Error: 43*). En el Coliseo el “...desnivel del plano hasta el segundo foro...” era, según Palomino (*Museo: 345*), de media vara y dos dedos

Para poder mover con rapidez los complicados decorados y permitir el movimiento espectacular de los actores el Coliseo contaba con una compleja maquinaria teatral, llamada en la época *tramoyas*²⁰⁹, muy apreciadas por los espectadores, tanto cortesanos como populares, ya que eran esenciales para la espectacularidad de la obra teatral, cuya complejidad escenográfica era tal²¹⁰, que en ocasiones el montaje de alguno de los grandes

“*Bueluense los bastidores de una librería de estantes de libros dorados [...] Abrese una puerta en lo interior del Teatro y vese otra perspectiua de librería, y en ella Arquimidonte sentado, y delante vn bufete con globos, y instrumentos Matemáticos, y dize*” (*Pico y Canente: 18*). Cito por la suelta impresa: *Fiesta que la Serenísima Infanta Doña María Teresa de Austria mando hazer, en celebracion de la salud de la Reyna nuestra Señora Doña Mariana de Austria. (B.N.M.: T-20695)*

²⁰⁷ Cita como uno de los ejemplos la obra de Bances Candamo *Como se curan los celos*, en la que primero se descubre “...al foro la fachada de una casería de arquitectura rústica...”, indicándose posteriormente “...se cierra el foro de la casería con uno de selva donde estará la boca de una gruta frondosa y amena...”. Ver RUANO DE LA HAZA, *Escenografía teatro cortesano: 158*.

²⁰⁸ Una excepción lo constituye la mutación de “librería” diseñada por Baccio del Bianco para *Pico y Canente* (1656), cuyo “...soffitto era tutto libri dorati con strumenti matematici tutto dorato e platteato...” BACCI, *Lettere: 76*.

²⁰⁹ “...en las farsas para la representación propia de algún lance [...] Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas, o tornos. (*D.A.*)

²¹⁰ “SSMM estan en el Retiro desde el jueves para celebrar la fiesta de San Juan; tienenles preparadas para esta noche grandes fiestas, comedias con grandes tramoyas y otros entretenimientos de musica y varias cosas, con que se entretendrán estos días, aunque dicen que las principales se quedarán para la noche de S. Pedro por no haberse podido acabar las tramoyas, que son tan grandes que solas dos cuestan 6.000 ducados, pues *en hora y media se muda el teatro unas trece veces*. Habra danza de los planetas, que dicen que para vestidos y aparatos de carros se gastaran 20.000 ducados: para el miedo tan grande que hay de peste son muy buenas rogativas...” (23-junio-1637). *Cartas PP Jesuitas*, T. XIV, p. 139. El subrayado en cursiva es mío.

espectáculos cortesanos obligaba incluso a suspender las representaciones ordinarias en el Coliseo para poder montar los decorados²¹¹.

Las tramoyas mas sencillas eran la que permitían los movimientos en vertical -el *araceli* y la *canal*¹²- bien conocidas en el teatro medieval, y que continuaron en uso en los teatro comerciales y cortesanos durante el barroco²¹³. Pero en el Coliseo se van a utilizar toda una serie de nuevas máquinas como el *telar*, que permitirán movimientos de gran espectacularidad (*Fig. 12*), no vistos hasta entonces, como los “vuelos” horizontales, oblicuos, en arco y ondulados, así como diferentes movimientos simultáneos de elementos distintos, y la salida de las tramoyas por el propio tablado²¹⁴, y el *pescante*, una especie de grúa que permitía subir y bajar grandes pesos.

Según la información que nos dan las nóminas sobre el arte teatral de la época, estas máquinas se movían mediante cuerdas, poleas, etc., ya que el Coliseo disponía de torreón de tramoya, por lo que contaba con foso y telar. Una serie de cabrestantes²¹⁵ permitían que los elementos situados en el foso -articulados como construcciones escénicas- surgiesen de abajo sobre el escenario. Estos cambios, junto con los de los bastidores, se hacían a la vista del público y con una asombrosa rapidez, lo que explica su éxito. Este gusto de los espectadores por la complicación del aparato escénico, pero también el peligro que corrían los actores, queda reflejada en muchas ocasiones en los propios textos dramáticos, como en el entremés *Las burlas de Isabel*, de Quiñones de Benavente, en el que el sacristán, uno de los galanteadores de la protagonista se ofrece a darle “... un romance con tramoyas/sin perdonar el gusto ni el trabajo/aunque desde un tejado caiga abajo...”²¹⁶.

2.2.3.2. LA SALA:

²¹¹ En Octubre de 1687 hubo que suspender las representaciones desde miércoles 29 “...por estarse haciendo en el Coliseo las tramoyas para la comedia de los años de el Rey nuestro Señor...”. Se reanudaron el domingo 9 de noviembre, cuando se representó “...la comedia grande que se auia de auer representado el día de los años de S.M. [6 de noviembre]...” que se mantuvo en escena desde el 16 hasta el 30 de noviembre, periodo en el que los Reyes asistieron a ella en varias ocasiones. (*FUENTES I*: 187).

²¹² La primera es una plataforma suspendida de unas cuerdas que desciende sobre el tablado sin ningún apoyo; la *canal* tiene una peana que sube y baja por un pie derecho adosado a la pared, y era un sistema también utilizado en los corrales. Ver en RUANO DE LA HAZA, *Escenografía teatro cortesano*: 144.

²¹³ “Aquí todo es fiesta en el Buen Retiro, y tramoyas; hubolas grandes la vispera de San Juan, y dicen serán mayores el día de Santa Isabel, que gasta en ellas el Proto-notario casi 8.000 ducados; no es mucho que sirva a S.M. con lo que es suyo...” (30-junio-1637). *Cartas PP. Jesuitas*, T. XIV, p. 147. Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón fue uno de los miembros del partido de Olivares que, según Brown y Elliot (*Palacio*: 102), mas se destacó por su celo en todo lo tocante a financiación y decoración del nuevo palacio.

²¹⁴ Ver en RUANO DE LA HAZA, *Escenografía teatro cortesano*: 144 y 159. Ver también LÓPEZ DE GUEREÑU, J., *Decorado y Tramoya* (MEC, 1998), especialmente para los distintos tipos de vuelos, en pp. 153 a 156.

²¹⁵ Ver MAESTRE, R., “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.), (London, 1989), p. 179.

Como se puede ver claramente en el plano de Carlier, tenía forma ovalada, que “...es la mas a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes” según se indica en la *Descripción de la comedia intitulada Hado y Divisa*²¹⁷. La sala seguía por tanto las ultimas tendencias impuestas en los teatros italianos. Aunque no sabemos sus dimensiones²¹⁸, la condesa D’Aulnoy (*Relación*: 270) nos informa de que “la sala” tenía “bastante capacidad”. Según Maestre (*Actor calderoniano*: 180-1), teniendo en cuenta las dimensiones del escenario, la sala debía medir unos 37 mts. de largo por 23 mts. de ancho.

Aunque no nos ha llegado ninguna representación gráfica del interior de la sala en el siglo XVII, sabemos que estaba pintada “...de un bello dibujo, muy grande, toda adornada de tallas y dorados” (D’AULNOY, *Relación*: 270), predominando en su decoración el color verde, pues en verde y oro se habían pintado las balaustradas de los aposentos y otros elementos en la restauración llevada a cabo en 1680 tras el matrimonio de Carlos II y M^a Luisa de Orleans. Esta lujosa decoración, en la que predominaban los dorados, era potenciada por la iluminación, ya que la sala contaba con “...gran numero de luces, repartidas en sus sitios y colocadas en bellisimos asientos, cuyas doradas oposiciones enviaban los reflejos tan ardientes, que envidioso el sol trocara por estas luces sus rayos...”, y además “...De la techumbre pendían dos arañas de extraordinario artificio, desde cuyo dorado centro repartían en desiguales líneas gran copia de luces, tejidas de suerte, que se podía dudar cual era la antorcha que brillaba, o cual el oro que ardía...”²¹⁹; pese a contar

²¹⁶ Quiñones de Benavente, *Entremeses*. Cito por la edición de Ch. Andrés, (Madrid, 1991), pp. 207-208.

²¹⁷ Ver en la edición de la comedia de la BAE, Tomo XIV, p. 356. Generalmente se ha venido aceptando como autor de esta *Relación* al propio Calderón, cuyos conocimientos pictóricos son hoy bien conocidos, gracias a los estudios de RUIZ LAGOS, M.: “Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón. Notas de escenografía barroca”, *Cuadernos de Arte y Literatura*, (1965), 21-71; “Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico”, *Segismundo*, 3 (1966), 91-104; *Estética de la pintura en el teatro de Calderón* (Granada, 1969). Ver también RUIZ LAGOS, M. y M^a A. CAMPO BLASCO, “Idea e imagen pictórica en el teatro de Calderón”, *Cauce*, IV (1981), pp. 77-130. Ve además CAMÓN AZNAR, J., “Teorías pictóricas de Lope y Calderón”, *Velázquez*, 1 (1964), 66-72; CRO, S., “Calderón y la pintura”, en *Calderón and de Baroque Tradition*, Levy, K. et al. (eds.), (1985), 119-124; CURTIUS, E.R., “La teoría del arte en Calderón y las artes liberales”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, (México, 1955), 776-790; DAMIANI, B.M., “Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales”, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*, J.M., Ruano (ed.), (Canada, 1989); MAESTRE, R., “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, *Revista de Historia Moderna*, 11 (1992), 241; PATERSON, A. “Calderon’s *Deposición en Favor de los profesores de la pintura*: comment and text”, en *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, Davis, CH., y P.J. Smith (eds.), (Londres, 1993), 153-166; WILSON, E.M., “El texto de la *Deposición a favor de los profesores de la pintura* de don Pedro Calderón de la Barca”, *Revista del Archivo Biblioteca y Museo*, 77 (1974), 709-727.

²¹⁸ “...la sale des comedies, dont le theatre en cede point à celluy des Tuileries, ni en beauté ni en machines, et bien que le lieu en soit pas aussi vaste que le notre, il en laisse pas d’être aussi magnifique. Les loges sont toutes treillissés, et depuis le haut jusques en bas on en voit qu’or et azur.” MURET, J., *Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667*, A. Morel-Fatio (ed.) (París, 1879). Tomo la Cita de por GREER y VAREY (*FUENTES XXIX*: 27).

²¹⁹ *Descripción Hado y Divisa*, BAE, XIV, p. 356. Según Maestre (*Error*: 137) las lamparas eran sostenidas por unas estatuas, una muestra mas de la influencia de la Sala del Cincuecento del palacio de los Medici en el Coliseo. Según una *Memoria* de la cera necesaria para una representación en el Coliseo en 1653, para las dos

con tan espectacular sistema de iluminación, en 1656 se llevó "... una araña de plata de Nuestra Señora de Atocha para que luciese y adornase mas el Coliseo..." (BARRIONUEVO, *Avísos*, I: 248).

Los espectadores se situaban en gradas en el patio y en los tres pisos o "suelos" con que contaba el teatro, cada uno de ellos con cuatro aposentos a cada lado, numerados del 1 al 8 comenzando por el lado izquierdo de los espectadores, según se puede ver en un plano de distribución de aposentos de 1655 (*Fig. 10*). En la planta baja, enfrente del escenario, había tres aposentos bajos, siendo los dos laterales las tiendas para el alojero y venta de dulces y demás "chucherías" en las representaciones para el público general, mientras que en las representaciones cortesanas se repartían como los demás, entre el público asistente al espectáculo²²⁰. Sobre estos aposentos se situaba la cazuela, que era el espacio reservado a las mujeres en las representaciones abiertas al público común²²¹, y encima de ella el palco real o *luneta*, designado así posiblemente por su forma de media luna²²², al que se accedía directamente desde el cuarto del rey, y que según Mme. D'Aulnoy (*Relación*: 270 y 280) estaba también dorado y era "magnifico". Este palco real constituía una de las novedades del Coliseo²²³, aunque los reyes parece que preferían ver las obras desde el patio, por lo que en las representaciones reservadas a la corte y los reyes, se quitaban las gradas situándose en el patio un estrado con dosel (*Fig. 1*), tal y como se hacía en el Salón Dorado del

arañas se necesitaban 50 velas de cámara, y "quatro o seis hachas, las que se quisiere" para "poner en el Corral del Coliseo" (posiblemente las 12 hachas para "los dos lados del Coliseo por la parte de dentro" servían para iluminar el escenario), además de otras 200 para "luces del Coliseo" (*FUENTES* I: 58)

²²⁰ "En Madrid, en el Buen Retiro, el teatro en que se representan las comedias esta cercado de balcones donde están las mujeres de los señores mientras se hacen [las comedias]" ALCAZAR, J., *Ortografía Castellana* (c. 1690). Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., y A. POQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, (Madrid, 1972), p. 336.

²²¹ Gracias a las cuentas de las 15 representaciones "al pueblo" de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, con que se prolongó su reposición de 1685 para celebrar el cumpleaños del rey, sabemos que durante las representaciones públicas el Coliseo se dividía, siguiendo el modelo de los corrales, en diez tipos de localidades, cada una con un precio diferente en función de su categoría: Cazuela (6 rs.), Taburetes (12 rs.), Bancos (10 rs.), Gradas (4 rs.), Bancos del patio (6 rs.), Patio (2 rs.), Aposentos de piso 1º (192 rs.), Aposentos de piso 2º (144 rs.), Aposentos de piso 3º (96 rs.), y Aposentos de la cazuela (144 rs.) (*A.G.P.: Legº. 667*). Para todos los aspectos económicos del Coliseo ver mi trabajo *Aspectos económicos del teatro madrileño durante el siglo XVII*.

²²² "...Esta vestido de tres ordenes de balcones, y aunque enfrente del teatro en su primer termino, vuela uno que llena el semicírculo del ovalo quedando en forma de media luna, al que se entra por el cuarto de su Majestad...", *Descripción de la comedia intitulada Hado y Divisa*, BAE, XIV, p. 356. En los corrales la luneta era "...la estructura cerrada que hai delante del tablado, donde se sientan gentes de distinción, que también se llaman Taburetes. Dixose Luneta por estar hecha en forma circular." (D.A.) La luneta es visible con claridad en el plano del corral del Príncipe que aparece en el manuscrito Armona. Según Riccoboni, que compara la luneta con la "orquestra" de los teatros franceses e italianos, la luneta estaba ligeramente elevada, de manera que los espectadores podían ver perfectamente la obra sin molestar a los que se situaban detrás de ellos, ya que estos estaban de pie. RICCOBONI, L., *Reflexions historiques sur les differents theatres de L'Europe* (Paris, 1738). Citado por SHERGOLD, *Spanish Stage*: 412.

²²³ Un precedente lo tenemos en el "...balcón para las personas reales, y derivados dél, a ambos lados apartados y estancias para los señores y damas..." levantados en el teatro efímero construido en 1617 en Lerma. Ver "*Discurso en que se refieren las solenidades y fiestas con que el excelentissimo duque celebró en su villa de Lerma la dedicación de la Iglesia Colegial ...*" Cito por Ferrer, *NOBLEZA*: 266.

Alcázar²²⁴, por lo que parece que esta luneta se reservaba para las ocasiones en las que los reyes acudían a las representaciones públicas de forma privada²²⁵. Encima del palco de los reyes había otra luneta que los textos denominan indistintamente como “luneta alta” o “cazuela encima de la luneta”, reservada fundamentalmente a las damas de palacio.

A diferencia de lo que ocurría en los corrales, en los que los aposentos eran de tamaños muy diferentes, los del Coliseo eran todos iguales, y aunque no sabemos cual era su tamaño real, debían ser bastante amplios, ya que según Mme. D’Aulnoy (*Relación*: 270) “...Pueden estar quince en cada palco con comodidad...”, lo que supone un total aproximado de 360 espectadores repartidos entre los 24 aposentos, que unidos a los 1.060 que cabían en los restantes tipos de localidades -según las cuentas de las representaciones públicas de *La fiera, el rayo y la piedra* en 1685- nos permite suponer que el Coliseo tenía capacidad para mas de 1.400 espectadores.

El hecho de que tanto la cazuela como los aposentos fuesen conceptos espaciales ya preexistentes en los corrales, es a mi juicio un claro indicio de la influencia española en el Coliseo, dado que la idea de la división espacial de la sala en espacios privados diferenciados estaba bien arraigada en la tradición teatral española antes de que se generalizase en Europa a través de los teatros a la italiana.

Otra característica señalada por la condesa D’Aulnoy que confirma la influencia española en la sala eran las celosías - “Todos ellos [palcos-aposentos] tienen celosías” (*Relación*: 270)- que parecen haber sido uno de los rasgos distintivos del Coliseo, según confirman los documentos de la época²²⁶. Incluso el palco real o “luneta” se adornaba con ellas, lo que permitía a los reyes asistir a la representación sin ser vistos²²⁷.

2.2.3.3. TIPO DE REPRESENTACIONES:

²²⁴ El 8 de mayo de 1687 se representó a los reyes *Alfeo y Aretusa*; antes y después de esa fecha se hicieron representaciones en el Coliseo al pueblo y a los reyes que se instalaron en el Retiro el 20 de abril, fecha en la que comenzaron las representaciones. Pero el 7 de mayo “...no vuo comedia porque se quito la gradería de el patio...”, el jueves 8 fue el día en que se representó a los reyes , y “...estuuieron SSMM en el patio...”, el viernes 9 tampoco “vuo comedia porque se estuvieron poniendo las gradas...” para que el sábado 10 pudieran comenzar las representaciones al pueblo. (*FUENTES XXIX*: 178).

²²⁵ Orden del 7 de noviembre de 1695 al conserje del Retiro para que “...se tenga aderezada y compuesta la luneta, en la misma forma que lo a estado en otras ocasiones para que sus magestades puedan yr a ella siempre que gustaren...” (*A.G.P.*: Legº. 667).

²²⁶ En 1695 con motivo de la representación de la comedia *La fuente del desengaño* para celebrar la festividad de Santa Ana, el 26 de julio, día en el que ambas reinas celebraban su onomástica, se indica al portero del Coliseo que los reyes verán la comedia desde el patio, por lo que se le ordena que los aposentos “...esten con sus celosias, pues estando Sus Magestades abajo no pueden estar sin Çelosia ninguno...” (*A.G.P.* Legº. 667).

²²⁷ Mme. D’Aulnoy (*Relación*: 277) cuenta que fue a una representación de la opera *Alcina* en el Coliseo y pudo ver al rey “...porque abrió las celosías de su palco para vernos en el nuestro...”.

Pero si el Coliseo se presenta como un edificio teatral en el que se combinan influencias italianas (evidentes sobre todo en el escenario pero también en la sala) y españolas (principalmente en la distribución espacial de la sala), es su concepción como teatro cortesano y público al mismo tiempo lo que le convierte desde su inauguración el 4 de febrero de 1640²²⁸ en un modelo teatral de vanguardia en Europa²²⁹. Esta doble función del teatro se revela tanto en su propia concepción arquitectónica -al incluir espacios tan bien definidos como la *cazuela* que solo tiene sentido en las representaciones públicas- como en la manera en que aparece mencionado en la época, ya que desde un principio se le califica como “corral de comedias nuevo”, indicando además que a él acudía la “...jente que pago la entrada como en los demás corrales...” (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 298). La presencia simultánea del público corriente y del cortesano, incluidos los propios Reyes, era una de las características del teatro español que ya se daba en los corrales, por lo que el Coliseo no hace mas que seguir una tradición fuertemente arraigada que se mantendrá incluso tras el cambio dinástico²³⁰.

Esta doble función resulta aun mas novedosa si tenemos en cuenta que los ámbitos cortesano y público solían mantenerse separados en los teatros italianos²³¹, incluso en aquellos promovidos por las Academias y que tanta importancia tendrán en la creación de la nueva tipología teatral²³², pero que pese a ello no dejaban de ser teatros “aristocráticos”.

²²⁸ Esta doble función está ya marcada desde la primera representación que en él se hace, ya que para su inauguración no se eligió una fiesta palaciega sino una comedia de corral, que según Shergold (*Spanish Stage*: 298) fue *Los bandos de Verona*, posiblemente la misma que con idéntico título aparece en la *Segunda parte* de las comedias de Rojas Zorrilla, publicada en Madrid en 1645.

²²⁹ “...tiene dentro de si [Palacio del Buen Retiro] un coliseo fabricado para semejantes fiestas dispuesto de suerte que cuando el carino del Rey a sus vasallos dispone hacerles partícipes de sus festejos después de haberlos logrado, se puede unir el que los asientos del pueblo no impidan la decencia de los canceles del monarca...”. *Descripción. de Hado y Divisa*: 356.

²³⁰ “Año de 1703. En este año mando S.M. se diese a la farsa ytaliana el Coliseo por tiempo de tres meses contados desde 8 de abril, respecto de hauerse ajustado con el arrendador de las comedias de Madrid, y por orden del Sr. Alcalde dirigida a su Theniente se embio la planta del Coliseo, y en ella la forma del repartimiento de valcones, y consta que la Villa tubo el 6º del 1º suelo. Y *aunque SS.MM. asistieron dos vezes*, que fueron los dias 25 de agosto y 20 de septiembre, subsistio el repartimiento, y *estubieron SS.MM. en la luneta y el pueblo ocupo el patio, gradas y cazuela y dos valcones* fuera de los de repartimiento se arrendaron.” (*FUENTES XXIX*: 166-7). El subrayado en cursiva es mío.

²³¹ En la Florencia de los Medicis existían dos teatros, uno privado -el de los Uffizzi- destinado a los espectáculos cortesanos, y otro público -el de la Dogana o de Baldracca- mucho mas modesto, en el que se hacían las representaciones para el público común, formado por los burgueses, artesanos y comerciantes de la ciudad, que pagaban una entrada para acceder a él. Este teatro público estuvo funcionando desde 1576 hasta 1660, cuando fue sustituido por los Cocomero y de la Pérgola. Ver ZORZI, L., “Il teatro Mediceo degli Uffizi e il teatrino detto della dogana”, en *Florencia e la Toscana dei Medici nell’Europa del Cinquecento*, (Florencia, 1980), p. 355-6. La ubicación de la Dogana, que estaba situado en la actual Vía de los Castellanos, podría indicar que su construcción fue debida a una posible influencia española.

²³² Tras una serie de teatros efimeros, entre 1580-85 se construye para la Academia Olímpica de Vicenza el Teatro Olímpico, que pese a su carácter estable, fue construido casi enteramente en madera y estuco. Proyectado por Palladio según el modelo de Vitrubio, fue sin embargo terminado por Scamozzi. El teatro se mantiene dentro de la primitiva tipología renacentista, con una sala que mantiene la planta semicircular con gradas, ricamente decorada con estucos fingidos, mientras que en el escenario se construyó una “scaena frons”

Significativamente, el primer modelo europeo de teatro público que adopta todos los descubrimientos de la técnica escenográfica mas moderna en la época, y presenta espectáculos lujosos fuera del ámbito cortesano, es el efímero Teatro Novissimo, un teatro de ópera, inaugurado en 1641 en Venecia, ciudad pionera en este campo²³³. Pero el modelo mas próximo al Coliseo, en cuanto a que en él se mezclaban distintos espectáculos y distintos públicos, podría ser el de la Pérgola de la Academia florentina de los Immobili, inaugurado en 1656, que según Carandini (*Teatro*: 94) funcionaba simultáneamente como teatro de la academia, teatro para los espectáculos de corte y teatro público²³⁴.

Debido a su doble función como teatro cortesano y público la distribución de los espectadores en él presenta una mayor complejidad, ya que variaba según el tipo de representación de que se tratase, además de que no siempre se ocupaban todas sus localidades ni lo hacían de igual manera, ya que incluso tratándose de representaciones públicas, cuando los espectadores pagaban sus localidades igual que en los corrales, los arrendadores, pese a sus quejas, nunca podían estar seguros de que el rey o su mayordomo mayor no interfirieran en el arriendo y decidieran destinar el producto de estas representaciones a los actores o a otras personas²³⁵.

i. Representaciones cortesanas:

Como máximo responsable de la organización de los festejos cortesanos, le correspondía al Mayordomo Mayor²³⁶ disponer la distribución del público en el teatro en las representaciones cortesanas²³⁷. Los miembros de la Casa Real se distribuían según el

en perspectiva con una escala óptica no muy profunda y suelo inclinado. Ver CARANDINI (*Teatro*: 195-96), MAMCZARZ (*Teatro Farnesio*: 61) y MAESTRE (*Error*: 33).

²³³ CARANDINI, *Teatro*: 99. El primer intento de empresariado público lo habían protagonizado, también en Venecia en 1637, un grupo de "virtuosi professori della Musica" en el teatro de San Casiano. Ver en CARANDINI, *Teatro*: 108.

²³⁴ Sin embargo F. Decroisette considera que salvo en Carnaval, no hay documentos que permitan afirmar que este teatro funcionase habitualmente como público. Ver DECROISSETTE, F., "Un exemple d'administration des théâtres au XVIIème siècle: Le théâtre de la Pergola a Florence (1652-1662)", en *Arts du Spectacle et Histoire des Idées. Recuell offert en Hommage a J.Jacquot*, (Tours, 1984), p. 75. Aunque considero que esta doble faceta es característica del Coliseo madrileño, para Shergold (*Spanish Stage*: 298), esta *bidimensionalidad* o faceta múltiple, es muy típica del barroco.

²³⁵ En 1687 el arrendador pidió un descuento a la Villa porque se le dieron a la compañía de Simón Aguado "...el vtil y aprovechamiento de las representaciones que hizo en el Coliseo de Buen Retiro de horden del Exmo. Sr. Condestable de Castilla ..." *FUENTES V*: 140.

²³⁶ No siempre estuvieron claras las competencias en este campo del Mayordomo Mayor, ya que la creación del Buen Retiro estuvo tan ligada al Conde Duque que desde su construcción el Rey le concedió una serie de prerrogativas o "regalías" tan extraordinarias, que aunque posteriormente fueron limitadas a sus sucesores, no dejaron de suscitar diversos pleitos sobre la jurisdicción del Real Sitio, especialmente durante el reinado de Carlos II, como veremos.

²³⁷ También podía encargarse de repartir parte de las localidades durante las representaciones públicas, como refleja un documento de finales del siglo XVII, que recoge varias plantas de distribución de aposentos, titulado: "*Coliseo de Buen Retiro*. Plantas de la distribución de aposentos, así en días de festejos de sus Magdes. como los

esquema que ya vimos para el Salón Dorado del Alcázar²³⁸, y las restantes localidades se repartían entre la nobleza²³⁹, los altos funcionarios y el cuerpo diplomático acreditado en Madrid, mediante una “planta” en la que se indicaban los aposentos que tocaban a cada cual:

“Horden del exmo. Señor Condestable de Castilla, Mayordomo mayor de el Rey nro. señor para dar los Aposentos de el Coliseo a las personas que su ex^o manda en la comedia que se hizo en festejo de el nombre de la Reyna Reynante n[uest]ra. Señora en 25 de Agosto de el año de 1686, que fue la de *Andromeda y Perseo*:

A los embajadores	nº 6
Al conde de Oropesa	nº 5
Al Condestable	nº 4
A la condesa de Sauson	nº 7
A la condesa de Marfelt	nº 2
A D. ^o de Aragon	nº 3
A D. Manuel de Lira, nº 4 de suelo segundo	nº 4

Estos son los aposentos que se han de dar para la fiesta de mañana, advirtiéndole que todos los demas an de estar cerrados sin que se de ocasión a que S.M. sea a nadie en ellos...” (*A.G.P., Sec.Admin.Espectáculos: Leg^o. 667*).

A cada persona con derecho a asistir a la representación se le entregaba una “voleta” personalizada, en la que se indicaba con toda precisión el lugar de debía ocupar²⁴⁰. Este sistema no evitaba que se produjesen algunos problemas, ya que determinadas personas y organismos consideraban que tenían ciertos derechos sobre algún aposento, empezando por el Ayuntamiento madrileño, que luchó durante todo el siglo para tener un aposento gratuito en el Coliseo, igual que lo tenía en cada uno de los corrales²⁴¹. También el

de Representaciones al Pueblo. *Nota*: Todas la plantas de aposentos del Coliseo haze el Señor Mayordomo Mayor de su Magd. y de su horden se entregan las llaves” *A.G.P., Sec. Administrativa: Espectáculos, Leg^o. 667*.

²³⁸ “Salieron las tres Majestades [...] tomo el Rey nuestro señor el lugar, á quien se le siguió la Reina nuestra señora, y á esta la mejestad de la Reina madre [...] Al lado del Rey nuestro señor, en la propia tarima, había un taburete en que se sentó el condestable de Castilla y Leon, mayordomo mayor de su Majestad, y al otro lado, en el mismo género de asientos, el marques de Astorga y el marques de Mancera, mayordomos mayores de la Reina nuestra señora y Reina madre: delante de los cuales estaban las dos camareras mayores de sus Majestades, la duquesa de Terranova y la marquesa deBalduesa. Abajo tiraban dos lineas cubiertas de riquisimas alfombras [...] á entrambos lados se miraban las damas de la Reina nuestra señora y de la Reina madre [...] Los títulos, caballeros y criados de las tres Casas Reales estaban en los lugares que les tocan [...] En los balcones de arriba estaban los embajadores que tienen lugar en las funciones públicas, en los sitios que les pertenecen.” Una vez mas la etiqueta sirvió como elemento de disciplina, ya que “Las bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la Casa Real redujeron a tanta brevedad el acomodarse todas estas jerarquías de personas, que en un punto se hallo el coliseo sin mas voz que la de la muda ansia con que esperaban la comedia...” *Relación de Hado y Divisa: 356-7*.

²³⁹ Según Pellicer (*Avisos: 66*) en 1640 los palcos o aposentos eran repartidos entre los nobles “por sus turnos”.

²⁴⁰ “Dese el aposento nº 2º del suelo primero para oy miercoles a mi Sra. la Prinzeza de Stillano para la comedia de Coleseo [sic], Madrid a 20 de nouiembre de 1697”. *A.G.P., Sec. Admin.Espectáculos: Leg^o. 667*. La comedia que se representaba era *Muerte de amor es la ausencia*, de Cárdenas y Vallejo.

²⁴¹ Según un documento de hacia 1721, en el que se resumen las representaciones en el Coliseo desde 1683, durante esos años a la Villa de Madrid se le adjudicaba habitualmente el aposento nº 6 del primer piso. En 1695 la Villa presentó un Memorial al Rey sobre sus pretensiones en este asunto, quien se lo remitió al Mayordomo Mayor, el Condestable de Castilla, quien aconsejó denegar la petición “...pues lo ejecutado y

Presidente del Consejo de Aragón reclamó en 1683 su derecho a tener aposento propio en el Coliseo, igual que lo tenía el Presidente de Castilla, ya que ambos lo poseían en los corrales²⁴². El agravio comparativo venía de años atrás, ya que en la primera planta conservada (*Fig. 10*), la que hizo en 1655 D. Luis de Haro para la representación de *La renegada de Valladolid*, al Presidente de Castilla se le adjudica el aposento nº 7 del primer piso, mientras que no se indica ninguno para el Presidente de Aragón. Tras ser aceptada su petición, parece que al Presidente de Aragón se le adjudicó el Aposento nº 7 del primer piso, pasando el Presidente de Castilla a ocupar el nº 5 de ese mismo piso, mucho mejor situado por estar mas próximo a la luneta real²⁴³.

La mala visibilidad de algunos aposentos también provocaba problemas, al ser rechazados por sus destinatarios. Los aposentos que tenían peor visibilidad eran los números 1 y 8 del tercer piso -los mas cercanos al escenario- según se reconoce en 1698, cuando se adjudican el nº 1 al Veedor del Retiro y el nº 8 al Contador y al Tesorero del Retiro, pero ninguno los ocupa "...por ser el peor del Coliseo este y el 1º que le corresponde enfrente..." (*A.G.P. Sec.Admin.: Legº 667*).

La demanda de aposentos parece haber sido tan grande que en ocasiones se producían irregularidades y alteraciones en su distribución. Así, los documentos nos informan de algunas "adjudicaciones secretas" como la que se hizo en 1693 para la representación de *Psíquís y Cupido*, cuando además de las "voletas" oficiales, se repartieron otros aposentos secretamente, advirtiendo al Conserje del Retiro que debía prevenir "a los interesados" para que "...esten con reserva porque estas se han de dar en secreto y que así no vayan hasta estar sentados Sus Magdes. ..." (*A.G.P., Sec. Admin.: Legº. 667*). Por otra parte, el Mayordomo Mayor, que como máximo responsable de los festejos palaciegos tenía reservado uno de los mejores aposentos, el nº 4 del primer piso, no siempre podía disponer de él, ya que en algunas ocasiones debía cederlo a alguna personalidad²⁴⁴, lo que no le

resuelto en el festexo que se esta haciendo en el Coliseo es generalmente con todos [...] y si se da ohidos a Madrid se abrirá la puerta a que todos los demas ynteressados pidan justamente lo mismo..." Ver *FUENTES XXIX*: 166 y 193. El *Memorial* de Madrid no se conserva pero en el mismo legajo hay varios borradores de peticiones de la Villa dirigidas al Rey en el mismo sentido, que abarcan desde 1655 a 1708.

²⁴² El Condestable de Castilla, como Mayordomo Mayor, pidió informes sobre la legitimidad de esta petición al Protector de teatros y al arrendador de los corrales, y aunque el Protector contestó "...que no se ha dado aposento en el Coliseo al Presidente de Aragón y que tal constara por las plantas que dice han de parar en la secretaria de V.E. ...", el Condestable en esta ocasión decidió aconsejar al Rey que se lo concediera, ya que "...siendo este Real sitio casa de V.M., si V.M. gustare de hacer al Presidente del Consejo de Aragon el fauor de que se le reparta aposento en el Coliseo, podrá V.M. hacerle esta merced...". La propuesta fue aceptada por el rey. (*FUENTES I*: 152-153)

²⁴³ Esa ubicación es la que aparece en la planta del año 1698, para la representación que el 28 de octubre se hizo "en celebridad de los años de la Reyna", y se mantiene en la planta de 1703, para los "días de festejo vajando sus Magdes. al Coliseo". Ver ambas en *A.G.P., Sec. Admin., Legº. 667*.

²⁴⁴ Así lo hizo en varias ocasiones a lo largo de 1697: con motivo de la representación de la comedia *Los triunfos de la hermosura y los infiernos de amor* de Carlos de Villamayor, representada para celebrar el santo de

impedía ver la comedia, ya que si el rey se instalaba en el patio, el Mayordomo Mayor podía sentarse en la tarima del rey, según disponían las “bien aprendidas y respetuosas etiquetas de la Casa Real” (*Hado y Divisa*: 357), como sucedió en la representación de *Hado y Divisa*, en la que tanto el Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor del Rey, como el marqués de Astorga y el marqués de Mancera, Mayordomos Mayores de la Reina y de la Reina madre respectivamente, así como la duquesa de Terranova y a la marquesa de Balduesa, Camareras Mayores de las Reinas, tenían reservado su sitio en la tarima de los reyes.

A la jurisdicción del Mayordomo Mayor escapaba únicamente la luneta superior que, por estar reservada para las damas de palacio, era de la exclusiva competencia de la Camarera Mayor de la reina²⁴⁵, ya que “...en tales funciones de venir sus Magestades con familia de Damas y Camaristas por estar en lo Ynterior de la casa y posadas que ocupan donde solo tiene arbitrio de dar licencias para su entrada d[ic]ha Sra. Camarera Mayor o Guarda Mayor, porque aunque sea solo por vn día se regula como Palacio y se Practica lo mismo que en las jornadas que sus Magestades hazen por mas dilatado tiempo”. (*A.G.P., Sec. Admin., Legº. 667*). La Camarera Mayor no disponía de la luneta únicamente para las damas de palacio, sino en general para cualquier persona que la quisiera ocupar²⁴⁶.

Pese a lo solicitados que estaban, no parece sin embargo que los aposentos del Coliseo estuviesen muy bien acondicionados, pues en 1690 la Princesa de Astillano pide a D. Manuel de Mayers, Conserje del Retiro y persona encargada de su mantenimiento, que “...le haga un gusto de que tengan el aposento barido [sic] y alguna cosa en que se sienten las que an de ir” (*A.G.P., Sec. Admin., Legº. 667*).

ii. Representaciones públicas:

Considerado desde su construcción como otro “corral”, el Coliseo se diferenciaba sin embargo de éstos por su funcionamiento y régimen administrativo, ya que era un teatro de propiedad real, y aunque fué abierto al público general desde su inauguración en 1640,

la reina, se ordena al conserje del Retiro que el aposento “...que toca al Mayordomo Mayor se le a repartido su exº por esta vez al Sr. Almirante...”. El 17 de noviembre se representó *Muerte de amor es la ausencia*, de Antonio Zamora para celebrar el cumpleaños del rey, y en esta ocasión el aposento del Mayordomo Mayor se cedió “por esta fiesta al Sr. principe de Armestat y el de Alcayde [el nº 2 del piso 1º] al Sr. Almirante por esta vez...” (*A.G.P., Sec. Admin. Legº. 667*).

²⁴⁵ “Al conserje dice Dª Maria de Benabides camarera de la reyna nuestra señora que deje entrar en la luneta a las criadas que le entregaren este que son suyas...” (*A.G.P., Sec. Admin., Leg. 667*).

²⁴⁶ “Para lunes 25 y martes 26 de nouiembre [1697] - Luneta Alta. Al conserje dice Dª Maria de Benabides y camarera de la reina nuestra Sra. que a estos relijiosos y a los de Atocha los acomode en la luneta y que oi ni mañana no an de entra[r] mujer ninguna que mañana tambien an de ir a ber la comedia los relijiosos de San Jeronimo y otros de San Jil y algunos confesores del oratorio de palacio...”. (*A.G.P., Sec. Admin., Legº. 667*).

parece sin embargo que en su primera etapa el acceso del público común estaba restringido a ocasiones muy determinadas²⁴⁷, por lo que al funcionar fuera del sistema de arriendo habitual²⁴⁸, ocasionaba al Ayuntamiento continuos pleitos con los arrendadores de los corrales, que vieron en él desde el principio un temible competidor, como lo prueba el que en fecha tan temprana como 1641 se incluyese en el contrato de arriendo de los corrales una cláusula especificando el derecho de los arrendadores a obtener descuentos por las representaciones al rey en Palacio, exceptuando el Coliseo siempre y cuando de las representaciones que se hiciesen en él se de "...al arrendamiento la cobranza de la entrada como otras beces, no se les aya de hacer ningun desquento por el veneficio que alli an de reciuir..." (*FUENTES XIII*: 119).

Los problemas se agravarán a partir de la segunda mitad del siglo cuando su uso como teatro público se hace cada vez mas habitual, compitiendo de manera directa con los corrales, lo que supone una alteración en la organización teatral ya que su régimen administrativo no era el mismo, motivo por el cual los arrendadores de los corrales públicos no cejarán hasta conseguir que en los contratos de arriendo se incluya la parte de los beneficios obtenidos en las representaciones públicas del Coliseo, así como los

²⁴⁷ En 1655 según aviso de Barrionuevo (*Avisos* f. 148) de 16 de junio "Al preñado de la Reina se hace una comedia de capa y espada en el Retiro. Dícese que es una cosa grande. Hacesse mañana a los Reyes y los demás días al pueblo, que es antojo de que la vean todos..."

²⁴⁸ Los corrales se regían por un sistema de arriendo, que se inicia en 1604. Hasta 1615 las Cofradías de la Pasión y la Soledad, dueñas de los corrales, hacían arriendos parciales -normalmente por un año- de algunas localidades o de la venta de los productos consumidos dentro de corral durante las representaciones. Pero a partir de 1615 las Cofradías se deciden por el arriendo total de los derechos de explotación de ambos corrales por un tercero -los arrendadores- al que se adjudica el contrato tras una puja. Desde 1617 los contratos se establecen por plazos de cuatro años, comenzando el día de San Juan (24 de junio). En la década de 1630 el sistema entra en crisis, por lo que el Ayuntamiento se ve forzado a intervenir para asegurar a los hospitales -que se financiaban con los ingresos teatrales- las cantidades que permitan su supervivencia. En 1632, aunque los corrales todavía dependen de las Cofradías, el Ayuntamiento consigue que el Protector de teatros le permita nombrar 2 de los 4 Comisarios, que junto con el Corregidor y el Protector forma una Junta que se ocupará de "...todo lo que fuese necesario tocante a dichos corrales..." (*FUENTES III*: 160) y de la que quedan excluidos los dos comisarios nombrados por las Cofradías. Tras los problemas planteados en el arriendo de 1637, la Villa se hace en 1638 con la administración de los corrales, tras ceder los Hospitales todos sus derechos al Ayuntamiento a cambio de que éste les pague mensualmente una subvención fija a través del Receptor de las Sisas. A partir de este momento, será el Ayuntamiento quien se entenderá y arreglará cuentas con los arrendadores. Para todo lo relativo a los arriendos de los corrales madrileños ver PELLICER, C., *Tratado Histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, J.M^a Díez Borque (ed.), (Barcelona, 1975); PÉREZ PASTOR, C., "Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII, 2ª Serie, *Bulletin Hispanique*, (1906), pp. 71-78, 148-153, 363-373; SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, "Datos Históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo 1587-1615", *Bulletin Hispanique*, 60 (1958), pp. 73-95; "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo 1615-1641", *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 163-189; "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias", *Bulletin Hispanique*, 62 (1960), pp. 286-325; y la serie de *FUENTES*, especialmente *FUENTES III*, *IV*, *V*, *VI* y *XIII*, así como mi trabajo *Aspectos económicos del teatro madrileño en el siglo XVII*.

correspondientes descuentos por las pérdidas que las intromisiones palaciegas les ocasionen²⁴⁹.

Como propietario del Coliseo, era el rey quien decidía si se cedía o no su explotación (“aprovechamiento”)²⁵⁰ y a quién (arrendadores, actores o cualquier otra persona), por cuanto tiempo²⁵¹ en qué régimen (total o parcial), pues en el caso de que se concediera al arrendador de los corrales o incluso a las compañías, podía suceder que algunas localidades -generalmente aposentos- se sustrajesen a la venta general, reservándolas para Mayordomo Mayor quien las repartía según su criterio²⁵² entre algunas personas de la Corte, tanto nobles como funcionarios, mediante el habitual sistema de plano (no siempre) y “boletas”, en las que se indicaba que día y localidad tocaba a cada uno. Así se hizo por ejemplo en 1691 para el estreno de la comedia *Icaro y Dédalo*:

“Sr. Dn. Manuel de Mayers se manda que desde mañana sabado beynte de octubre que se empieza a representar en el Coliseo la comedia de Ycaro y Dedalo al Pueblo, entregue Vm. las llaves de los Aposentos siguientes:

Primer suelo: La del nº 4 de mano izquierda a s. excelencia [el mayordomo mayor]
La del número 3º I Sr, Sumiller de Corps.
La del numº 2º al Sr. Alcayde del Retiro.
La del numº 1 al Sr. Protector.
Suelo 2º: La del nº 4º del suelo 2º al Sr.Dn. Juan de Angulo
Suelo 3º: Las del nº 4º y 3º del suelo 3º a los del Retiro.
La del nº 5º de mano derecha del suelo primero al Sr. Gouernador del Consejo.
La del nº 6º de mano derecha a la Villa de Madrid
La del Aposento de enmedio debajo de la cazuela al Sr. Mayordomo Mayor.

²⁴⁹ Desde su reapertura en 1651, y sobre todo tras la llegada de Baccio del Bianco ese mismo año, el Coliseo serán uno de los pilares del resurgir del teatro cortesano, que cada vez interferirá mas en las representaciones de los corrales, que paralelamente inician en este momento su decadencia. Desde 1656 los arrendadores comienzan a presentar ante el Ayuntamiento certificados notariales para solicitar las correspondientes baja en el arrendamiento, generalizándose una practica que ya se había introducido en el contrato de arriendo de 1641. (Ver SHERGOLD, *Spanish Stage*: 315). La solución fue satisfactoria ya que a pesar de las continuas crisis del negocio teatral, el sistema se mantendrá hasta 1719 en que desaparece definitivamente debido en gran parte a la protección descarada de las compañías teatrales italianas por parte de la nueva dinastía, que no respeta el tradicional monopolio teatral mantenido por los arrendadores, y a la situación del país, en plena guerra de Sucesión.

²⁵⁰ A través de su arrendamiento directo la Casa Real podía obtener algunos ingresos por las representaciones públicas, como parece que sucedió en junio de 1658: “Cinco mil reales le ha valido al Rey todos los días que se ha hecho en el Retiro la comedia, estando lleno el coliseo o panteón desde las cinco de la mañana [sic], y estos para el gasto de Palacio, donde no hay un cuarto...” (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 199-200), lo que sin duda representó una gran ayuda para la siempre maltrecha economía de Palacio. En ocasiones el arrendador podía ser un noble, como el marqués de Liche, quien en febrero de ese mismo año de 1658, por 500 ducados diarios corrió con el arrendamiento durante los 11 días que se representó “una comedia grande” (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 165).

²⁵¹ “Hauiendo resuelto S.M. se entregue el Coliseo deste sitio a los arrendadores de las comedias para que se represente por su cuenta al pueblo todo el tiempo que SM residiere en él, y que los criados de las casas reales hayan de pagar la entrada como los particulares...” (1686). (*FUENTES I*: 173).

²⁵² “... S.E. dexa a la compañía toda la casa del Coliseo y los aposentos, menos seis de ellos que se señalaren los que son...” (*FUENTES V*: 150).

Por todos los días que durare la fiesta, y las demas llaves de los demas Aposentos que se entreguen al Arrendador y que acabada la fiesta vuelva Vm. a recoger todas las llaves. Madrid, 19 de octubre de 1691." (*A.G.P., Sec. Admin., Legº. 667*).

Los aposentos se podían reservar durante varios días para irlos repartiendo entre diferentes personas al servicio de la Casa Real por turno y según sus empleos, como sucedió con ocasión de representarse *Muerte de amor es la ausencia*, en que se reservaron dos aposentos del piso 3º para los diferentes funcionarios -el nº 4 para los "Ministros y Oficiales" y el nº 3, que tenía peor visibilidad, para los "oficiales jurados" del Buen Retiro- respetándose en el reparto un orden jerárquico²⁵³.

Si el "aprovechamiento" total se cedía a las compañías, lo que parece que sucedía con relativa frecuencia, las llaves se entregaban a la compañía y no se hacía planta²⁵⁴. Y lo mismo sucedía si era un autor el que alquilaba el Coliseo, pues entonces todo "...el útil y aprovechamiento" era para él²⁵⁵.

Tampoco se hacían plantas ni boletas cuando el "aprovechamiento" del Coliseo era en su totalidad para el arrendador, ya que se le entregaban todas las llaves²⁵⁶ y era él quien se encargaba de todos los asuntos como si de un corral público se tratase, incluyendo el cobro de las entradas en la puerta²⁵⁷. Este sistema resultaba ventajoso para la Casa Real, ya

²⁵³ "Repartimiento del aposento del Coliseo que toca a los señores Ministros y Oficiales que abajo se espresan. Suelo 3º numº. 4 para desde 20 de noviembre de 1697 que se empezó a representar en el Coliseo la comedia intitulada muerte en amor es la ausencia: Miércoles 20: Sr. Theniente; Jueves 21: Sr. Veedor; Viernes 22: Sr. Contador.; Sábado 23: Sr. The[sorer]º; Domingo 24: Sr. Conserje ...". "Repartimiento de aposento del Coliseo del suelo 3º numº. 3 que toca a los oficiales jurados de d[ic]ho sitio para desde d[ic]ho día [20 de noviembre de 1697]: Miércoles 20: Guarda mayor; Jueves 21: Sobre estante mayor; Viernes 22: Jardinero mayor; Sábado 23: Thenedor de materiales; Domingo 24: Ayuda de Conserje; Lunes 25: Aparajador [sic] [...] Martes 3: Oficial de veeduría; Miércoles 4: Oficial de contaduría ..." (*A.G.P., Sec. Admin., Legº 667*).

²⁵⁴ En 1695 con ocasión de representar al pueblo la comedia *Amor procede de Amor*, el duque de Medinaceli ordena que "...se guarde el estilo que ha auido en otras ocasiones que se ha dado el Coliseo a las compañías de comediantes...", y por tanto "...las llaves del Coliseo y aposentos se entreguen a las compañías para representar al pueblo la comedia intitulada *Amor procede de Amor* y no se haga planta porque tuvieran por suyo todo el aprovechamiento y no se repartieron balcones algunos.." (1695) (*A.G.P. Sec. Admin., Legº. 667*).

²⁵⁵ En 1686 lo hizo Manuel Mosquera, y también el mismo año Rosendo López "...represento por su cuenta en el Retiro los días 2,3,5,6,7,8,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29 de mayo" (P. PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 481.).

²⁵⁶ "No hubo planta para distribución de los Aposentos en esta representación al pueblo por que todo el aprovechamiento del Coliseo se dio enteramente al Arrendador..." (1686). El 8 de noviembre de 1695 "...manda el excelentísimo Sr. Duque de medina Sidonia que de orden para que se entreguen al arrendador de las comedias la llave de todos los Aposentos sin reserbar ninguno..." (*A.G.P., Sec. Admin. Legº. 667*). El público se distribuía en las localidades de la misma manera que en los corrales públicos. Brown y Elliott (*Palacio*: 217) creen que los hombres se situaban, igual que en los corrales, de pie en el patio, sin embargo Mme. D'Aulnoy señala que los espectadores se sentaban en la sala sobre bancos, y su existencia queda confirmada por los propios documentos palaciegos, en los que se menciona como cuando los reyes decidían ver la comedia desde el patio, había que desmontar las gradas de bancos para colocar el sitial del rey.

²⁵⁷ Carta del Presidente del Consejo al Ayuntamiento en 1686, informando que el Rey "...se ha servido mandar se acuda al arrendador con los emolumentos de la primera puerta, que siempre ha peruido en el Coliseo del Sitio real de Buen Retiro quando se han representado en el comedias, para que con ellos pueda corren en su arrendamiento sin pedir la vaja que tiene capitulada para en caso de no guardarse esta costumbre..." (*FUENTES* V: 155).

que el arrendador estaba obligado a contribuir al gasto de aquellas fiestas cuyo aprovechamiento por representaciones públicas se le concedían²⁵⁸. Esta obligación, unida a las constantes intromisiones de Palacio, que interrumpían las representaciones en los corrales públicos, motivaba continuas quejas por parte de los arrendadores, que no siempre aceptaban correr con el arriendo del Coliseo²⁵⁹. No obstante, en la mayoría de las ocasiones el principal perjudicado en estos conflictos era el Ayuntamiento de Madrid, sobre el que terminaban recayendo los costes económicos ²⁶⁰, lo que unido a que desde el último cuarto de siglo el Coliseo funcionaba ya con bastante regularidad como teatro público mas, en el que las compañías se turnaban para representar, igual que se había hecho siempre en los corrales²⁶¹, explica los intentos de la Villa para obtener en él un aposento gratuito, igual que lo tenía en la Cruz y el Príncipe.

²⁵⁸ En 1691 el arrendador de los corrales madrileños solicitó al Rey que ordenase por decreto se le hiciesen “bajas” en el arriendo, debido a que una de las compañías contratadas por él, la de Agustín Manuel “...quedo a representar comedias particulares en el Real Coliseo...” desde el 2 hasta el 11 de junio sin que en todo ese tiempo el arrendador sacase provecho alguno, a lo que se añadían las pérdidas ocasionadas al suspenderse las representaciones durante 40 días por la muerte del duque de Neoburgo, suspensión que coincidió con la temporada alta, el tiempo “...mas precioso de todo el año en que se reñacen los menoscabos y daños que se le siguen en otras temporadas...”. El Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor del rey, tras informarse, aconsejó al rey que mandase a la Villa se le hiciese una baja de 2.500 ducados “...para que *cuando se ofrezca mandarles [a los arrendadores] cuidar de la ejecución de algunos festexos grandes, en que entran con alguna repugnancia porque siendo crecidos los gastos dudan sacarlos de las entradas*, tengan la esperanza de este alibio que deuen esperar de la Real mano de V.M. ...”. (*FUENTES I*: 201-202). El subrayado en cursiva es mío. Esta contribución de los arrendadores se utilizó también como excusa para negar en 1695 al Ayuntamiento madrileño el derecho a contar con un aposento gratuito en el Coliseo, pues “... en tal caso no podrian los arrendadores costear la fiesta, y por consiquenzia se imposibilitaria el continuar la representazion al pueblo que S.M. ha tenido bien mandar se dispusiese con el arrendamiento.” (*FUENTES VI*: 184)

²⁵⁹ En 1686 el arrendador no había querido hacerse cargo de “la cobranza” de las entradas del Coliseo al considerar inciertas las ganancias, por lo que se dio el teatro a los actores. El olfato comercial del arrendador no le engañó, ya que la asistencia a las representaciones fue bastante escasa, y el rey mandó “...hacerles bueno por via de ayuda de costa del bolsillo vn doblon de a ocho por cada representación para que pudiesen viuir.” (*FUENTES I*: 28). Pese a ello los arrendadores trataban de obtener ventajas de la situación solicitando bajas infundadas, como sucedió en 1687, cuando la administración del Coliseo corrió nuevamente por cuenta de los actores, que recibieron la misma ayuda de costa diaria que el año anterior. En esta ocasión el nuevo arrendador, Agustín de Loranca, se quejó por considerar que se hacía una competencia desleal a los corrales. En su informe al rey, el Mayordomo Mayor (el Condestable de Castilla) considera infundadas tales quejas por varios motivos: si se ha dado el Coliseo a las compañías, como el año pasado, ha sido porque el arrendador no lo quiso “...por el poco provecho...”, además no le han quitado ninguna compañía de los corrales, porque estaban ambos ocupados; y en tercer lugar tampoco se justifican las quejas del arrendador por los gastos que le ha ocasionado traer a la compañía de Angela de León, pues “... por este camino se halla con representacion en ambos corrales sin que la compañía que se halla en el Coliseo pueda por ningún modo perjudicarle a su arrendamiento...”. No obstante se ofrece él para mediar con el arrendador “... que yo le pondré en la razón...” (*FUENTES I*: 185). Debió conseguirlo porque en 1688 Loranca, se encargó de nuevo del Coliseo (*FUENTES I*: 29). Este arrendamiento fue uno de los mas conflictivos ya que sólo un mes después del remate Loranca y su socio Mateo de Velasco Vanga, mantuvieron diferencias irreconciliables, terminando Loranca en la cárcel en 1691 y nombrando el Protector un interventor (*FUENTES VI*: 137)

²⁶⁰ En 1679 Francisco Eguluz, el nuevo arrendador de los corrales, consiguió introducir en el contrato una cláusula por la cual se estipulaba que en caso de que las representaciones públicas en el Coliseo no fuesen para él, el Ayuntamiento se comprometía a darle una compensación económica, que se fijó en la suma de la ayuda de coste y el beneficio de un día de representación (unos 100 reales diarios por compañía); un escribano levantaría acta los días que no se representase. Ver *FUENTES XIII*: 150.

²⁶¹ Orden del Condestable en 1687: “...que desde el lunes siguiente 14 han de empezar las compañías a representar en el Coliseo al pueblo por semanas, vna semana y otra otra, todo el tiempo que durare aquella asistiendo, corriendo Vm. y las compañías como corren aora en los corrales...” (*FUENTES V*: 161).

Como teatro público, la ubicación del Coliseo en el Buen Retiro, muy ventajosa para los reyes que finalmente conseguían tener un teatro “en casa” al que podían acudir, incluso a diario si así lo deseaban, sin necesidad de hacer disposiciones ni gastos extras²⁶², podía ser un inconveniente si el tiempo u otras circunstancias no eran propicias y la gente desistía de acudir a sus representaciones²⁶³.

El Coliseo se presenta pues como un teatro muy novedoso no sólo en lo que al campo de la arquitectura teatral se refiere, sino también en cuanto a su funcionamiento, ya que es su doble faceta de teatro cortesano y público lo que le convierte en un modelo único en las cortes europeas²⁶⁴. Sin embargo, como teatro cortesano -además de plasmar un deseo reiteradamente expresado por los reyes españoles: contar con su propio teatro dentro de palacio- se inscribe dentro de una tendencia generalizada en la época en todas las cortes europeas: la construcción de salas estables para los espectáculos cortesanos.

Es evidente que desde sus comienzos sirvió como acicate e impulso para las representaciones en la corte²⁶⁵, contribuyendo al desarrollo de las grandes comedias de espectáculo -las “fiestas”- que formarán parte de forma habitual de los entretenimiento palaciegos, y para cuya puesta en escena se contará con la presencia en España de

²⁶² Las cuentas de las velas gastadas en los meses de octubre y noviembre de 1687 nos permiten afirmar que cuando los Reyes estaban en el Retiro, acudían de forma habitual a ver las representaciones ordinarias de comedias, incluso para ver la misma comedia durante días sucesivos. Así, el día 16 de octubre, y aunque el Rey se había ido al Escorial, se ponen 12 velas de cámara en las galerías “...para alumbrar a la Reyna nuestra Señora para ver la comedia de *Los tres mayores ymperios*...” que se representó durante los días 17,18,19 y 20, alumbrándose del mismo modo las galerías, lo que parece confirmar que la Reina asistió todos ellos. A partir del 23 se hizo una comedia diferente cada día, pero el día 28, en que se representaba la comedia *La carbonera de Francia*, “... no se puso vela alguna por auer ydo la Reyna nuestra Señora a comer al palacio de la Reyna Madre nuestra Señora y aunque S.M. vino temprano no paso a la comedia por estar resfriada...” (*FUENTES I*: 186-7), y tampoco se pusieron velas “... para el alumbramiento de las galerías...” el 22 de noviembre, porque aunque se continuaron las representaciones de la comedia dispuesta para el cumpleaños del Rey, la pareja real se marchó al Alcázar por sentirse el Rey indispuesto (*FUENTES I*: 188). Sin embargo la Reina estaba nuevamente en el Retiro los días 29 y 30, y cada uno de ellos “...se pusieron para el alumbramiento de las galerías 12 velas de camara...” (*FUENTES I*: 188.). A estas representaciones también acudían los miembros de la corte. Las mismas cuentas nos informan de como desde el 22 de noviembre se gastaron “...ocho bujias en las galerías de la luneta y quatro en las galerías altas de la luneta alta cada noche de las que duro la comedia para alumbrar a la familia del Exmo. Sr. Condestable (la qual con S.E. se quedaron en este Real Sitio asta el día lunes 1º de diciembre) y para alumbrar a otras familias que vinieron de ambos palacios a ver la comedia a ambas lunetas.” (*FUENTES I*: 188).

²⁶³ En 1688 Agustín de Loranca, “arrendador de el producto de las casas de comedias de esta Corte...”, solicita al Rey que se le haga una baja en el precio de su arriendo “...pues el rigor de el tiempo no da lugar a que suba la jente a ber comedias a este Real Sitio...” (*FUENTES I*: 195).

²⁶⁴ A finales de siglo parece que el sistema empresarial se impone en los teatros de corte europeos. Ver BIANCONI, L., *Historia de la música: El siglo XVII*, (Madrid, 1986), p. 176.. Citaré por *Hª Música XVII*. Queremos llamar la atención sobre el hecho de que los teatros de ópera se administrasen igualmente por un sistema empresarial; si tenemos en cuenta que los estados en los que prospera la ópera (Ducado de Saboya, Gran Ducado de Toscana, Estados Pontificios, Milán, Nápoles y Sicilia) (BIANCONI: *Hª Música XVII*: 176) mantuvieron estrechas relaciones con España, creo que no resultaría desencaminado pensar que la organización teatral mixta del Coliseo pudo haber tenido en ello alguna influencia.

escenógrafos italianos que permitirán al teatro cortesano español alcanzar un nivel que en nada desmerece del que se daba en otras cortes europeas en esa época. Pero los cuantiosos gastos que este tipo de representaciones ocasionaban no dejaron de suscitar críticas²⁶⁶, lo que no deja de resultar curioso, ya que fueron razones de índole económica, además de los aspectos políticos y de prestigio del príncipe, las que motivaron en gran parte la progresiva sustitución de los teatros efímeros por salas estables. El caso de Turín es posiblemente el mas esclarecedor, ya que la corte de los Saboya fue una de las últimas en contar con un teatro estable, el Teatro Regio, que se construirá en 1681²⁶⁷ como consecuencia de la reorganización de las finanzas llevada a cabo por Vittorio Amadeo II²⁶⁸. No obstante, su funcionamiento será irregular hasta que en 1687, tras la visita del joven duque a Venecia, éste se convenza de la importancia que para la vida política, social y cultural de su capital tiene una organizada y productiva industria teatral del espectáculo.

Pero pese la importancia que también el Coliseo tuvo para el desarrollo de todos estos aspectos, así como para la evolución del teatro de corte e incluso del religioso, no pudo sustraerse a las crisis teatrales que se produjeron a lo largo del siglo XVII. Las prohibiciones de representar fueron la principal causa de las diversas etapas de abandono por las que pasó el teatro, por lo que tuvo que ser restaurado en varias ocasiones. Una de las primeras restauraciones documentada fue la que se llevó a cabo en 1650, tras el segundo matrimonio de Felipe IV, cuando hubo que repararlo ya que según Simón de Alcántara "...estaba echo vn cascaron..."²⁶⁹. Tras la muerte del rey sobreviene una nueva prohibición de representar, que se prolonga durante los primeros años de la regencia de Mariana de Austria. En 1680, con motivo de la boda de Carlos II con M^a Luisa de Orleans, hubo que restaurarlo una vez mas para que se pudiese representar en él *Hado y divisa de*

²⁶⁵ En la misma época en que se inaugura el Coliseo se estaba reformando el Salón de Comedias del Alcázar, dorando el techo y redecorandolo con los 32 retratos de reyes, y en ésta época se sitúa también la construcción del Teatro Dorado.

²⁶⁶ "El jueves se hizo en el Retiro a los Reyes una comedia grande de capa y espada. El que viene se hace otra en el Salón con algunas tramoyas y la grande ha de ser el domingo de Carnestolendas, en cuyo ensayo cayó un farsante que murió de allí a bien poco. El aparato es soberbio. Hasta en las luces hay primor, siendo cada una cazoleta o poma que exhala aromas; gala y costa en vestidos, grande. Para todo da Dios, aunque si esto se gastara entre soldados, parece fuera la fiesta doblada y el consuelo del pueblo universal" (Aviso de 12-II-1656). BARRIONUEVO, *Avísos*, t. 247.

²⁶⁷ Según Carandini (*Teatro*: 114), el retraso no solo se debía a la agitada vida del principado, sino también a la decidida oposición del gremio de carpinteros, que era uno de los principales beneficiarios de la edificación del teatro provisional que en las ocasiones señaladas se levantaba en el gran salón del palacio de San Giovanni.

²⁶⁸ En 1681, tras asumir el poder una vez alcanzada la mayoría de edad, constata los enormes gastos en materiales y trabajo que ocasiona el montaje del teatro efímero de San Giovanni, por lo que ordena al arquitecto Amadeo di Castellamonte transformas definitivamente la gran sala del palacio en un teatro estable. Ver CARANDINI, *Teatro*: 114.

²⁶⁹ Alcántara, Grefier de la nueva reina, se vio envuelto en 1651 en un pleito con los acreedores que le reclamaban diversas cantidades ocasionadas por los gastos de la fiesta que se hizo en el Coliseo con motivo de la llegada de Mariana de Austria. En su defensa Alcántara alegó haber procurado "...con el menos gasto que pude

Leónido y Marfisa, última obra de Calderón de la Barca, escrita especialmente para celebrar la boda real²⁷⁰.

Durante los últimos años del reinado de Carlos II el teatro parece haberse ido deteriorando progresivamente, ya que en 1705 Teodoro Ardemans, Maestro Mayor de las obras reales, tras inspeccionarlo hace constar que "...de la forma que esta, si concurriera gente a ver las comedias (que no sera mucha) estaran con el recelo y susto de parecerles se puede arruinar...". Ante la insistencia de Felipe V para que se hagan representaciones en él, Ardemans informa de que con algunas reparaciones menores se "...podran representar en él comedias de capa y espada [...] quanto mas se dilata su execuzion tanto mas se atormenta lo fabricado por estar suelto...". Sin embargo, a la hora de tasar las reparaciones que se han de hacer para que se pueda "... poner de calidad que se este sin susto y asigurado [*sic*], y los Reyes no carezcan de su diuersion, porque aunque yo lo conozca no puede resultar ruyna alguna, los que no lo entienden estaran con bastante temor..." las tasa en 15.000 o 16.000 reales (*FUENTES XXIX*: 218).

A lo largo del XVIII fueron varias las restauraciones que sufrió²⁷¹, siendo su etapa de mayor esplendor la década de 1747-1758 (*Fig. 11*), cuando durante el reinado de los melómanos Fernando VI y Barbara de Braganza fue dirigido por Carlos Broschi (*Farinelli*)²⁷². En 1760, con la llegada del nuevo rey, Carlos III, se inicia su imparable decadencia. En 1792 Felipe Fontana envía un informe a Carlos IV en el que además de hacer constar su lamentable estado, deja constancia de la importancia del teatro al aconsejar su restauración no sólo para que no se arruine el edificio, sino también para evitar la destrucción de "...todas las maquinas tanto del Foso como del contrafoso, que son tanto en cantidad como en calidad las mejores que se han podido hacer para uso de teatros" (*A.G.P., Sec. Buen Retiro, C^a 11761/71.*). Durante la invasión francesa el general Grouchi, gobernador de

acer q[ue] se fabricase de madera y de pintura el Coliseo, que estaba echo un cascaron...". Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 49.

²⁷⁰ En "...dar de berde a todos los balcones y celosias, dorar el balcon del Rey nuestro Señor y el de las damas, pintar los aposentos, y para dar de verde a la caçuela..." se gastaron 16.200 rs. El techo fue cubierto por un lienzo dibujado por Dionisio Mantuano, mientras que toda la escenografía fue "trazada" por Caudí. (*FUENTES* f: 131 y 133).

²⁷¹ Se remozó en 1738, y en 1747 se restauró casi por completo, pintándose de nuevo, aunque en esta ocasión en azul y oro, y parece que se le añadieron dos plantas, ya que en esta época contaba con 5 pisos entre los que se distribuían 64 palcos, además de la luneta real, la cazuela y una tertulia. Sobre el estado y reparaciones del Coliseo en el siglo XVIII ver TORRIONE, M., "El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida", en *España festejante. El siglo XVIII*, M. Torrión (ed^a), (Málaga, 2000); y "Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli", *Reales Sitios*, 143 (2000), pp. 40-51.

²⁷² Principal responsable de este resurgimiento, Farinelli, que había llegado a España en 1737 llamado por la reina Isabel de Farnesio, fué nombrado por Fernando VI director de los espectáculos teatrales de la corte, y a él debemos una *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* (1758), en la que además de toda una serie de noticias preciosas sobre su funcionamiento en esta época, se incluyen las únicas representaciones gráficas del interior del teatro que nos han llegado.

Madrid, al ordenar el traslado de todos los pertrechos que aun contenía²⁷³, dejará al Coliseo inservible, por lo que será demolido pocos años después.

2.2.4. PLAZAS Y JARDINES

Aunque el Coliseo concentraba gran parte de las representaciones en el Buen Retiro, éste estaba dotado de otros muchos espacios adecuados para las representaciones teatrales, ya que contaba con dos plazas de diferente tamaño, además de los jardines, en los que se situaban elementos tan atractivos teatralmente como los estanques y las ermitas.

2.2.4.1. PLAZAS:

Dada la improvisación que parece haber caracterizado la construcción del Buen Retiro, con cambios continuos que obligaban a derruir lo que se acababa de construir, la *Plaza Principal*, igual que el Casón y el Coliseo, no estaba prevista en el proyecto original, por lo que en 1633 hubo que derribar parte de lo ya construido para hacer sitio a una “plaza de fiestas”, levantada con el claro propósito de que en ella “...se puedan celebrar fiestas y regocijos.”²⁷⁴. La construcción de esta plaza dio origen a otro de los espacios “teatrales” del Retiro, el Salón de Reinos, situado en el ala norte que cerraba la plaza, y desde cuyos balcones los Reyes presenciaban los espectáculos que se hacían en la misma.

Gracias al cuadro titulado *El palacio del Buen Retiro en 1636-1637* (Madrid, Museo Municipal), atribuido a Jusepe Leonardo (*Fig. 9*), podemos ver como se siguió en ella el mismo modelo ya realizado en la Plaza Mayor de Madrid, el principal espacio festivo de la ciudad: un gran espacio cuadrado rodeado por edificios de tres plantas de altura cuyas fachadas, con balcones, eran todas iguales²⁷⁵. Inaugurada oficialmente los días 5 y 6 de

²⁷³ El 22 de junio de 1808 Grouchi dio orden para que se trasladasen los decorados, vestuario y demás pertrechos del Coliseo, dejando libres los almacenes para la tropa francesa. La rápida protesta de Juan de Villanueva, arquitecto del Real Sitio, ante el Secretario de Estado, revela que, pese a su deteriorado estado, el Coliseo todavía contenía efectos teatrales de valor. Ver la carta de Villanueva en *A.G.P., Buen Retiro, C^a 11761/65*.

²⁷⁴ Instrucción de 5 de noviembre de 1633. BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 65.

²⁷⁵ Al exterior sin embargo se impuso una jerarquización que marcaba la primacía de la fachada oeste, que por estar orientada hacía Madrid, era la principal. Ver BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 71. Para TOVAR (*Real Sitio*: 18) esta plaza constituye el núcleo central del conjunto, ya que en torno a ella se distribuyen el palacio y una serie de construcciones con diferentes tipologías, pero destinados todos ellos a actividades celebrativas y recreativas: el Coliseo, el Casón, el Pabellón de Oficios, un patio (el del Emperador), un juego de pelota y un juego de raqueta

diciembre de 1633²⁷⁶, la Plaza Principal, conformaba con el Salón de Reinos, el Casón y el Coliseo, todos ellos emplazados a su alrededor, la principal zona “teatral” del Palacio.

Pronto sin embargo, la nueva plaza se quedaría pequeña, por lo que se encarga a Carbonel²⁷⁷ el diseño de una nueva -la *Plaza Grande*- que se construyó entre 1634-1635, terminándose de pavimentar a mediados de 1636 (BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 75), justo a tiempo para poder celebrar en ella con todo esplendor la llegada y estancia de la princesa de Carignan²⁷⁸. La construcción de esta nueva plaza parece que permitió una especialización de funciones, ya que según Brown y Elliott (*Palacio*: 75), la Plaza Principal, mas pequeña, se reservó para las fiestas privadas, destinándose la nueva Plaza Grande a acoger en ella los grandes festejos públicos²⁷⁹.

Además de las plazas, los patios del palacio parece que también sirvieron, aunque ocasionalmente, como escenario festivo, ya que las cuentas conservadas reflejan pagos por representaciones en el “patinete”, “el patinejo” y “el patinillo”²⁸⁰; en este último se representó a primera hora de la tarde del 2 de julio de 1662 la comedia de Zárate *La presumida y la hermosa* “...por ser horden de S.M. aber de estar acauada de día dicha fiesta para poder salir a dar buelta a los estanques...” (*FUENTES IV*: 240)

2.2.4.2. JARDINES:

²⁷⁶ BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 74. Desde el día de su inauguración asumió su carácter de recinto festivo, como revelan las diferentes fiestas representadas ese mismo año en la “plaza de Buen Retiro. Ver *FUENTES I*: 49 y *A.G.P.*: C^a 11.744.

²⁷⁷ En la justa literaria celebrada en 1637 en el Salón de Reinos se atribuye su construcción a Cosme Lotti: “Ha hecho Cosmelot de retacos una placilla - ¿Otra plaza? - Si que el Retiro ha de tener para cada uno la suya” BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 213.

²⁷⁸ “La señora princesa de Cariñano llevo dos días ha de Guadalajara [...] Hase hecho de nuevo otra plaza delante del Retiro para las fiestas que se han de hacer, que dicen seran de noche. Hay grandes carros triunfales de grandeza desmesurada, hechos con grande artificio, y machinas peregrinas. Hay mascara en que entre SM y todos los grandes señores de la Corte...” (22-noviembre-1636). *Cartas PP. Jesuitas*, T. XIII: 527.

²⁷⁹ “S.M. esta muy festejado en el Buen Retiro. El domingo se hicieron las capitulaciones del Conde de Oropesa con la marquesa de Alcaudete [...] Despues de las capitulaciones tenian prevenida una mascara todos los secretarios de SM y criados; fueron cincuenta pares de mascarar, cada cuatro de su traje diferente [...] entraron por la plaza nueva del Buen Retiro. Iba delante un carro triunfal con la figura de una anade, dentro gran cantidad muchos y muy buenos musicos. Saliolos a recibir y a guiar la fiesta el señor Conde-Duque con cien lacayos [...] alli le hicieron [al Rey] su dedicatoria de la fiesta desde el carro, y cantaron los musicos muy bien luego que se hubo acabado con esto se fue SM a la otra plaza...” (20-mayo-1636). *Cartas PP. Jesuitas*, T. XIII: 417.

²⁸⁰ En 1636 se pagan 200 reales a Pedro de la Rosa por “un particular que hizo a Su Magestad en el patinete del Retiro, yntitulado *Ciro y Carpago [sic]*” (*A.G.P.*, Leg^o. 6.764). En 1638, con motivo de las fiestas de San Juan y Santa Isabel, se representaron dos comedias en el Patinejo de Buen Retiro (*FUENTES I*: 51). En 1662 se representaron varias comedias en el patinillo los días 2, 9 y 12 de julio (*FUENTES IV*: 240). Aunque el diminutivo parece indicar que podría tratarse del mismo patio, no podemos saberlo con certeza. Ninguno de los tres figura con tal nombre en el plano de Texeira. Brown y Elliott (*Palacio*: 78) por su parte solo mencionan tres patios: el del Emperador, el de la Leonera y el de los Oficios.

Sin embargo fueron los jardines, en cuyo diseño, o al menos en la de alguna de sus partes, también tuvo participación Cosme Lotti²⁸¹, los que ocuparon un lugar destacado a la hora de organizar festejos. Divididos en diferentes secciones²⁸² (*Fig. 13*), estos jardines en los que se “...combina la herencia renacentista y las primeras aportaciones del barroco italo-francés...” (Tovar, *Real Sitio*: 22), incluían dos elementos tan atractivos a la hora de organizar festejos, aunque de carácter espacial muy diferente, como las ermitas y los estanques.

i. Estanques:

Los estanques no eran un mero elemento decorativo, sino que formaban parte del sistema hidráulico que permitía distribuir el agua por todo el recinto. Entre ellos destacaba el *Estanque Grande*, en cuyo diseño, además de los valores funcionales, se tuvieron muy en cuenta sus posibilidades como escenario lúdico²⁸³ y festivo, siendo los conciertos durante paseos en barca uno de los entretenimientos mas habituales²⁸⁴.

Gracias a la isla situada en su centro, el Estanque Grande parece haberse constituido como escenario preferente de fiestas y espectáculos, especialmente en los primeros años del reinado, cuando el palacio no contaba aún con otros espacios teatrales. Una de las representaciones mas famosas fue la de *Los encantos de Circe* o *El mayor encanto amor*, “fiesta” escrita por Calderón con escenografía de Cosme Lotti, representada el 29 de julio de 1635. Las descripciones que nos han llegado reflejan toda la fastuosidad del montaje ideado por Lotti, si bien al servicio del texto de Calderón²⁸⁵:

“..Hicieron en medio del estanque un tablado grande, y en él un bosque muy espeso con grandes montañas, árboles, fuentes, volcanes de fuego ... hubo grande variedad de aventuras con excelentes tramoyas y muy exquisitas, luego vino en carro triunfal Circe por el agua, tirado de dos delfines ... la riqueza de los vestidos fue increíble y la

²⁸¹ Brown y Elliott (*Palacio*: 77) mencionan una gruta y un bosquecillo de hoja perenne para atrapar currucas como proyectos ideados por Lotti para estos jardines.

²⁸² El 30 de junio de 1690 el arrendador Loranca pidió “baja” en su arriendo por “...hauer estado las dos compañías de representantes ocupadas el día 28 de este mes en el ensayo general de la fiesta que por orden de el Sr. Duque de Medina Sidonia se hizo a SSMM el día siguiente, 29 del dicho mes, en el Jardin de el cauallo...”. (*FUENTES VI*: 127).

²⁸³ Los paseos en barca parecen haber sido uno de los entretenimientos habituales de los reyes, que en 1657 disponían de una galera en la que cabían 60 personas, un bajel y 8 o 10 góndolas. (BARRIONUEVO, *Avísos II*: 89-90).

²⁸⁴ En 1636 “... la víspera de San Pedro, tuvieron un azar, que se reventó un estanque viniendo en barcos, a oír una música, por un río que se ha hecho artificial. Al pronto se entendió que según era el ímpetu del agua sucediera alguna grande desgracia; desagua por unas ventanas que caen al Pardo, y con eso ceso el sobresalto, aunque hubo algunos y algunas que se mojaron bien...” (2-julio-1636). *Cartas PP. Jesuitas*, T. III: 443-444.

²⁸⁵ El montaje es también famoso porque pese a la importancia de la escenografía, el joven Calderón -entonces con 35 años- supo imponer sus criterios dramáticos a la fantasía desbordante de Lotti.

variedad de las cosas prodigiosa ... la costa se deja al juicio, que por ser bueno el del piadoso lector, verá cuanta puede ser...”²⁸⁶.

Pese a la construcción de los nuevos espacios festivos ya mencionados, el Estanque Grande no perdió su atractivo, ya que además permitía programar festejos muy variados, como revelan los que se organizaron (una “fiesta” de tramoyas, una “naumachia” y un concierto) durante el mes de junio de 1639: El día 14 “...Tenian hechas en el Buen Retiro grandes prevenciones de fiesta para la noche del primer día de Pascua: muchas tramoyas de Cosme Lotti, ingeniero, mas de 3.000 luces, comedia dentro del estanque grande, en teatro que navegase, S.M. y Señores de Palacio, todo alrededor, irian en góndolas oyendo la representación...” (Pellicer, *Avisos*: 30); desgraciadamente el mal tiempo impidió tan grato entretenimiento, cuyos gastos eran sufragados por el virrey de Nápoles. El 21 de junio, Pellicer (*Avisos*: 33) comunica que “La solemnisima fiesta de Buen Retiro, que fue una imitación de aquellas Naumachias de los romanos...”, se representó tres días: el jueves para los reyes, el viernes para el Consejo de Castilla y el lunes para el “...convento de San Jerónimo religiones y todo el pueblo...”. Finalmente, la noche de San Juan (24 de junio) “...la pasó S.M. que Dios guarde, en los estanques del Buen Retiro, con barcas y músicas, hasta la una...” (Pellicer, *Avisos*: 38).

ii. Ermitas

Espacio muy diferente era el que presentaban las ermitas, construcciones que constituían el rasgo típicamente español mas característico del parque. Eran pequeños recintos de diferentes tamaños, contruidos, igual que el palacio, en ladrillo con molduras de granito en puertas y ventanas. En total eran ocho, diferenciándose entre si por alguna peculiaridad que las individualizaba: la ermita de San Juan era la vivienda oficial del Alcayde²⁸⁷. La de San Isidro tenía un pequeño estanque; prácticamente juntas estaban las de San Jerónimo y San Bruno, ésta con su propio jardín; la de Santa María Magdalena también tenía huertos y jardines propios; la de San Pablo, según los dibujos de Meunier, poseía una

²⁸⁶ Carta de 31-VII-1635. *Cartas PP. Jesuitas*, XIII: 224. Ver SHERGOLD, N.D., “The first Performance of Calderon’s *El mayor encanto amor*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), pp. 24-27; p. 26.

²⁸⁷ En 1683, al Príncipe de Stillano, entonces Alcayde del Retiro, pretendió ocupar como residencia el “...cuarto bajo, en que bivio S.A. (q[ue] esta en gloria), [D. Juan José de Austria] que caen sus rejas al Jardín del Cau[avall]o...”, a lo que se opone la Junta de Obras y Bosques, y al informar al Rey de esta pretensión, recuerda como por “...vn Decreto del Rey n[uest]ro. Señor (que esta en gloria) de 23 de junio de 1633 en que se señalo para la haitazion de los Alcaldes de d[ic]ho sitio lo reedificado de la Hermita de San Juan del...”, por lo que considera conveniente “...que el Principe de Stillano vse de la vivienda que se le señala de la Hermita de San Juan y no del quarto vaxo, donde intenta mudarse...”. El Rey dio la razón a la Junta. Ver *A.G.P., Buen Retiro*, C^a 11.731/9.

fachada interesante; y la de San Antonio estaba rodeada por un canal (BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 80 a 84).

Aunque sabemos que en varias de ellas se llevaron a cabo representaciones teatrales, su reducido espacio planteaba graves problemas a la hora de escenificar una obra, ya que además de una capilla, el espacio estaba compartimentado en habitaciones, por lo que el “teatro” levantado en ellas, además de ser forzosamente portátil, no permitiría una puesta en escena excesivamente complicada.

Las ermitas que parecen haber servido de marco teatral fueron las de San Isidro, San Pablo (*Fig. 14*), Santa María Magdalena (*Fig. 15*) y San Bruno (*Fig. 16*) (MAESTRE, *Escenotecnia*: 191), especialmente las dos últimas, construidas ambas hacia 1635 (BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 82), que constituían por sí mismas decorados teatrales²⁸⁸, ya que tenían jardines y grutas, que eran también decorados habituales en las representaciones cortesanas. Decoradas ambas a expensas de Manuel Cortizos de Villasante, el principal absentista de la corona y miembro destacado del círculo de Olivares, estas dos ermitas parecen haber sido el escenario de varias representaciones pagadas por miembros del círculo de Olivares, e incluso por el propio Conde-Duque²⁸⁹.

El palacio del Buen Retiro reunía por tanto prácticamente todas las posibilidades de espacios festivos utilizados en la época -cerrados y abiertos, grandes y pequeños, públicos y privados- lo que parece haber propiciado el establecimiento de una “jerarquía” entre ellos, que dependía de dos factores: el motivo que originaba la fiesta²⁹⁰ y del “tipo” de fiesta elegido para celebrarlo. Ambos condicionaban a su vez el tipo de público que asistiría a ella, y por tanto el número de personas que acudirían a ver una obra.

Tanto si se trataba de representaciones privadas como públicas, el acceso y colocación de los espectadores estaba decidido previamente en función de su rango social;

²⁸⁸ Tovar (*Real Sitio*: 20) considera que estas ermitas (la Magdalena con San Antonio en los extremos y San Bruno y San Jerónimo en el centro) formaban parte de un eje norte-sur que unía los escenarios festivos mas importantes del conjunto del Buen Retiro: el Palacio y el Estanque Grande.

²⁸⁹ Durante el Carnaval de 1637 se hicieron varias representaciones en estas ermitas. El día 16 de febrero se hizo una comedia en la de San Bruno, precedida por un banquete que pagó Cortizos; el martes 17 hubo una mascarada y comedias en la ermita de la Magdalena; y el miércoles 18 las representaciones se hicieron en la ermita de San Isidro. Ver en BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 105 y 212.

²⁹⁰ Entre los festejos dinásticos, tenían especial relevancia los nacimientos de príncipes, cuya celebración en un lugar u otro parece depender del sexo del recién nacido, según se desprende de uno de los avisos de Barrionuevo, quien con fecha 28 de noviembre de 1657 informa de “...la comedia grande y festejo que se ordena para el parto de la Reina, y si fuese varón se hará en el Retiro en el Coliseo, y si fuere hembra, en el salón grande de palacio (BARRIONUEVO, *Avisos* II: 119). Dentro de los festejos religiosos, las mas destacadas y costosas eran las que se preparaban para la festividad de San Juan, cuya celebración en 1655 costó nada menos que 100.000 reales. Aunque en esta cantidad se incluían los gastos en aparato escenográfico, ayudas de costa, vestidos y meriendas, la cifra era tan enorme que Barrionuevo (*Avisos*, I: 152), a quien debemos esta noticia, pensando que pueda pasar por una exageración suya, afirma que lo que dice “...es cierto”.

sin embargo los problemas de espacio fueron constantes ya que cualquiera que fuese el tipo de representación, siempre parece que había muchos mas aspirantes a espectadores que sitio disponible para ellos²⁹¹, e incluso cuando se trataba de representaciones “privadas” no todos los espacios eran los suficientemente grandes como para acoger a los reyes y sus “familiares”. En 1685, D. Manuel de Mayers, Conserje del Retiro, habiendo recibido orden de preparar el “saloncete” para la representación ante los reyes del auto *A Dios por razón de estado*, “...por parecerle que acia mucha calor y que estarian sus Magestades el Rey n[uest]ro señor, Reyna Reynante y Reyna madre, muy estrechos con las familias de todas tres casas, puso recado necesario en el Salon grande dorado...” (*A.G.P., Sec. Administ., Legº 667*).

²⁹¹ “Año de 1633. Copia de la relacion que se ynbio al Conde Duque de San Lucar como alcaide perpetuo de Buen Retiro para que se pusiese en el archivo. En orden de S.M. su fecha 21 de octubre de 1633, me enbia a mandar que, auiendola visto, ajuste y disponga 54 pies que señala en la plaça de Buen Retiro para el tablado que se a de hacer para los criados de la Reyna nuestra señora, y auiendo señalado segun la dicha orden la parte que le toco a la caualleriça, que fueron 20 pies, quedando los 34 para la casa, hice graduacion de los criados que podían estar en el por no ser tanto que cupiesen todos...”. (*FUENTES I: 50*).

3. PERSONAL

La compleja organización teatral desarrollada en torno a los reyes aunque dependía de la Casa Real, no originó en la corte española la creación de un organismo específico destinado a ello, pese a que implicaba que un gran número de personas -funcionarios y artistas- debía dedicar gran parte de su tiempo y esfuerzo a la invención, dirección, asistencia, vigilancia y cuidado de los espectáculos teatrales de la corte.

3.1. ADMINISTRATIVO

La organización de las representaciones particulares en el cuarto de la reina o del rey no suponía ninguna complicación, ya que por tratarse de las mismas comedias que se representaban en los corrales, las necesidades escénicas eran bastante reducidas. En estos casos el Mayordomo de Semana enviaba a por los actores a los corrales o a sus casas, y los oficiales del Alcázar o del Buen Retiro, según el sitio en que estuviesen en ese momento los reyes, preparaban todo lo necesario²⁹².

Mayor complejidad requería la representación de una “fiesta”, tanto en el Alcázar como en el Buen Retiro, pues el montaje abarcaba aspectos tan dispares como la contratación de una o dos compañías de actores (lo que hacía necesario el alquiler de un local para ensayar), la composición de la música, el diseño de la escenografía y su construcción, las luces, la elaboración del vestuario, etc. Todo ello implicaba el trabajo de un gran número de artistas pero también de funcionarios, y requería sobre todo una cabeza rectora que coordinase el trabajo de todas las personas implicadas; se necesitaba por tanto un “superintendente de los espectáculos reales”, pero el cargo nunca existió oficialmente aunque sí en la práctica²⁹³.

²⁹² “...las comedias comunes que se hacen en el Saloncete los jueves y domingos corren por cuenta del Maiordomo de semana sin pasar a mas que embiar por las compañías a los corrales, y de la puerta donde se entra para lo qual se le dava una llave, y los oficiales del sitio ponian lo necesario para dichas comedias...”. Consulta de la Junta de Obras y Bosques de 27 de marzo de 1679 sobre la jurisdicción y ejercicio del Alcaide del sitio de Buen Retiro (*FUENTES XXIX*: 138).

²⁹³ Dicho título aparece únicamente en la planta de distribución de aposentos para la representación en 1697 de *Muerte en amor es la ausencia*: “Al pueblo. Año de 1697. Planta y distribución de los aposentos del Coliseo de Buen Retiro executada y mandada observar por el Excmo. Sr. Duque de Medina Sidonia, Alcaide de dicho Real sitio, Superintendente de los festejos Reales, en la comedia yntitulada Muerte en amor es la ausencia, su autor don Antonio Zamora, que se hizo al pueblo desde el día miercoles 20 de nouiembre de 1697. Lunes 2 de diziembre se dejó de representar.” (*FUENTES XXIX*: 196). No existe sin embargo en el Archivo de Palacio nombramiento alguno de Medinasidonia como Superintendente de festejos reales, por lo que podemos suponer que esta denominación, un tanto irregular, se inscribe en la lucha que desde 1677 mantuvo el Mayordomo

3.1.1. SUPERINTENDENTE DE LOS FESTEJOS REALES

La organización palaciega -desde los Reyes Católicos- se basaba en la preeminencia del Mayordomo Mayor del Rey sobre los restantes cargos de la Casa Real, y entre su competencias se incluía también la organización y dirección de los festejos reales; era por tanto la persona "...a quien siempre ha tocado privativamente como primer Gefe de la casa el gobierno de ella en todas las ocasiones de funciones, entretenimientos y festejos..."²⁹⁴. Sin embargo durante el reinado de Felipe IV el sistema tradicional fue modificado al hacerse cargo el Conde-Duque de la organización de los festejos desde los inicios de su privanza, consciente como era de la importancia que éstos tenían como arma política y propagandística de primer orden.

La construcción del Buen Retiro, y el nombramiento de Olivares como Alcaide perpetuo del Real Sitio, no hicieron mas que confirmar esta situación irregular, ya que entre las competencias de Olivares como Alcaide, estipuladas en la Instrucción General de 23 de enero de 1634, se incluía la organización de los festejos²⁹⁵, lo que supuso de hecho que esta función quedase vinculada a la Alcaldía del Retiro.

Tras la desaparición del Conde-Duque, sus funciones, y entre ellas la organización de festejos, las asumirá el nuevo valido, D. Luis de Haro, nombrado Alcaide del Buen Retiro en 1648. Como sobrino de Olivares, Haro heredaba también el ducado de San Lucar la Mayor, título al que estaba vinculado por juro de heredad la Alcaldía del Buen Retiro, y aunque tras la muerte de Olivares, el duque de Medina de las Torres²⁹⁶, yerno del Conde-

Mayor del rey (el Condestable de Castilla) con los Alcaldes del Buen Retiro y con la Junta de Obras y Bosques para recuperar el control sobre los festejos reales.

²⁹⁴ Respuesta al rey el 29 de enero de 1677 del Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor del rey, en el pleito entablado con el Príncipe de Astillano, Alcayde del Retiro, por las competencias sobre los festejos reales (*FUENTES XXIX*: 132).

²⁹⁵ En 1679 con motivo del conflicto de jurisdicciones que enfrentó al Mayordomo Mayor del rey con el Alcaide del Retiro, y a instancias del Alcaide interino, marqués de la Guardia, el Veedor y el Contralor del Retiro presentaron tres documentos en los que apoyaban los Alcaldes sus derechos a organizar los festejos en el Retiro, tanto en jardines y patios como en el Coliseo: el primero era la planta original con la distribución de localidades para las fiestas de toros y "otros regocijos" en la plaza (que figuraba en sus libros), usada por última vez en 1658; el 2º la Instrucción General de 23 de enero de 1634, en cuyo capítulo 29 Felipe IV encomendaba al Conde Duque se guardase la mencionada planta, que "... así se ha de ejecutar siempre, y en caso que parezca hazer alguna nouedad o mudanza ha de ser solo por una disposizion y orden y no de otra manera."; y por 3º y último, una copia de la planta con la distribución de los aposentos el 27 de junio de 1655 "...de orden de el dicho Sr. don Luis Mendez de Aro..." para la representación de *La renegada de Valladolid* (*Fig. 10*) cuyo original estaba depositado en el Archivo de la Villa (*A.G.P., Legº: 667*). En su informe, los funcionarios del Retiro indicaban como habiéndose "mudado de lugar" algunos organismos en 1658, todo se hizo por orden de D. Luis de Haro y del Marques de Liche "que siruieron esta Alcaldía" (*FUENTES XXIX*: 134). Sobre el papel del Mayordomo Mayor en los festejos reales ver VAREY, J.E., "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4 (1969), p. 153.

²⁹⁶ D. Ramiro Felipez Núñez de Guzmán, Duque de Medina de las Torres, pese a ser miembro de una rama menor de la casa de Guzmán, fue elegido por el Conde-Duque como marido de su única hija, María, muerta

Duque, entabló un pleito por la posesión del ducado, el rey otorgó la Alcaldía del Retiro a Haro.

Debido a sus muchas obligaciones, Haro delegó el cargo y todo lo que a espectáculos se refería en su hijo, D. Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche y del Carpio²⁹⁷, personaje indisolublemente unido a uno de los periodos de mayor esplendor del teatro cortesano, quien fue nombrado nuevo Alcaide el 11 de septiembre de 1658 en sustitución de su padre, aunque hacía ya varios años que se venía ocupando de la organización de los festejos²⁹⁸:

“Por quanto atendiendo a las continuas y graves ocupaciones de mi servicio que concurren en D.Luis Mendez de Haro, Gentilhombre de mi camara, mi caballerizo mayor y Alcayde de mi R. Casa de B.Retiro y a que respecto dellas combiene nombrar persona en su lugar para que no se falte a dar ... he tenido por bien de nombrar y nombro al Marques de eliche su hijo mi gentilhombre de cámara y Montero mayor para que en virtud de la presente por sus ocupaciones exerza el dicho Marques la Alcaydia de la dicha Real casa de B. Retiro y para ello le conzedo toda mano y autoridad y la misma que reside en la persona de el dicho D. Luis sin disminución alguna...” (A.G.P., C^a 11.730).

El marqués, en su calidad de hijo del valido, pertenecía al cerrado grupo que ejercía el máximo poder en torno al rey. Su compleja personalidad le convierte en uno de los personajes mas interesantes de la época. Hombre culto, muy aficionado a la pintura²⁹⁹, amigo de bromas, mujeriego³⁰⁰, de carácter fuerte y expansivo, protagonizó varios

muy joven y sin descendencia. Pese a su temprana viudez, D. Ramiro siguió siendo protegido por su suegro. Fue virrey de Nápoles entre 1637 y 1644, donde casó con D^a Anna Carafa, princesa de Stigliano, título que ostentaría su hijo, D. Nicolás Gaspar Núñez de Guzmán (*FUENTES XXIX*: 32). Ver también BROWN, Jh., *Velázquez, pintor y cortesano*, (Madrid, 1986), p. 210.

²⁹⁷ “... mi veggio ben visto dal Sig. Don Luigi e dal Marchese di Lieve [*sic*] che son quelli che comandano le feste e governano il mondo.” Carta de Baccio del Bianco de 5-II-1655. BACCI, *Lettere*: 73.

²⁹⁸ La asunción de estas competencias pudo ser progresiva, como parece desprenderse de la carta de Baccio antes citada, pero desde 1656 parece que ya las ejercía plenamente, como consta en la certificación del escribano enviado por el arrendador de los corrales el 20 de enero de ese año: “Entre dentro a cosa de las dos y auia en la caçuela y corral alguna gente y bino Tomas de Bibar a decir que no abia comedia por ocasión de ir a ensayar al Real Sitio la fiesta que se a de acer a S.M. por orden del Sr. Marques de Liche, por lo cual no se represento y se cerro el corral.” (*FUENTES IV*: 220). El 3 de marzo de 1658, la compañía del autor Francisco García, el *Pupilo*, no pudo representar en los corrales, porque además de estar el autor “...muy malo en la cama y muriendose [...] a cosa de las dos de la tarde, vinieron de orden del señor marques de Liche y se llevaron a Isabel de Galvez, Maria y Manuela de Escamilla y a otras de su compañía para hacer la comedia en la Zarzuela, que se hace a sus majestades, y para el ultimo ensayo de ella...” (COTARELO, *Colección*, xlv). Según Cotarelo Liche comenzó a ocuparse de los festejos reales en 1655. Ver COTARELO, E., *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, (Madrid, 1911), p. 83. Citaré por *Actores: Prado*.

²⁹⁹ Coleccionista de pintura, sobre todo profana, era un admirador de Velázquez del que en 1651, cuando tenía tan solo 22 años (había nacido el 1-VI-1629), ya poseía además de la *Venus del espejo*, “...una cabeça de una Gallega ... un mozo desbarbado sin sombrero con una balona cayda ...”. PITA ANDRADE, J.M^a., “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, 25 (1952), pp. 223-236.

³⁰⁰ Pese a estar casado con la hija de los duques de Medinaceli, una de las mujeres mas bellas de su época, su relación con las actrices llegó bastante mas lejos de lo que debía a sus obligaciones como director de festejos. Entre sus amoríos destacan el que mantuvo con una tal Damiana, que motivó un escándalo en 1658, ya que fue sorprendida cuando iba a encontrarse con él en casa del virrey de Pamplona, donde el Marques se alojaba, “...y

escándalos sonados, lo que no impidió que el rey le nombrase para varios cargos importantes, entre ellos el de virrey de Nápoles, que ocupó durante los últimos años de su vida, y en el que demostró unas magníficas dotes de gobernante³⁰¹, y donde pudo continuar con sus aficiones teatrales.

Su fuerte temperamento ya se había puesto de manifiesto durante los años en que, como director de los espectáculos cortesanos, controlaba el Coliseo y se encargaba de supervisar y organizar las representaciones. Su constante presencia se percibe con claridad a través de la documentación conservada³⁰², en la que el marqués aparece como la persona que se ocupaba de todos los aspectos relativos a los festejos. No sólo asistía y vigilaba la representación, también acudía a los ensayos³⁰³ para que no hubiese ausencias injustificadas y todo se desarrollase sin contratiempos, tomando decisiones sobre los mas variados asuntos, desde la parte musical³⁰⁴ a los decorados y tramoyas, como reconocerá Bances Candamo

llevada a la cárcel, haciéndola información de amancebada con el que la traía [Liche] y desterrada. Sobre lo cual pasaron entre el Virrey y Liche palabras pesadas...". (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 201). Mas discretas parece que fueron sus relaciones con Ana de Escamilla, a quien "quitó" temporalmente de la comedia (*GENEALOGÍA* : 420), y con Luciana Mejía, con la que tuvo un hijo, Juan de Guzmán, que también fue actor (*GENEALOGÍA* : 144).

³⁰¹ Fue virrey desde 1683 a 1687, año en el que murió en Nápoles. Su gobierno se caracterizó por su energía y por la reafirmación del poder real, ya que restauró en parte el orden publico en la ciudad, reprimió los excesos de la nobleza napolitana y también persiguió con éxito el fenómeno del bandolerismo. Para una visión general de la labor de Liche como virrey ver GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello* (Roma, 1982), fundamentalmente el capítulo XIV.

³⁰² Un buen ejemplo lo constituye la organización de la fiesta cantada con la que se celebraron los años del príncipe heredero, Felipe Prospero, el 5 de diciembre de 1660, cuyos ensayos tuvieron lugar en una casa "...que el señor Marques de Liche había mandado alquilar para los ensayos [...] en la esquina de la calle del León que da vuelta a la de las Guertas...", en la que los comediantes "...ensayan por la mañana y tarde todos los días y que asiste el señor Marques de Liche...". El día de la representación, el escribano Matías de Santos, enviado por el arrendador de los corrales certifica que "...a hora de las tres y media de la tarde fui a Palacio y vi entrar a las compañías por los corredores y puerta del Salón [...] y tambien vi al Señor Marques de Liche que esta de guarda en la puerta por donde entra la xente..." Ver PEREZ PASTOR, C., *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, 1905), pp. 178-9. En adelante citaré como *Docs. Calderón*. El 25-II-1659 certifica el escribano haber visto entrar a los comediantes y comediantas de las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio en el Salón "donde se representan las comedias [...] y como despues de hauer acabado de entrar todos el *Sr. Marques de Liche por su persona zerro la puerta de dicho Salon.*" (*FUENTES IV*: 231). El subrayado en cursiva es nuestro. Ya durante los festejos organizados en 1657 para celebrar el nacimiento del príncipe, los cronistas del evento habían destacado el "...cuydado de lo que tiene a cargo del servicio, y gusto de su Magestad..." (Ulloa y Pereira), considerando que a él "...se deuen los aplausos de tan magestuosas y alegres demostraciones..." (Méndez Silva). Citado por VAREY, J.E., "Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 169 (1972), p. 409.

³⁰³ El 28 de noviembre de 1658 declara el escribano enviado por el arrendador de los corrales, que habiendo ido las compañías al Buen Retiro a ensayar, estando Liche presente, junto con otros señores, éste preguntó si ya estaba toda la gente para el ensayo y "...dijeron que sí, y el dicho señor Marques dijo a voces: pues vengan a empezar...". P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 258.

³⁰⁴ En febrero de 1656 Mateo de Ávila Salazar, el organero encargado del mantenimiento de los instrumentos de teclado reales, señala que "En 9 de febrero por mandado del señor Marques de liche lleve el clavicinvallo al vuen retiro a los ensayos de las comedias ... Despues se me mando por su excelencia le bolviese para que sirviese al pueblo ocho días que se represento ..." STEIN, L.K., "La Plática de los Dioses. Music and the Calderonian Court Play, with a transcription of the songs from *La estatua de Prometeo*", en *Pedro Calderón de la Barca. La estatua de Prometeo*, M.R. Greer (ed^a), (Kassel, 1986), p. 49.

varios años después de su muerte: “... el marqués de Heliche fue el primero que mando delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias ...”³⁰⁵.

Pero por su condición de elemento esencial de la representación, son los actores los que parecen haber recibido por su parte una atención especial, ocupándose el marqués de todo lo que se relacionaba con ellos³⁰⁶, incluida su contratación, como la de las celebres *Tenientas* en 1657³⁰⁷ y composición de las compañías³⁰⁸. Sus decisiones en todo lo que se refiere a los actores y actrices revelan que el marqués tenía un conocimiento excelente de las habilidades de cada uno de ellos³⁰⁹.

Debido a la importancia del teatro cortesano en la vida teatral madrileña, la influencia del marqués de Liche en el mundo teatral de la época será enorme, como reconocerá varios años después el Ayuntamiento de Madrid al tratar de justificar los elevados gastos de las fiestas del Corpus de 1675:

“En la segunda partida de la formación de las compañías siempre Madrid ha deseado el que sea con el mas moderado coste que fuese posible y este año aunque lo han procurado el Correxidor y Comisarios no han podido escusar el dar a las personas de que se componen las compañías las ayudas de costa y partidos que se les ha echo [...] pagandoles separadamente las representaciones de los autos a los autores de dichas

³⁰⁵ BANCES CANDAMO, F., *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, D.W. Moir (ed.), (Londres, 1970), 29.

³⁰⁶ Los certificados de los escribanos enviados por los arrendadores de los corrales revelan la importancia que concedía el marqués a los ensayos. Así el 24-II-1659, “...estando aguardando aber si podía entrar en el dicho salon a ver la comedia que se hauia de hazer doy fe que salio vn ayuda de camara de S.M. [...] llamando a vn soldado de la guarda y le dijo fuese a hauisar al Sr. Marques de Liche como oy dicho día no hauia de hazerse comedia a SS.MM. por causa de estar la Reyna nuestra Señora mala de jaqueca, y que asi se podian yr los comediantes ...” pero Liche los retuvo para que ensayasen la comedia del día siguiente (*FUENTES IV*: 231). Dos años mas tarde (16-II-1661) Juana de Cisneros, autora de una de las compañías justifica no haber representado en los corrales desde el día 12 porque “... por haber puesto carteles el día 13 y representado, la habia reñido el señor Marques de Heliche, y que ansi segun lo atrasada que estaba en las tramoyas y ensayos la fiesta grande y haber de hacer otra comedia su compañía para uno de los días de Carnestolendas a Su Magestad, que es de Don Pedro Calderón, que hasta ahora no se la ha entregado, no sera posible representar mas en el corral...” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 280).

³⁰⁷ “El marques de Liche ha traído de Toledo a Madrid para festejar al Rey tres hermanas que llaman las Tinientas, por serlo del teniente cura de la Magdalena de aquella ciudad. Son de extremado parecer: representan, cantan, tocan y bailan, y tienen todas las partes necesarias de graciosidad que hoy se hallan en grado excelente y superior. Tienelas en una casa muy regalada, dándoles cada día para su plata cincuenta reales y un vestido riquísimo el primer día que la viere y oyere el Rey, y para el Corpus otro, y todo cuanto desean y piden por su boca, y de verdad, que según se dice, lo merecen, por ser únicas y generales en todo genero de festejo...” (4-IV-1657) (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 74-5). Ana, Feliciano y Micaela de Andrade, las *Tenientas*, una vez instaladas en la Corte, iniciaron una importante carrera artística. Para su trayectoria profesional ver el *Apéndice I*.

³⁰⁸ En febrero de 1658 informa Barrionuevo (*Avisos II*: 165) que el marqués “...ha reformado todas las compañías de España que se hallan hoy aquí, y hecho cuatro solas, que llama de la Fama, que han de correr para el año que viene como las ha hecho y compuesto...”. El sistema se mantuvo en años sucesivos, pues el 18-IV-1661 Pedro de la Rosa declara al escribano que no representa en los corrales porque “...sin embargo que el Sr. Marques de Liche le a iço compañía le a mandado se baya fuera de Madrid adonde quisiere con ella, y supuesto que no tiene la fiesta del Corpus [...] ademas de que la compañía se la hicieron tan tarde que asta oy ni tiene comedia axustada ...” (*FUENTES IV*: 237).

³⁰⁹ En 1659 el arrendador de los corrales pide un descuento a la Villa por haber mandado Liche “...que las quatro mujeres que ay en la dicha compañía entren en la loa que se representa a SSMM que Dios guarde a los años de la Sra. Ynfanta, que Dios guarde, y por esta causa no se representa.” (*FUENTES IV*: 135).

compañías, y el no hauer en el año de 1650 y los suzesibos a el este gasto ha sido porque el marques del Carpio que cuidaba de los festejos de S.M. disponia el ajustar las compañías a su gusto, con que Madrid les hallaba formadas³¹⁰ y no tenia este cuidado, y así se escusaba este gasto.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 295)

La intervención del Liche en la composición de las compañías de actores ahorra a la Villa tiempo, dinero y disgustos, ya que durante los años en que el marqués “cuidó” de los festejos reales, el Ayuntamiento se limitaba a destinar una cantidad a la formación de las compañías³¹¹ poniéndola a su disposición, y era el marqués quien se entendía con las compañías.

En su afán por controlar los festejos reales, D. Gaspar de Haro, además de usurpar algunas de las prerrogativas del Mayordomo Mayor, parece haberse entrometido en las funciones de otros dignatarios palaciegos³¹². Su prepotencia y conducta desordenada posiblemente influyeron en la negativa opinión que de él tenían algunos de sus contemporáneos, como Barrionuevo, quien le demuestra franca antipatía³¹³, e incluso algunos historiadores modernos como Brown³¹⁴, para quien si “... Don Luis [de Haro] había tenido fama de caballero sin tacha, y don Gaspar fue un sirvenguenza notorio.”

³¹⁰ Sin embargo en el borrador de un informe emitido (¿en 1684?) por la Junta del Corpus de Madrid sobre “...lo q[ue] se a practicado en la formacion de las compañías de representantes...” se dice que “...consta que de tiempo ynmemorial desta parte se an hecho y formado las compañías por el Sr. mas antiguo del Consejo, Corregidor y Rex[ido]res se [sic por sin] que alla razon aya interbenido otra persona alguna ni de que se aya participado a los Ss. Mayordomos mayores ...” (A.M. V.: 3-470-23). Ver el documento completo en *Apendice II: Documentos*, año 1684.

³¹¹ En 1658 el Ayuntamiento puso “...a disposizion del Excmo. Sr. Marques de Liche 1.500 ducados de vellon para formar las compañías para la fiesta grande de la comedia del Buen Retiro en dicho año...”; tres años mas tarde, en 1661, las cuentas del Corpus recogen dos partidas (de 3.450 rs. y 600 rs.), ambas “... para formar las compañías...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 173-174).

³¹² Entre ellos el propio Velázquez, cuyo nombramiento como Aposentador Mayor de Palacio en 1652 le confería una serie de prerrogativas a la hora de asignar los asientos en los acontecimientos y festejos públicos. Gracias a una queja presentada en 1679 por D. Felipe de Torres (Jefe de la Tapicería) ante el Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor del rey, por lo que consideraba intromisiones del Conserje del Buen Retiro en su oficio, sabemos que en 1657 Liche había querido “... atropellar tambien a Diego Velazquez por lo que tocava al oficio de Aposentador en el repartimiento del tablado que estaba debajo del balcon de SSMM y amenazando a Carlos de Salazar, mozo de su oficio que se [sic] repartia dicho tablado, le prenderia a él y a todos los criados de S.M. que le ocupasen sin pagarle primero o llevar cedula suia, no pudo conseguirlo el Marques porque Diego Velázquez, con la autoridad que por Aposentador tenia, acomodo en él a todos los criados de S.M. [...] hechando de dicho tablado a los Alguaciles de Corte que le guardaban por orden del Marques, haviendolo executado por aver podido hablar a S.M. con la entrada que tenia de Aiuda de Camara...”. (*Fuentes XXIX*: 148). Sobre las funciones de Velázquez como Aposentador ver BROWN (*Velázquez*: 215-6). Sobre las funciones de los Aposentadores ver VAREY, *Velázquez y Heliche*: 420-422.

³¹³ En un aviso de 7 de marzo de 1657 Barrionuevo (*Avisos II*: 68) se hace eco de una enfermedad del marqués; su comentario no deja lugar a dudas sobre la consideración que el personaje le merecía: “El marques de Liche esta muy malo. *Cosa mala nunca muere*.”. También Luis XIV, tras ser informado por su embajador en Madrid del intento de Liche de volar el Coliseo, emite una opinión muy negativa sobre él: “... L'affaire du Marquis de Liche est etonnante, et il faut que Dieu l'ayt bien abandonné quand Il a entassé comm'il a fait crime sur crime...” (18-III-1662), (*Archivo Ministerio Asuntos Exteriores (A.M.A.E.) (París). Sec. Correspondencia política (Espagne)*, vol 41, p. 148-b).

³¹⁴ BROWN, Jh., *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, (Madrid, 1995), p. 138. En adelante citaré como *Triunfo*.

Dejando aparte las consideraciones morales que el personaje nos pueda merecer, es indudable que durante los años en los que Liche controló los festejos reales, el teatro cortesano alcanzó un nivel hasta ese momento inigualado. La colaboración del Marqués con Calderón de la Barca³¹⁵, especialmente durante la década de 1650, se revela de capital interés para la producción de una serie de obras teatrales que constituyen el modelo del teatro musical barroco español -la fiesta mitológica y posteriormente la zarzuela- y se configuran como la aportación hispana a los experimentos que sobre el teatro musical se estaban llevando a cabo en la época en las distintas cortes europeas.

Pese a sus “desvelos” en el cumplimiento de estas tareas, y los amplios poderes que el Rey le había concedido, en 1661, tras la muerte de D. Luis de Haro, y haberse fallado a favor del duque de Medina de las Torres el pleito por el ducado de San Lucar la Mayor -al que la Alcaldía del Retiro estaba vinculada por juro de heredad- Felipe IV nombra al Duque nuevo Alcaide del Buen Retiro³¹⁶, encomendando a Medina de las Torres las representaciones que se hicieran en el Real Sitio, aunque reservando al marqués -que perdía así gran parte de sus competencias- las que se hicieran en el Alcázar³¹⁷.

Sin duda Liche debió recurrir ante este nombramiento³¹⁸, puesto que su sustitución por el duque no le sentó nada bien, debido según Barrionuevo, a que “...no quería que el duque de Medina de las Torres luciese con lo que a él le había costado desvelo...” (*Avisos* //: 271), aunque según nuestro mordaz informante, no solo le dolía perder lucimiento ante

³¹⁵ Buena prueba de como esta colaboración era percibida por sus contemporáneos la tenemos en el romance de Alvaro Cubillo de Aragón “*Al exmo. S[er]or Marques de Heliche en la gran fiesta del Príncipe n[uestro] S[er]or*” (1660): “El día de fiesta de todos/es don Juan de Zaualeta,/pero de Palazio solo/Calderón es día de fiesta:/fiesta a los años del Rey,/a los años de la Reyna,/del Príncipe y de la Infanta,/del Retiro y la Zarzuela./Todas son de Calderón,/y del Marques todas ellas;/que vno ouedeze y compone/y otro dispone y ordena/...”. *Poesías serias y morales a varios assumptos*. Ms. de la Biblioteca Universitaria de Cambridge. Cito por CRUICKSHANK, CARDONA y CUNNINGHAM, (eds.), *Pedro Calderón de la Barca: La púrpura de la rosa*, (Kassel, 1990), p. 485.

³¹⁶ Decreto de Su Magd de 15 de Diz[iemb]re de 1661: [...] he resuelto tenga execucion y assi mando a esa junta de obras y Bosq[ue]s le ponga [a Medina de las Torres] en possession de el en virtud del Privilegio en que hize m[er]ced de este puesto al conde de Olivares, Duque de San Lucar para su persona y las de sus subzesoires en el d[ic]ho estado, y casa de S[a]n Lucar. [...] se despachara zedula con expresion de lo que va dicho y se entregara original al d[ic]ho Duque de S[a]n Lucar y de Medina de las torres.” (*A.G.P., Sec. B.Retiro, C^a 11.559/7*). Ver el documento completo en *Apéndice II: Documentos*, año 1661. Según Brown (*Triunfo*: 139) la decisión del rey de apartar a Liche de la Alcaldía se debía a que el marqués se negó a entregar a Felipe IV un cuadro que D. Luis de Haro había legado al rey.

³¹⁷ Decreto fechado el 20 de octubre de 1661 y confirmado el 29 de diciembre: “...en 29 de Diziembre de 1661 = que el Sr. Marques de Eliche cuide de las comedias de Palacio y de las del Retiro el Sr. Duque de Medina de las Torres...” (*A.G.P., Sec. Administrativa, Leg^o. 667*).

³¹⁸ D. Luis de Oyanguren, al comunicar el 29-XII-1661 al marqués la ratificación del rey, alude a un “papel”, posiblemente un memorial, presentado por Liche: “He dado quenta a S.M. de lo que V.E. se siruo de referirme sobre el particular de las comedias, teniendo presente el papel que de orden de V.E. me entrego esta tarde don Juan del Solar en esta misma razon, y me ha mandado dezir a V.E. que tiene por conueniente diuidir este cuydado, encargando a V.E. las comedias de Palacio y al Sr. Duque las del Retiro, y que asi lo ha resuelto en esta conformidad, de que doy quenta a V.E. en cumplimiento de la orden de S.M.” (*FUENTES XXIX: 92-3*).

el Rey, sino una importante fuente de ingresos, ya que estas actividades le habían resultado muy lucrativas³¹⁹.

La airada reacción del marqués de Liche y su disgusto al perder un cargo "... que él había tenido con común adoración y total imperio..." (BARRIONUEVO, *Avísos II*: 272.), pese a que al fin y al cabo se le asignaban las representaciones en el Alcázar, podría parecernos desproporcionada si nouviésemos en cuenta que la Alcaldía del Buen Retiro había estado ligada desde su creación a la persona del "valido", y llevaba implícito el control sobre la organización de todas las representaciones cortesanas, que no eran un mero entretenimiento sino una poderosa arma política. El nombramiento del Duque en un momento en el que el puesto de "valido" estaba vacante por la muerte de Haro, parecía pues indicar que la "voluntad" real se decantaba finalmente por Medina de las Torres como sustituto de Haro en el "valimiento"³²⁰. Por otra parte, el título despachado el 9 de marzo de 1662 al duque³²¹ -aunque parece que finalmente no entró en vigor- confirma que en ese

³¹⁹ En el momento de su destitución la fortuna del marqués ascendía a dos millones de oro y planta, con una renta de 150.000 ducados. Que las irregularidades económicas eran frecuentes se desprende también del comentario de Mateo de Ávila Salazar, el organero del rey a quien ya nos hemos referido, quien en sus cuentas, tras dejar constancia del trabajo que había tenido en llevar el clave al Retiro y devolverlo al Alcázar, dice que el marqués "...no me dio ninguna ayuda de costa aunque los arrendadores dieron ochocientos reales para los músicos que servimos en muchos días, llevando se los quien dios saue." Citado por STEIN, *Plática*: 49. Al ser apartado de un cargo en el que aspiraba a mantenerse tras la muerte de su padre, Liche planeó una venganza que provocó un gran escándalo en la Corte: contrató a un esbirro para que hiciese explotar varios barriles de pólvora en el Coliseo del Buen Retiro, y aunque al parecer su intención no era atacar contra los reyes sino únicamente contra el edificio, se consideró que sus intenciones eran acabar con la vida del rey. El caso empeoró cuando, para evitar que le comprometiera, intentó envenenar al esbirro. Tras ser apresado se le condenó a dos años de prisión y ocho de destierro, que finalmente y tras una breve estancia preso en Lisboa, gracias a la intercesión de sus parientes le fueron conmutados por el alistamiento voluntario para combatir en Portugal. Ver toda la historia del fracasado atentado en BARRIONUEVO, *Avísos II*: 271, y 274 a 277.

³²⁰ Según informaba el 16-XI-1661 a Luis XIV su embajador en Madrid, el arzobispo de Ambrun, durante la enfermedad de Haro habían comenzado a destacarse tres aspirantes a ocupar el cargo de válido: el conde de Castrillo, el duque de Medina de las Torres y el marqués de Eliche "...qui est fort bien aupres s'estant rendu maistre de tous les diuertissements qu'il peut auoir aujourdhuy comme des comedies, peintures et accommodemens de maisons...". *A.M.A.E., Sec. Correspondencia Política (Espagne)*, vol. 42, carta nº 83). Parece que las posibilidades de Medina de las Torres durante los últimos meses de 1661 y los primeros de 1662 fueron grandes; el 22 de diciembre el arzobispo informa a Luis XIV de la "aumentación" de Medina de las Torres al que Felipe IV encomendó los asuntos extranjeros. (*A.M.A.E.*, vol. 42, carta nº 100), y envía a París dos sonetos anónimos que circulaban por Madrid alusivos al tema. En uno de ellos se criticaba con dureza a varios nobles, entre los que figuraban los tres aspirantes citados ("Medina muy pintado, vano y loco/Castrillo mal letrado, seco y viejo,/.../A Liche con sus Diablos bien le dexo.../.../a unos les falta la destreça/a otros sobre y sienta que se vea/que al mayor Rey le falte una cabeça."); el otro aludía claramente a las ambiciones del duque de Medina de las Torres: "Medina, quien lo duda, es entendido/y también quando quiere es aplicado/haçenle cargo que no lo a mostrado/y responde que assi le a conuenido/Castrillo se halla muy enuejeçido/con el natural que dios le a dado/y si el mundo le uvieran entregado/el mundo ya estuuiera destruido,/Alba quiere dormir, comer Velada,/Terranova mentir, oler Montalto/Borja morir, y Peñaranda, nada/El Rey todo lo mira de lo alto/y tiene la priuanza bien guardada/pero medina le a de dar asalto."

³²¹ "...mi yntencion y voluntad a sido y es que en esta d[ic]ha Alcaydia y perpetuacion de ella *suceda la persona que nombrades conforme el llamamiento o llamamientos que hicieredes aunque no sea de V[uest]ra familia [...]* por la presente os doy y concedo facultad para que teniendo sucesion o no teniendola *podais libremente haçer el d[ic]ho llamamiento en la forma que dispusieredes en la persona o personas que tuuiereis por bien separandola si os pareciere de otros quales vienes o mayorazgos, en cuya virtud llegado el caso mando que sin otro recaudo alguno se despache titulo de ello en forma, y asi mismo os doy poder y facultad a vos y a ellos para que cada vno en su tiempo podais nombrar theniente y los demas ofizios que fueran necesarios y*

momento Medina de las Torres se perfilaba como nuevo favorito, ya que en él Felipe IV le daba prerrogativas tan amplias que le convertían de hecho en dueño del cargo.

Inmediatamente después de su nombramiento como Alcaide del Retiro, Medina de las Torres asumió todo lo referente a los entretenimientos reales en sustitución de Liche³²², pero pese a que con sus órdenes el duque interfería igualmente en el funcionamiento normal de los corrales madrileños³²³, no parece que su implicación personal en el control y organización de los espectáculos cortesanos llegase a alcanzar la del marqués de Liche³²⁴.

El nombramiento del Duque como Alcayde del Retiro con competencias en la organización de los festejos, mantenía una situación irregular -favorecida por el hecho de que desde 1650 a 1675 no hubiese Mayordomo Mayor del rey- ya que durante sus “valimientos”, Olivares, Haro y Liche habían usurpado parte de las funciones que competían a los Mayordomos Mayores sentando un mal precedente, como señalará el Condestable de Castilla cuando poco después de ser nombrado Mayordomo Mayor de Carlos II inicie un

remouerlos con causa o sin ella en conformidad y con los salarios, emolumentos, facultades y gracias y demas exempciones que se contienen en otra mi zedula de la fecha de este día que sobre esta materia he mandado despachar, sin que a vos ni a los que os sucedieren en esta dha Alcaydia en su tiempo se limite ni suspenda todo ni parte de ello (A.G.P., B.Retiro, C^a 11.559/ 7). El subrayado en cursiva es mío, el otro subrayado está así en el original. Debido a que la posición de Medina de las Torres se había debilitado bastante en 1663 es muy posible estas prerrogativas nunca fueran confirmadas, pues en 1667 (16-XII) la Junta de Obras y Bosques se queja a la reina de que “...el fin del Duque no es mas que querer obrar con independencia de la junta...”, admirándose de que cuando se le emitió título acerca de como debía servir la Alcaidia (con las limitaciones de la cedula de 9 de junio de 1640 y el decreto de 19 de diciembre de 1661), no reclamase a la Junta que se le estuviera haciendo “perjuicio alguno” estando “...callado, teniendo en su poder la cedula de 9 de Marzo del año pasado de 1662...” El hecho de que este título no se mencione en los documentos del pleito de jurisdicción que durante el último cuarto de siglo enfrentará al Alcaide del Retiro con el Mayordomo Mayor del rey parece confirmar que finalmente no entró en vigor. Tampoco se menciona en el informe de fecha 22 de abril de 1703, dirigido por la Junta de Obras y Bosques al rey con motivo de las excesivas pretensiones del Alcaide del Retiro, entonces el marqués de Leganes, en el que se especifica que “...sin q[ue] sea de ningun fundamento para la pretension del Marq[ue]s las cedula de los años de 1648 y 658, pues como en ellas se expresa, la facultad q[ue] concede su Mag[esta]d a los Marqueses del Carpio y eliche, expresam[en]te manda sea por los días del Marq[ue]s del Carpio, siendo digno de especial reparo que ninguno de estos tuuo la Alcaydia como libre del Conde Duque, sino nombrados por S[u]. M[a]g[esta]d en el interin que se declaraua el Pleyto de tenuta, *que luego q[ue] se declaro pertenecer al Duque de Medina de las Torres, y fallecio D[o]n Luis de Haro, Marq[ues] [roto] Carpio, mando Su Mag[esta]d despacharle el titulo al Duq[ue] en la forma q[ue] contiene el Decreto de 661...*” (A.G.P. Sec.B. Retiro, C^a 11.735/ 8). Los subrayados en cursiva son míos.

³²² En abril de 1662 las compañías de Simón Aguado y Juan de la Calle fueron a representar una comedia a Aranjuez “de orden del Duque de Medina de las Torres”, que se suspendió porque el rey decidió a última hora “...que se dejase la fiesta para el Retiro....” (FUENTES IV: 239); el 11-X-1663 ordena el duque que la comedia de *El marido de su hermana* (de Juan Bautista de Villegas), que debía representar la compañía de Toribio de la Vega “... no se representara oy jueves asta mañana biernes” (FUENTES IV: 243).

³²³ En 1661(15-XII) el Protector de los Hospitales madrileños y máximo responsable de la actividad teatral de los corrales, pidió al duque que aunque se había impedido que la compañía de Pedro de la Rosa representase en los corrales para que “...asistiese a los ensayos de la fiesta que se ha de hacer a los años de la Reyna nuestra Señora, y esto es lo primero a que no se a de embarazar y estara la compañía a su orden de V.E. y yo para obedecerle [...] sin faltar a esta funcion se puede compadecer la representacion en los corrales [...] y si no ay otra razon superior (de que V.E. sera sabidor) que lo impida, con su beneplaci[to] tratare de que esta conpañia represente y sin especial gusto de V.E. no lo hare.” (FUENTES IV: 209).

³²⁴ Revelador nos parece el hecho de que Medina de las Torres no asistiera al ensayo general de la comedia *Todo cabe en lo imposible*, que se representó el 26-VII-1663 para celebrar el cumpleaños de la reina de Francia, ya que fue D. Juan Espejo quien estuvo en el ensayo, y “...el qual dixo a todos los representantes a

litigio con el príncipe de Stigliano (o Astillano), hijo y sucesor en el cargo de Alcaide del Retiro de Medina de las Torres tras la muerte de éste en 1668, para recuperar sus prerrogativas como máximo responsable de la Casa Real, incluyendo en ellas la organización de espectáculos y festejos cortesanos³²⁵.

Tras la muerte de Felipe IV en 1665, se suspendieron las representaciones de comedias, prolongándose la prohibición durante los primeros años de la regencia de Mariana de Austria en los que Nithard, el confesor de la reina, ejerció como nuevo valido; pero en 1672 la representación de una “fiesta” palaciega -*Hercules o Fieras afemina amor*- pondrá al descubierto las luchas internas en la Corte durante la minoría de Carlos II, y como el “valimiento” había trastocado la organización palaciega. *Fieras afemina amor*, “fiesta” escrita por Calderón de la Barca para celebrar el cumpleaños del rey, se representó el 29 de enero de 1672 en el Coliseo del Buen Retiro, iniciando una nueva etapa en el teatro cortesano, ya que a partir de ese año se reanudarán las representaciones palaciegas con montajes de obras nuevas, y también con reposiciones de obras ya representadas pero para las que se realizan nuevos montajes.

El momento era especialmente delicado, ya que tras la caída de Nithard se había originado un vacío de poder que podía ser aprovechado por los aspirantes a “valido” para tomar posiciones con vistas a adquirir influencia sobre el joven rey, para cuya mayoría de edad apenas quedaban tres años. En este marco el que el montaje de *Fieras* fuese costeadado por Astillano, que además como Alcaide del Retiro se encontraba en el puesto idóneo para controlar los festejos cortesanos, revela la importancia política que esta representación tenía, tan evidente que incluso originó un pasquín anónimo titulado *A la fiesta que hizo en el Retiro a los Reyes el Príncipe de Astillano en 29 de enero de 1672*, en el que además de denunciar el excesivo gasto, se acusaba claramente al Príncipe de querer ejercer un nuevo “valimiento”:

Fiestas del odio compuestas
con emulaciones banas,
aunque exceden las romanas
son muy trabajosas fiestas.
Yo no condeno la acción
que antes es muy justa ley

bozes que ninguno faltara porque oy a las tres auian de enpezar a azer la fiesta al Rey en el Retiro.” (*FUENTES IV*: 242).

³²⁵ Con la declaración de la mayoría de edad de Carlos II se inicia una restauración de la antigua organización palaciega, y como primera medida, al constituirse la Casa del Rey, se nombra de nuevo Mayordomo Mayor, cargo que recae en el Condestable de Castilla, quien en sus esfuerzos por afirmar las prerrogativas de su cargo, entre las que se encuentra la jurisdicción sobre los sitios reales cuando el rey se encuentre en ellos, chocará con Astillano al intentar imponer su jurisdicción -incluyendo el control sobre los festejos- sobre el Buen Retiro, como si de un sitio real “normal” se tratase.

el diuertir a su Rey
pero, con moderación
Mas festejos con porfías
hechos a vn Rey sin hedad,
no será temeridad
el llamarlos niñerías

.....
Entre lanças y paueses
se halla el onor adquirido,
*y aquí quiere ser balido
quien hace mas entremeses.*
[...]³²⁶

Fuera o no ésta su intención, no tuvo repercusión alguna para Astillano ya que Mariana de Austria eligió como valido, ante el estupor y disgusto de los orgullosos “grandes”, a un advenedizo: D. Fernando de Valenzuela, quien también utilizará la organización de los festejos como arma política³²⁷.

Pero la mejor prueba de la importancia política que en la época se concedía a la organización de los festejos reales la tenemos en el conflicto iniciado en 1677 -tras la caída de Valenzuela³²⁸- dentro del marco de la organización de festejos cortesanos, al plantearse un problema de jurisdicción entre el Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor del rey, y el Príncipe de Astillano (o Stigliano), Alcaide del Retiro, por el reparto de los aposentos del Coliseo, pues aunque los Alcaldes venían haciendo las plantas de reparto de aposentos, ese año, “...con ocasión de haver ido S.M. a aquel sitio y ofreciendose la de no haver comedias en el Coliseo, el Condestable como Maiordomo maior solicito debia tocarle por este exercicio repartir los aposentos en el (como lo hizo) por haver precedido orden de S.M. para ello, aunque por el Principe de Astillano (que a la sazón servía dicha Alcaldia) se suplico a S.M. le hiciese la honra de *mantenerle en la jurisdiccion en que se hallava y actos de*

³²⁶ FUENTES XXIX: 62. La respuesta al pasquín se escudará en los argumentos habituales de querer servir simplemente al rey, sin segundas intenciones, pero incluye otro tema que tendrá gran importancia en el teatro durante el reinado de Carlos II, y cuyo mejor representante es Bances Candamo, dramaturgo oficial del rey: el teatro como escuela de príncipes: “...El festejar con sainetes/ a su Rey un gran señor,/ no es mucho, que es niño amor/ y se vale de juguetes./ Que es bien hecho y justo, arguyo,/ divertir a un niño Rey,/.../ *que si el Rey comedias ve/es cuando está en el Retiro./ Dellas la moralidad/es provechosa a los Reyes/que allí se adornan las leyes/el poder y la majestad/...*” (FUENTES XXIX: 63). El subrayado en cursivas es mío.

³²⁷ Durante su “valimiento” Valenzuela también asumió la dirección de los festejos reales y públicos como una manera de atraerse al público madrileño. El 21-X-1675 el autor Antonio de Escamilla justifica el no poder representar en los corrales porque “...para el día del nonbre y años de S.M. (que Dios guarde), y de horden del Sr. don Fernando Balenzuela, esta con su compañía ensañando [sic] dos comedias ...” (FUENTES V: 112). También por orden de Valenzuela las compañías de Escamilla y Caballero ensayaron y representaron la fiesta “del nombre del rey” en noviembre de 1675 (FUENTES V: 176). Sobre Valenzuela como organizador de festejos ver KAMEN, H., *La España de Carlos II*, (Barcelona, 1981), pp. 233 y 534

³²⁸ Una vez mas debemos encuadrar este conflicto dentro del contexto político, en este caso el gobierno de D. Juan José de Austria, quien por su condición de miembro de la familia real, aunque bastardo, era impensable que asumiera en persona las funciones de “superintendente de festejos” que habían detentado los validos anteriores.

posesion de sus antecesores havian tenido en este genero de repartimientos, así en dicho Coliseo como en la plaza en las fiestas que ha havido..."³²⁹.

En respuesta a lo que consideraba un ataque directo a sus prerrogativas como Alcaide, Astillano acudió al rey³³⁰, quien antes de tomar una decisión pidió al Condestable su opinión al respecto. En un informe dirigido al rey con fecha 29 de enero de 1677, el Condestable rebate los argumentos del Príncipe mediante cuatro puntos que serán clave para comprender el conflicto y también su resolución, y que ponen además de manifiesto la relevancia del asunto, que afectaba al gobierno general de la Casa Real:

1º: Por la preponderancia de su oficio - "*primer Gefe*"- sobre todos los demás, le toca a él organizar los festejos reales allí donde estuviere el rey³³¹.

2º: La jurisdicción de los Alcaldes sobre los Sitios Reales, incluido el del Retiro, solo tiene validez cuando no está en ellos el Rey³³².

3º: *El Alcaide del Retiro no puede pretender prerrogativas que no tienen otros Alcaldes*, y que si se consintieran producirían un solapamiento en las atribuciones³³³.

³²⁹ Informe resumiendo el conflicto de la Junta de Obras y Bosques al Rey en 1679 (*FUENTES XXIX*: 140). Las cursivas son mías.

³³⁰ Se ha conservado el borrador de un documento titulado "*Diferentes apuntamientos en orden a la jurisdizion que parece deuen tener los Alcaldes del sitio Real de Buen Retiro en él; y diferentes consideraciones de que se puede hazer juicio para esforzar este derecho*", en el cual se exponen las razones alegadas por el Príncipe en defensa de sus derechos, que básicamente son tres: 1ª: El Condestable puede repartir los aposentos si es el que costea la fiesta, como sucedió con uno de los festejos costeados por el propio Astillano en 1672 (la zarzuela de J.B. Diamante *Lides de amor y desdén*), que aunque estaba previsto para el Coliseo, se hizo en el Alcázar bajo la dirección del Príncipe "...y la asistiesen los oficiales del dicho sitio [Buen Retiro]...", aunque había Mayordomo Mayor de la Reina "... ejerziendo en todo como mayordomo mayor..." 2º: El mayordomo mayor no tiene jurisdicción sobre el Retiro, ya que también existía cuando se edificó el Retiro en tiempos de Olivares, y pese a ello "...en las fiestas q[ue] se ofrezieron en el discurso de el obro el Conde con la jurisdizion que tenia como tal Alcaide...", y lo mismo sucedió con su sucesor, pues "...no huuo dificultad alguna en usar el Sr. Dn. Luis de todo lo que tocava al gouerno del retiro, ordenes a sus oficiales, fiestas de toros y regozijos de comedias y festines assi en el Coliseo como en los salones y patinejo..." 3º: Si el Alcaide tiene designada una residencia fija en el Retiro (la hermita de San Juan), se debe precisamente a que tiene que cuidar de que esté todo dispuesto y dar las ordenes a los oficiales del Retiro cuando esta en él el rey, pues de "...no hauer de tener esta ocupazion no era nezzessaria la circunstanzia de prebenirse esta ermita sea abitazion de los Alcaldes en las ocasiones que Sus Mag[esta]des fueren a aquel sitio." (*A.G.P., B. Retiro, Cª 11.731/ 26*).

³³¹ "...jamas creí que pudiera ponerse en question el que en qualquiera casa que estubiere la persona de V.M. pueda tener exercicio o jurisdicción el Alcaide de ella solo a titulo de Alcaide, haviendo Maiordomo maior, a quien *siempre ha tocado privativamente como primer Gefe de la casa el gouerno de ella en todas las ocasiones de funciones, entretenimientos y festejos...*" (*FUENTES XXIX*: 132). El subrayado en cursiva, así como todos los restantes del mismo documento, son míos.

³³² Puesto que las Alcaldías "... *se instituieron para quando V.M. no asiste en sus Reales casas cuiden de ellas, que quando V.M. entra en alguna a estar de asiento, cesa su exercicio, y se ben los Alcaldes entregar las llaves a V.M. o al Maiordomo maior* a quien toca cuidar en ella de todo..." (*FUENTES XXIX*: 132).

³³³ "...*Las casas Reales tienen todas Alcaldes, y siempre que la persona de V.M. esta de asiento en alguna de ellas toca al Maiordomo maior exceder sin disputa todo lo que pertenece a su oficio, y fuera impropiedad el que tubiera manejo el Alcaide, porque era usurpar enteramente el exercicio que solo toca al Maiordomo maior, o haver dos sujetos distintos que mandasen en una casa en un mismo ministerio ...* pues donde V.M. se halla es su Casa real, y en ella tiene el Maiordomo maior toda la autoridad y exercicio que V.M. le tienen dado, y si se abriera la puerta al exemplar que pretende el Principe, podria pretender con razon el Duque de Medinaceli (que es Alcaide de Palacio) lo mismo, y otros que tienen Alcaldes en las Casas reales de V.M." (*FUENTES XXIX*: 132).

4º: El “repartimiento” de puestos en todo tipo de fiestas le toca al Mayordomo Mayor, y si lo hace el Alcaide es porque no hay Mayordomo Mayor³³⁴.

Al suplicar al Rey que “...se sirva de mantener a los puestos de su Casa en lo que les toca [...] y de otra manera, *y en esta mezcla de jurisdicciones encontradas, será una confusión de que se pueden originar cada día diferentes disputas que perturben el orden* que debe practicarse en el buen gobierno de su Real casa...” (FUENTES XXIX: 133), el Condestable trataba de acabar con unas prerrogativas que consideraba “irregulares”, iniciando un proceso que intentaba reducir la Alcaldía del Retiro a la misma condición que tenían las de los restantes Reales Sitios -en el que también se implicará la Junta de Obras y Bosques, de quien dependían jurídicamente éstos- pues “... si la Alcaydia del Retiro huiera subsistido en la for [¿ma? *está roto*] de su primera creazion fueran los Alcaydes dueños absolutos así en el Gouierno como en la prouision de ofizios y distribuzion de intereses que esto solo compete a la Real Persona de V.M. ...”³³⁵

El Rey resolvió el mismo día 29 a favor del Condestable, aunque sin cerrar del todo las puertas a las pretensiones del Príncipe³³⁶, quien al ausentarse de la Corte no pudo continuar el litigio. Fue el marqués de la Guardia, Alcaide interino y miembro de la Junta de Obras y Bosques, quien lo volvió a suscitar apenas dos años mas tarde, contando sorprendentemente con el apoyo de la propia Junta, pese a defender una posición que atentaba contra las competencias de ésta, iniciando así una segunda fase en la que se pondrá al descubierto la raíz del problema, que no era sólo la organización de festejos sino el régimen jurídico del Retiro, irregular desde su constitución³³⁷.

³³⁴ “En las fiestas publicas o secretas, en siendo dentro de casa en que V.M. se halla, toca al Maiordomo maior el repartimiento de las ventanas [...] y si el Principe tubiere algunos exemplares contra esto no pueden subsistir, o por haver sido en tiempo de no haver Maiordomo maior *o por otras consideraciones que tendria V.M. presentes...*”. (FUENTES XXIX: 132-133).

³³⁵ Escrito de fecha 12 de octubre de 1705 dirigido por la Junta de Obras y Bosques al Rey, tras el intento del Duque de Sesa, nuevo Alcaide del Retiro, de recuperar parte de las prerrogativas del cargo. (A.G.P., B.Retiro, C^a 11735/ 8).

³³⁶ Haviendo considerado las razones en que vos y el Principe de Stillano fundais el derecho a mandar en este Real sitio del Retiro, me han hecho mas fuerza las que vos alegais, atento a deuserse considerar ynseparable del Mayordomo mayor la jurisdiccion que en el reside donde concurre mi Real persona, y así por ahora, *y mientras el Principe no presentare exemplares adecuados al caso* presente, he resuelto corra esta jurisdicción por el Mayordomo mayor.” (FUENTES XXIX: 133). El subrayado en cursiva es mío.

³³⁷ El nombramiento de La Guardia por el rey como sustituto del príncipe, quien había señalado como posibles sustitutos al marques de Montealegre o al duque de Alva, ya había originado en 1677 una reclamación por parte de la Princesa de Astillano, quien consideraba que con este nombramiento “...podría quedar grauado el derecho del Principe, su marido, y mas con las circunstancias que diera de si esta nouedad en semejante ocasion, y quando la Princesa queda con poderes absolutos para el gouierno y administracion de sus estados y dependencias dellos.” (A.G.P., B.Retiro, C^a 11730/14). La administración del Retiro se regía por un organigrama a cuya cabeza estaban el Alcaide y su segundo, el Teniente de Alcaide, quienes mandaban sobre los restantes funcionarios. Pero por estar permanentemente acondicionado, contaba con Guardarropa, Guardajoyas y Guarda Mayor, además de dos funcionarios que encabezaban los dos departamentos fundamentales para el buen funcionamiento del palacio: el de finanzas, del que se ocupaba el Veedor y Contador (los cargos estuvieron disociados en alguna etapa); y el de mantenimiento, del que se ocupaba fundamentalmente el Conserje. Ver el esquema de la administración del Buen Retiro en BROWN y ELLIOTT, *Palacio*: 100.

En esta ocasión el ataque al Condestable era aún mas virulento ya que se negaba incluso el derecho del Mayordomo Mayor a mandar no sólo sobre los oficiales del Retiro, sino incluso sobre los tres Jefes de la Casa del Rey (Conserje, Tapicero y Guardarropa)³³⁸. Posiblemente por ello la respuesta del Condestable, que veía atacadas sus propias competencias, es en esta segunda fase mucho mas contundente. En un informe fechado el 29 de marzo, además de refutar los argumentos de la Junta uno por uno, la acusa de renunciar a sus propias competencias³³⁹ dado que el Rey ha decidido poner la Alcaldía del Retiro bajo la jurisdicción de la propia Junta de Obras y Bosques, como lo están todas las demás Alcaldías de Sitios Reales³⁴⁰. Arremete además directamente contra Astillano al poner en duda la legalidad con la que ejerce el cargo³⁴¹, exponiendo con claridad los problemas que habían planteado en la administración palaciega las intromisiones de los “validos” e “hijos de validos”³⁴².

³³⁸ En un informe dirigido al rey el 27 de marzo, la Junta de Obras y Bosques apoyaba las pretensiones del Alcaide interino frente al mayordomo mayor, no ya sólo en cuanto a la organización de festejos, sino en todo lo referente al Buen Retiro, por cuanto siempre “...han estado los Alcaldes en quieta y segura posesión, executando en todos tiempos este genero de repartimientos por si solos...” En cuanto al reparto de los aposentos del Coliseo, si no se reguló “...fue porque todavia no se havia fabricado, y que respecto de que esto parece fue novedad, y que al Maiordomo mayor no le debe tocar asi la disposición y execucion de las comedias y festines, como el repartimiento de aposentos y bancos del Coliseo, ni las ventanas y tablados para la fiesta de toros ...” porque “... quando S.M. asiste en Palacio, en que hay la concurrencia de los tres Gefes, cada uno usa del exercicio que toca a su puesto y manda a sus subditos sin que el Maiordomo mayor se indtrouduzga en dar ordenes a ningun otro gremio...”, por lo que en el Retiro “...siempre ha estado en costumbre y practica que sirvan los oficiales del dicho sitio, recibiendo las ordenes de sus Alcaldes o Thenientes a quien SSMM separadamente las participan, sin que parezca las haian dado los Maiordomos mayores.” (FUENTES XXIX: 139).

³³⁹ “... no pudiendo tamvien dexar de poner en la consideracion de V.M. que *todo lo que representa la Junta es contra su propia autoridad, pues quiere bolber a suscitar las regalías de los Alcaldes del Retiro* quando aier a consulta suia *resolvio V.M. corriesse aquella Alcaldía con la subordinacion que las demas a la Junta ...*” (FUENTES XXIX: 144). Los subrayados en cursiva son míos.

³⁴⁰ Califica de “desbanecidos” los argumentos de la propia Junta “... pues fueron en tiempo que S.M. (que haia gloria) se sirvió de concederles al Conde Duque, don Luis de Aro y continuo en el Duque de Medina de las Torres, pero oy quedan sin ninguna fuerza estos exemplares *por haver declarado V.M. corriesse la Alcaldía de el Retiro con subordinación a la Junta de Obras y Bosques, con que desde esta declaración perdieron los Alcaydes todas las preheminiencias que se alegan, y debe correr esta Alcaldía por las mismas reglas que todas las demas, y observarse al Maiordomo mayor la jurisdiccion que ejerce en todas cuando asiste la persona de V.M. en ellas.*” (FUENTES XXIX: 144). Los subrayados en cursiva son míos.

³⁴¹ Además de negar al marques de la Guardia pretensión alguna puesto que es “súbdito de el Maiordomo mayor”, recuerda que en la resolución real de 29/1/1677 que reconocía su autoridad, se emplazaba al príncipe de Astillano a que presentase “exemplares adecuados” que apoyasen sus pretensiones, sin que hasta la fecha se haya “...presentado ni alegado los exemplares adecuados sobre la materia...” (FUENTES XXIX: 140).

³⁴² Al recordar que la Instrucción de Felipe IV dada al Conde-Duque “...no le da potestad que se intenta de repartir ventanas, tablados ni sitios, antes dice en contrario que en caso que pareciese hacer novedad havia de ser por la disposicion y orden de V.M. ...”, reconoce que aunque se hayan hecho cambios en la distribución de algunos balcones en diferentes fiestas sin que conste quien lo mandó, “... ni quando lo mandara el Alcayde pudo subsistir contra lo resuelto por S.M., maiormente no habiendo havido Maiordomo maior desde el año de 1650 hasta el de 1675, ni tampoco pueden hacer fuerza aunque se hallaran exemplares haviendo Maiordomo maior *quando eran validos y hijo de valido los que lo governaban por Alcaydes ... y es en tanto grado las ventajas con que se miran los validos por el particular fabor de SS.MM., que aun las mercedes que adquieren siendolo, quieren las leyes que se moderen, y qualquier acto de complacencia que se pudo tener con los que lo fueron no debe perjudicar al Maiordomo maior...*”. (FUENTES XXIX: 141).

Las críticas del Condestable no se limitaban únicamente a las intromisiones de los validos en la administración palaciega, sino que al dejar claro que el régimen especial del que habían gozado los Alcaldes del Retiro se debía al “valimiento” de sus titulares (el Conde-Duque, D. Luis de Haro y el marqués de Heliche), se extienden al sistema mismo al considerar que “... no parece que pueden subsistir en el caso presente, *porque aquellos Alcaldes no solo daban entonces la ley en materias de esta calidad, sino que la daban tambien a toda la monarquía, y con el poder nadie se atrebia a disputarles la razon, aunque la tubiesen...*”³⁴³, lo que constituye uno de los alegatos mas claros de la época contra el sistema del “valimiento”.

El mismo día en que le es presentado el informe el rey falla nuevamente a favor de su Mayordomo, poniendo fin al régimen jurídico especial del Retiro, y recalcando en su resolución que será el Condestable quien se encargue de hacer “... el repartimiento de valcones y aposentos en las plazas y Coliseo, y que tambien sirban sus oficios los criados de mi Casa, y el Alcayde haga que se os entreguen y al Aposentador de Palacio las llaues del Retiro que se ha estilado.”³⁴⁴

Pese a la resolución real, el regreso a la Corte de Astillano en noviembre de ese mismo año complicará aun mas el conflicto, pues tras haber decidido el rey que “...corriese la Alcaldia de el Retiro con subordinacion a la Junta de Obras y Bosques “... por las mismas reglas que todas las demas...” (FUENTES XXIX: 144), se descubrió que Astillano no tenía “... los despachos de tal Alcaide (como debiera), respecto de haberla exerzido en virtud de la posesion que se le dio pon vn Theniente de esta Villa con ocasion de la muerte del Sr. Duque de Medina de las Torres, su padre, según el llamamiento en la casa de San Lucar, lo qual no debio hazer el Theniente sin la ciscunstanzia de heberle presentado primero el titulo despachado por la Junta ...”. Se ponía así al descubierto una nueva irregularidad en el gobierno del Buen Retiro, pues aunque Astillano había heredado el cargo en 1668 tras la muerte de Medina de las Torres, no se le había emitido el nombramiento legal³⁴⁵, y por tanto carecía de título oficial, lo que explica que no lo presentase en 1677.

Despachado un nuevo título “... para serbir la dicha Alcaldia en la comformidad que S.M. lo tenia resuelto por su Real decreto de 26 de henero de 1678 ...”, Astillano, ante la

³⁴³ (FUENTES XXIX: 143). El subrayado en cursiva es mío.

³⁴⁴ (FUENTES XXIX: 144). La frase subrayada también en el documento original.

³⁴⁵ Parece que en enero o febrero de 1669 el príncipe ya había solicitado a la Junta el nombramiento porque el 9 de febrero, la Junta de Obras y Bosques dirigió a la reina regente una consulta, reiterada el 18, en la que informaba de que Astillano “...suplicaua diese quenta a V. Mag[esta]d de lo que obra esta Junta açerca del uso del Alcaldia de Buen retiro, para que V. Mag[esta]d ordenase al Cons^o R[ea]l. ynformase quanto antes sobre lo que V. Mag[esta]d le hauia cometido y que en el ynterin no inouase esta Junta (que todauia esta en sus R[eale]s manos) y no ha baxado resuelta...” (A.G.P., B.Retiro, C^a 11731/27), lo que no parece que sucediera pese a

pérdida de competencias que suponía el nuevo nombramiento, no lo recoge y recurre nuevamente al rey, rehusando así tomar posesión de una Alcaldía que había quedado "...sin ningun honer [sic] ni exercicio..."³⁴⁶, inhibiéndose al mismo tiempo de tomar resolución alguna, lo que creaba graves problemas en la administración del Retiro³⁴⁷. A finales de mayo de 1680 la situación planteada por la actitud de Astillano era muy grave, por lo que el Rey, ante la insistencia de la Junta para que "...resuelva lo que mas convenga ...", ordena a la propia Junta de Obras y Bosques que se haga cargo del gobierno del Retiro.

La decisión del monarca lejos de solucionar el problema, contribuyó a embarullarlo aún mas, ya que en 1682 la Junta de Obras y Bosques se enfrentará con el Condestable por la organización de festejos³⁴⁸ y con Astillano por la jurisdicción sobre el Retiro, ya que el príncipe, que seguía sin asumir las nuevas competencias del cargo de Alcaide, no renunciaba a los privilegios que había venido ejerciendo desde que lo heredó en 1668³⁴⁹.

que se le enviaron a la reina varios documentos sobre el asunto "... para q[ue] con vista dellos se sirva V. Mag[esta]d de tomar resoluzion...".

³⁴⁶ Borrador de la carta dirigida al príncipe por la Junta con fecha 13 de febrero de 1680, instándole a que recoja el nuevo título. (*FUENTES XXIX*: 151). El mismo sistema había utilizado en 1663 el duque de Medina de las Torres, padre del príncipe, al no estar de acuerdo con que se le cercenasen las prerrogativas dadas a Olivares y mantenidas a D. Luis de Haro y por extensión al marqués de Liche. (*A.G.P., B.Retiro*: C^a 11730/15).

³⁴⁷ Al producirse varias vacantes en los oficios del Retiro 1680, el 20 de marzo el secretario de la Junta de Obras se dirigió al príncipe para pedirle que informase sobre como se habían cubierto en otras ocasiones, pero el Príncipe contestó "...a voca por medio de Dn.Albaro Aleman, su Theniente, tenia hecho representacion a V.Magd. sobre el punto de la Alcaldia y que hasta que se resolbiese no podia responder a los papeles que le hauia escrito de orden de la Junta..." Borrador de la consulta al rey con fecha 29-mayo-1680. (*A.G.P., B.Retiro*, C^a 11731/28).

³⁴⁸ El problema surgió cuando el 30 de julio de 1682 Carlos II ordena a la Junta de Obras preparar la Plaza mayor del Retiro para celebrar en ella el 24 de agosto una fiesta de cañas con motivo del santo de la reina, lo que posiblemente motivó que el Condestable reclamase su derecho a repartir los balcones de la plaza, porque el 4 de agosto el Veedor del Retiro vuelve a certificar la existencia de la Instrucción general de 23 de enero de 1634 que se encomienda la distribución de los sitios al Alcayde, y el día 5 presenta unas cuentas sobre los ingresos obtenidos en las dos plazas del Retiro hechas "...por orden y disposizion de los Sres. Alcaydes de dicho real sitio...". El 7 de agosto haciendo referencia a lo que ha informado del Veedor, la Junta de Obras pide que se represente ante el Rey "...la jurisdizcion que se le tiene conzedido a los Alcaydes y de la que an usado en las ocasiones que a habido festexos, asi en la execucion de los tablados de las plazas como en los repartimientos de valcones aplicando todo su beneficio para el sitio y que hallandose oi la Junta (por orden de S.Magd.) con el Manejo y Gobierno de todo lo dependiente de aquel sitio como lo an executado los Alcaydes, lo pone en la real considerazion de S.Mgd. para que mande lo que se hubiese de executar y al veedor se le embiara orden para que no permita se haga en ninguna de las plazas tablado ni cosa alguna por el correjidor ni otras personas mientras no hubiere orden particular de S.Mgd." A la consulta de la Junta el rey decidió mandar que fuese la Villa de Madrid la "... que cuide de lo que toca a tablados y en el repartimiento de valcones se observara lo mismo que en las ultimas fiestas". Sin embargo, el 17 de agosto el Veedor plantea el problema de no saber cuales son esas ultimas fiestas si "...las que hizieron los señores o las que hizo el Sr. Alcaide de este sitio el año de 1658 ... ultimas fiestas en que el Señor Alcaide hizo el repartimiento de los balcones...". Consultado el Rey, promulga el 21 de agosto un decreto a favor de la jurisdicción del Mayordomo, quien el 23 solicita se le envíe una "planta" de las fiestas que se han hecho en la plaza del Retiro (*A.G.P., B.Retiro*, C^a 11.731/ 5).

³⁴⁹ Basándose en el título despachado el 9 de marzo de 1662 por Felipe IV al duque de Medina de las Torres (pese a que como ya vimos parece que no entró en vigor), en el que se le permitía nombrar todos los oficios del Retiro (ver nota 274), Astillano "puentea" a la Junta de Obras y Bosques nombrando nuevo Teniente a D. Francisco Marichalar, pese a que la Junta había propuesto otro candidato (D. José Peramato de Alcantara), y ordena al Veedor del Retiro que las órdenes y cédulas del Rey "...no se executen sin darle cuenta, para que sea quien las mande dar cumplimiento...", lo que motiva una queja de la Junta de Obras ante el rey, a quien dirige un informe el 15 de diciembre de 1682 solicitando "...se sirua de mandar por la via que fuere su Real voluntad

Pese a sus intentos, Astillano no consiguió recuperar las “regalías” del cargo, y desde 1684 será el Mayordomo Mayor quien se ocupe de la organización y dirección de los festejos como persona “...a cuyo cargo corren todas las fiestas y particulares que hazen las compañías de representantes a SS.MM. ...” (*FUENTES V*: 130), aunque no sin excepciones, ya que las reclamaciones de los Alcaldes del Retiro continuaron a lo largo de todo el siglo XVII³⁵⁰, como revela el título de *Superintendente de los Festejos Reales* del duque de Medinasidonia³⁵¹ en 1697, que mencionamos al principio, y pese a que tras la muerte del Condestable de Castilla en 1698, parece que Carlos II buscó una solución de compromiso al ordenar que el marqués de Laconi se encargase de organizar las fiestas como “...Mayordomo mas antiguo de los de semana, y en falta de Mayordomo Mayor declaró S.M. que el Sr. Marques de Leganés, como Alcayde del Retiro, hiciese el repartimiento de los aposentos del Coliseo...”³⁵².

Aunque todavía en el siglo XVIII³⁵³ protagonizaron los sucesivos Alcaldes varios intentos por recuperar las prerrogativas obtenidas por las Alcaldes-validos, la Alcaldía se mantuvo bajo la jurisdicción de la Junta de Obras y Bosques, como lo estaban todas las demás.

Creada de forma excepcional para una persona excepcional, sin atenerse a las normas establecidas³⁵⁴, la Alcaldía del Buen Retiro, al trastocar toda la organización palaciega, se convierte en el mejor exponente de los problemas suscitados por el

se de a entender al Príncipe el graue exceso con que a contrauenido a las Reales ordenes de V. Magd. en lo que a executado mandandole se abstenga en las ocasiones que se ofrezieren de boluer a operar semejantes excesos...”. Dada la calidad del Príncipe, la junta no se atreve a pedir una pena mayor, pero si arremete contra Marichalar, para el que solicita que “...salga desterrado de la Corte ocho o diez leguas della...” y además cien ducados de multa al abogado que ha llevado los papeles, lo que no fue aceptado por el Rey. (*A.G.P., B. Retiro*, C^a 11.731/28).

³⁵⁰ Aunque el “repartimiento” de los aposentos del Coliseo para la reposición de *Andrómeda y Perseo* el 25 de agosto de 1686 va firmado por el Condestable (*FUENTES XXIX*: 175), así como los de otras fiestas posteriores, parece que no siempre fue así, ya que el reparto de aposentos para la reposición en 1693 de *La estatua de Prometeo* fue firmada por el Conde de Oñate, alcaide interino por ausencia del duque de Medina Sidonia (virrey de Cataluña desde 1690). (*FUENTES XXIX*: 189).

³⁵¹ Cuñado de Astillano, con cuya hermana estaba casado, el Duque fue nombrado Alcaide en 1689, tras la muerte del príncipe.

³⁵² *FUENTES XXIX*: 200. Precisamente será Leganés quien, posiblemente en un intento de aprovechar el desconocimiento del tema del nuevo rey (Felipe V), protagonice una nueva etapa del conflicto.

³⁵³ En 1705, y ante las pretensiones del duque de Sesa, que se resistía a aceptar la Alcaldía del Retiro por considerar que la Junta había extendido sus facultades a mas de lo que debía, y el título que le había expedido estaba “...alterada toda la regalia de el Alcayde, dejandole reducido a vn mero Theniente de la Junta y sin alguna potestad en nada de lo vniversal de aquel sitio, ni authoridad para ordenar ni disponer, ni aun en lo heconomico u Gubernatibo lo que sea mas combeniente al serbicio de Su Mgd. ...”, la Junta pidió un informe al fiscal, quien “... en vista del papel de el Sr. duque de Sessa y instrumentos que cita, dize que le ha hecho tal nouedad que a no tener presente que *los señores Alcaydes del Real Sitio del Buen retiro andan continuamente solicitando nouedades; y que así quando se les desbarata por esta Junta vnas, intentan por otro camino las mismas, aunque con otro semblante...*” (*A.G.P., B.Retiro*, C^a 11735/ 8). El subrayado en cursiva es mío.

³⁵⁴ En 1703 la Junta de Obras y Bosques dirigió al Rey un escrito (*A.G.P., B. Retiro*: C^a 11.735/8) motivado por las -a su juicio- excesivas pretensiones del Alcaide del Retiro, entonces el marqués de Leganés, en el que

“valimiento”, pues al igual que éste, la especial jurisdicción de la Alcaldía va a ser percibida como un atentado contra la “regalía” del propio rey³⁵⁵. Su estrecha relación con los “validos” permitirá que tras la desaparición oficial de esta figura, la Alcaldía se reintegre al sistema tradicional que regía para los restantes Sitios Reales. El hecho de que durante prácticamente todo el siglo XVII la Alcaldía del Buen Retiro llevase implícito la superintendencia de los festejos reales, pone aun mas de manifiesto la importancia política de estos festejos.

3.1.2. JEFES Y OFICIALES

Como “Primer Jefe” de la Casa Real³⁵⁶ el Mayordomo Mayor del rey mandaba sobre un gran número de funcionarios organizados jerárquicamente y agrupados en distintos “oficios”, dirigidos cada uno de ellos por un “Jefe”, entre cuyas funciones se incluían también algunos aspectos relacionados con la organización de los festejos³⁵⁷. Pero pese esta dependencia jerárquica, la asunción por Olivares y sus sucesores de todo lo relativo a la

recordaba las condiciones iniciales de la Alcaldía del Retiro, y como progresivamente éstas habían sido recortadas. Ver el documento en *Apéndice II: Documentos* (año 1703).

³⁵⁵ Con motivo del conflicto planteado en 1705 por el nuevo alcaide -el duque de Sesá- la Junta envió un informe al rey, en el que además de acusar al duque de citar los decretos reales “... solo como le parece para apoyo de su ynstanzia...” (*A.G.P., B.Retiro*, C^a 11735/8) expone con toda claridad la necesidad de que la Alcaldía del Buen Retiro se sujete a lo establecido para los demás sitios reales, ya que “...*siendo sus Alcaydes Personas de igual representazion a la del Duque* sin que ocasione irreberenzia el que los oficiales que siruen en ellos obedezcan las ordenes de vn tribunal tan grande y superior como el de la junta, y no pudiendolo ignorar el Duque sin negar tiene en ellos esta junta plena facultad, *no discurre por que no ha de ser lo mismo en el de Buen Retiro...*”, por lo que tras repasar las disposiciones que ha ido limitando las atribuciones de sus Alcaldes, solicita no se “innove”, pues “... *si la Alcaydia del Retiro huiera subsistido en la for[ma] esta roto de su primera creaz[ión] fueran los Alcaydes dueños absolutos así en el Gou[er]no. como en la prouision de ofizios y distribuzion de ítereses que esto solo compete a la Real Persona de V.M. ...*” (12 de octubre de 1705). Los subrayados en cursiva son míos. (*A.G.P., B. Retiro*, C^a 11735/8). Ver el documento completo en *Apéndice II: Documentos* (año 1705)

³⁵⁶ La Casa o mejor dicho “Casas” del rey de España eran en realidad dos: la Casa de Borgoña y la de Castilla, ya que tras la muerte de Fernando el Católico, Carlos V, cuya “Casa” se regía por el modelo borgoñón, incorporó también el modelo hispano, y aunque tanto Felipe II como su nieto Felipe IV, introdujeron algunas reformas encaminadas a acabar con la duplicidad de funciones, la división de los funcionarios en dos Casas se mantendrá durante todo el periodo de la monarquía de los Austrias.

³⁵⁷ A cargo del Guardajoyas estaban por ejemplo, el acondicionamiento de los locales donde ensayaban las compañías y los “refrescos” que se les daban. Las cuentas de los refrescos ofrecidos a los actores durante los ensayos de *Faetón*, representada en 1680 (*FUENTES I*: 91-2), en las que se detallan algunos platos, nos permiten conocer lo que en el siglo XVII se consideraba “refresco”: el mas ligero parece haber sido el chocolate acompañado de bizcochos y panecillos. Una comida mas copiosa se les dio el día 7 de diciembre: 10 pavillas asadas y aderezadas, regadas con vino, y acompañadas con 18 panecillos y 4 panes grandes. Muy similar fue el menú del día 10: 18 pollas asadas, vino y panes. El 20 de diciembre se prepararon 30 besugos empanados, para lo que se necesitaron 130 huevos y “aceyte y recado para guisarlos”, a lo que se añadieron, suponemos que como postre, 16 libras de dulces, aceitunas, fruta, confites de anís y bebidas refrescantes como agua de limón. Según una relación de todos los gastos que “se causan en su Real casa” firmada por el Contralor del rey, “En cada vn año de los particulares de comedias se da a la compañía de los farsantes [*sic*] por merienda vna gallina y quatro libras de carnero por el Guardamangier, ocho azumbres de vino por la Caua y quatro panes comunes por la Paneteria...” (*FUENTES XXIX*: 130).

organización de festejos, que correspondía en origen al Mayordomo Mayor, modificó también el sistema.

Aunque el encargado de los festejos reales (al que llamaremos “*superintendente*” de ahora en adelante, pese a que el cargo no existiese oficialmente) tomaba todas las decisiones, llegando en ocasiones a interferir en las competencias de otros funcionarios, como ya hemos visto, en algunos casos parece que se respetaban las formas, y las órdenes se transmitían a los diferentes Jefes de la Casa Real a través del Mayordomo Mayor. Un buen ejemplo lo tenemos en el caso del Jefe de la Cerería, quien debía proveer las luces necesarias para las representaciones -la luz artificial era una de las características del teatro cortesano- así como cuidar de su sustitución y mantenimiento³⁵⁸. Como todos los Jefes de la Casa Real, dependía del Mayordomo Mayor del rey, que era quien le ordenaba librar la cantidad de luces que se preveía serían necesarias para la representación³⁵⁹, a cambio de un recibo. Para ello se hacía una “*memoria*” en la que se consignaban los tipos y cantidad de luces que se iban a utilizar, así como a que se destinaban³⁶⁰, ya que además de las luces del escenario³⁶¹ había que prever luces para la sala, los camerinos³⁶² y otras dependencias auxiliares, así como las que se empleaban en los ensayos³⁶³. Sin embargo, en la época en la

³⁵⁸ Según las etiquetas de palacio, durante las representaciones en el Alcázar “...siendo necesario, entra a mudar achas el xefe de la cerería con vn ayuda de este oficio, pero esto se deue escusar siempre que fuere posible...” (VAREY, *L’auditoire*: 85).

³⁵⁹ En una relación de 1676, D. Francisco Manzano Laparraga, Secretario del Rey y Contralor, indica que entre los gastos “...que se causan en su Real casa y se pagan por la despensa de ella....” está la “...cera que se dan [*sic*] en las comedias que se hazen en el Salón, a los fransantes [*sic*] velas para diferentes pasos, achetas para los saraos, acha para alumbrar al salir, acha de la puerta del Salón ...” (*FUENTES XXIX*: 130).

³⁶⁰ Memoria de la cera necesaria para “...cada vno de quatro días, los tres de la fiesta que se hace a S.M., consejeros y Villa y el otro el ensayo...” (*FUENTES I*: 58) la fiesta representada en el Coliseo del Buen Retiro los días 18,19 y 20 de mayo de 1653.

- 2 arañas; 50 velas de cámara.....	50 libras
- Luces del Coliseo: 200 velas de cámara.....	100 libras
- Para los lados del Coliseo, 12 hachas.....	192 libras
- Para la mascara que se danza en la loa: 12 hachetas	96 libras
- Para poner el en corral del Coliseo 4 o 6 hachas	96 libras
- Bujías para los “atos” de 66 representantes/as	33 libras
- 8 hachas para iluminar “la pieça de los pintores, la de Bacho, el paso que vaja de la puerta al tablado y los guardarropas y en el foso”	96 libras.

³⁶¹ Según una “memoria de las belas y achas para el teatro”, en 1660 se necesitaron 78 velas para el frontispicio, 4 para los apuntadores, y 16 hachas para los bastidores y el foro (*FUENTES I*: 60). Dos años mas tarde, en 1662, otra cuenta específica que “para lo que toca al tablado” del Coliseo se entregaron 200 velas de cámara, 12 bujías, dos hachetas y 24 hachas (*FUENTES I*: 61-62).

³⁶² En 1675 se pagaron 48 reales por “...quatro libras de bujías la noche de la fiesta para bestirse y desnudarse la compañía...” (*FUENTES I*: 64).

³⁶³ “La cera blanca que se ha gastado en las comedias y ensayos desde que se vino al Retiro y la que ultimamente se pide para los tres días que se ha de representar la comedia de tramoyas ymporta 2.207 libras, que a 9 reales la libra montan 19.863 reales.” Recibo de cera con fecha 17-II-1658 (*FUENTES I*: 60).

que el marqués de Liche dirigía los festejos reales era el propio Marqués quien indicaba al Mayordomo la cera necesaria, y éste se lo comunicaba al Jefe de la Cerería³⁶⁴.

En otras ocasiones sin embargo, el superintendente daba las órdenes directamente a los oficiales implicados, sin pasar por el Mayordomo Mayor; esto sucedía fundamentalmente en el caso del Buen Retiro, cuya jurisdicción especial ocasionaba constantes fricciones entre los distintos “Jefes” de Palacio y los funcionarios del Retiro, siendo especialmente graves los enfrentamientos provocados por los Conserjes del Retiro³⁶⁵, verdaderos “jefes de

³⁶⁴ En 1661, el Conde de Puñoenrrosto, Mayordomo ¿de semana? del rey declara que “El Sr. Marques de Heliche me a dicho que para la comedia que se hace mañana a SSMM en la Çarquela son menester 90 uelas de camara y 16 hachetas y dos hachas grandes, y así hordene a v.m. las de luego ...” (*FUENTES I*: 61).

³⁶⁵ Particularmente belicoso parece haber sido Damian Gotaens, quien pese a haber sido nombrado Conserje por el marqués de Liche, se mantuvo en el cargo durante las dos décadas posteriores a la desaparición de Liche como responsable de festejos, protagonizando varios enfrentamientos con los Jefes palaciegos en la época en la que el Mayordomo Mayor del rey inició el litigio para recuperar sus atribuciones. Ya en tiempos de D. Luis de Haro se habían producido algunos choques cuando D^a Juana Navarro, la mujer de Gotaens, se había ocupado de adornar el balcón de los reyes escudándose en haber recibido orden para ello del marqués de Liche, pese a que “tocaba” al oficio de Tapicería; cuando el Jefe de la Tapicería fue a quejarse al rey, Haro, que se hallaba presente, le pidió “...que tubiese paciencia por aquella vez, pues por haverlo aliñado doña Juana Navarro permitia lo sirviese su marido sin que sirbiese de exemplar por aquella vez, ni le parase perjuicio...”; el Rey apoyó la idea pidiéndole “...contentar por aquella vez a dicha doña Juana Navarro, que por ser mujer parece se le davia aquella contemplacion...”. No muy convencido, el Jefe de la Tapicería se quejó al Mayordomo de semana, el Marqués de Malpica, quien “...le respondió que *quien quería que se opusiese al Marques de Liche, siendo valido*, y mas estando ya para empezarse la fiesta...” (*FUENTES XXIX*: 147). (El subrayado en cursiva es mío). Gotaens había protagonizado un nuevo enfrentamiento con el Jefe de la Tapicería “... en la ultima comedia que se hizo el año de 1677 en el Coliseo, haviendome mandado V.E. sirviese y adornase con alhajas de Palacio el parage donde S.M. la havia de ver, queriendo obedecer la orden, no quiso Damian Goetens darme entrada hasta que estubo todo colgado por su parte...” (*FUENTES XXIX*: 148). En 1679, el mismo día en que el Rey ordena que sea el Mayordomo Mayor quien se ocupe nuevamente de la dirección de los festejos (29-III), poniendo fin a las especiales “regalías” de las que habían gozado los Alcaldes, el Aposentador de Palacio informaba al Mayordomo Mayor, el Condestable de Castilla, de los obstáculos que le había puesto Gotaens cuando fue a cumplir con lo que tocaba a su oficio, pues tras decidir el Rey “mudarse” el Retiro el 5 de abril, el Aposentador, que había ido allí para ver si ya se habían ejecutado algunos preparativos, se encontró con que no sólo no se habían hecho, sino que además el Conserje le informa de que aunque como particular de obedecería, no puede hacerlo como oficial del real sitio “...hasta que declare S.M. a quien ha de obedecer, porque el Marques de la Guardia, Alcaide en el interin, le tiene mandado no execute cosa sin orden que sea suia.” (*FUENTES XXIX*: 146). Dos días después (31-III) D. Felipe de Torres, Jefe de Tapicería, sabiendo que el Conserje había impedido al Aposentador cumplir con lo que le correspondía, y teniendo en cuenta los enfrentamientos que tanto su hermano y antecesor en el cargo como él mismo, ya habían tenido con Gotaens, pone en conocimiento del Condestable sus temores a que le ocurra a él lo mismo, pues “...(según he visto en otras ocasiones) querra tambien servir lo que a mi me toca en los actos publicos...” (*FUENTES XXIX*: 146) usurpando las funciones del Tapicero. La queja de Torres pone al descubierto una vez mas los problemas que los validos habían ocasionado en la administración palaciega, ya que según Torres, el Conserje “... si pretende por los titulos que dice tiene de Guardajoyas, Guardarropa, Aposentador y Tapiceria maior de dicha Real casa servir a S.M., parece debia servir el collar como Guardajoyas, y como Guardarropa lo que toca a la persona de S.M., que no sirviendo por estos dos oficios no deben servir los de Aposentador y Tapiceria maior, pues la misma razon tiene para servir los unos que los otros, y mas quando el titulo que dice tener de Tapicero maior es apocrifoso y mal permitido, y una voz mal entendida, porque mi oficio es solo de Gefe de la Tapiceria, que quiere decir cabeza del cuerpo del oficio ... vease si, no haviendo en el Retiro cuerpo de oficio en la Tapiceria como en la Casa del Rey nuestro Señor, puede haver Gefe no haviendo oficiales que gobernar ... y que es mal dado y permitido, porque en la Casa real solo tienen titulo de maior V.E., como Maiordomo maior, el Capellan maior, el Camarero maior y Cavallero maior...” (*FUENTES XXIX*: 148-9). Pese a las apariencias, las relaciones entre ambos no eran malas, pues en 1697, cuando muerto Gotaens el nuevo Conserje pretende hacer valer su derecho a tener asignada una localidad fija en el Coliseo, Torres declara que Gotaens le “combidaba” a ver las comedias en el “...tabladillo que estaba contiguo a la cazuela de las mujeres y a las gradas de los hombres en el hueco de la puerta por donde SS.MM. vajan al patio de dicho Coliseo...” que “tenia por suio”. En el mismo pleito D^a Juana Navarro, la viuda de Gotaens, también certifica haberlo tenido durante todo “...el tiempo que

mantenimiento”, quienes al parecer, sólo estaban obligados a recibir órdenes del Alcaide y su Teniente³⁶⁶.

En 1689, a consulta del Duque de Medinasidonia, Alcaide del Retiro en esa época, Carlos II establece que en caso de haber festejos en el Retiro estando presente el Rey, “...es quando limitadamente goça esta jurisdiccion el Mayordomo mayor, y como tal reparte tambien los valcones *sin que en lo demas que toca al puesto de Alcaydes se haga nouedad*, sino que quede como lo esta por su naturaleza dependiente de V.E. ...”³⁶⁷, dejando claro que era tarea de los oficiales del Retiro, y principalmente del Conserje, acondicionar el Palacio y el Coliseo para las representaciones teatrales, incluso en el caso de que se concediese a las compañías de actores la explotación del Coliseo³⁶⁸.

La decisión del Rey de reintegrar la Alcaldía del Retiro a la jurisdicción de la Junta de Obras y Bosque, con la que trataba de poner fin a la larga disputa que durante el último cuarto de siglo había enfrentado a Alcaldes, Mayordomos Mayores y Junta, tampoco evitó que siguieran produciéndose conflictos con los oficiales del Retiro en la organización de los festejos reales³⁶⁹.

Otro problema que planteaba el Buen Retiro desde la época en la que los validos (o “hijos de validos”) “gobernaban” los festejos reales, era que ante la imposibilidad de controlar en persona todos los aspectos de la representación, parece que éstos nombraban

estubimos nosotros en el Retiro, que fueron muchos años ... que mi marido lo mandaba armar y yo combidaa a las personas que a mi me parecia...” (*FUENTES* I: 22 y 220).

³⁶⁶ Ya en 1677, con motivo de la disputa entre el Condestable y el Príncipe de Astillano al pretender el Tapicero del Rey ejercer en el Buen Retiro lo que “tocava a su oficio” e impedírselo el Conserje, el Rey había ordenado al Condestable que “...dejase seruir a dicho Conserje, y siempre se ha tenido costumbre y practica el que en este sitio siruan los oficiales reales del y estos reziuen las ordenes de su Alcaide o de su theniente a quien su Mag[esta]d separadamente las partizipa sin que conste ni pueda hauer exemplar de que aian dado las ordenes los mayordomos mayores ni los ofiziales de dicho sitio hauerlas obedezido aunque lo aian yntentado...” (*A.G.P., B. Retiro*, C^a 11.731/ 26).

³⁶⁷ Resolución del Rey de fecha 3 de octubre de 1689. (*A.G.P., B. Retiro*, C^a 11.734/ 42).

³⁶⁸ En 1687 por orden del Mayordomo Mayor se manda a D. Manuel Mayers, conserje del Retiro que “...entregue Vm. a las compañías de Simon Aguado y Agustin Manuel las llaves de los aposentos y del Coliseo y que los bancos que a de imbiar el contralor los haga Vm. poner en la caçuela...” (*FUENTES* XXIX: 180).

³⁶⁹ Si durante el XVII habían sido los conserjes los que habían pretendido ampliar sus atribuciones a costa de los demás oficios palaciegos, a principios del siglo XVIII parece que se produce una situación inversa, como revelan los conflictos ocurridos a finales de 1707, motivados por la organización de todo lo necesario para la representación de una comedia ofrecida por Madrid a los Reyes en el Coliseo. El 11 de noviembre el Teniente de Alcaide informaba a la Junta de Obras y Bosques de como el Mayordomo Mayor había dado órdenes al Conserje del Retiro que contradecían las de la propia Junta, y pedía a la Junta que advirtiera al Conserje que “...deue separarse de rezibir ordenes que no sean de la R[ea]l J[un]ta y de quien en su virtud las deue subministrar...”. Tres días después (14-XI), el Teniente informaba a la Junta de que el Mayordomo Mayor también le había dado a él directamente ordenes, y aunque había tratado de excusarse, porque no hay “...exemplar de que alguno de mis antezesores hubiesen recibido ordenes que no fuesen de los Alcaydes...”, la insistencia del Mayordomo “... puede atribuirse a otro fin de que motiuo a S.E. para yntentar alguna tropelia en las personas...”. El 16 de diciembre los temores del Teniente se veían confirmados al serles retiradas por orden del Mayordomo Mayor las llaves del Retiro a él y al Veedor en público, humillándoles. La gravedad del caso la confirma el informe del fiscal, que no cree “verosimil” que el Rey autorizase al Mayordomo Mayor semejante “atropello”. (*A.G.P., B. Retiro*, C^a 11.734/ 29).

un “comisario”³⁷⁰ que en su nombre se encargaba de tratar con todos los implicados en los montajes, transmitir las órdenes e informar al superintendente de festejos de como iba todo:

“...constando tambien por los dichos libros [de la Veeduría y Contaduría del Retiro] que los remates de los tablados y sitios de las plazas para las fiestas referidas se hicieron judicialmente por don Antonio de Valdes, como Asesor que era del Alcayde, y que se pagaron diferentes cantidades en virtud de ordenes de don Luis de Aro y Marques de Liche que servian esta Alcaydia para los gastos de las comedias que se hicieron en dicho sitio, así en los Salones de la Real casa y Patinejo co[mo] en el Coliseo, ayudas de costa a los poetas, estipendio y vestuario de comediantes³⁷¹ y demas personas que servian en ellas, corriendo toda la disposicion por los Alcaldes que han sido de dicho sitio y Comisarios que para ello nombraban especialmente desde 27 de henero del año de

³⁷⁰ Era el procedimiento habitual en todo el sistema teatral de la época. En el caso de los teatros públicos las dos Cofradías propietarias de los corrales nombraban para su administración cuatro “Comisarios de semana”, dos por cada cofradía, mientras que el Protector de los Hospitales y de los corrales nombraba un “Comisario del Libro” encargado de repartir el dinero recaudado entre los hospitales beneficiarios. Cuando en 1632 el Ayuntamiento madrileño se hace cargo de la administración de los corrales, nombrará comisarios a dos de sus regidores, quienes forman con el Protector un Consejo una Junta que se encarga de todo lo referente a la administración de los corrales, excluyendo de la misma a las Cofradías. El mismo sistema seguía el Ayuntamiento para las fiestas del Corpus, cuya organización corría a cargo de una “Comisión del Corpus” de la que formaban parte el Protector de los Hospitales y de los corrales, el Corregidor y cuatro regidores en calidad de “comisarios del Corpus”. Para la organización de los corrales y fiestas del Corpus ver mi trabajo *Aspectos económicos del teatro madrileño durante el siglo XVII*, así como *FUENTES III y IV* y los trabajos de Shergold y Varey sobre el Corpus madrileño, especialmente *Autos y Autos: 1636*.

³⁷¹ Dado que no se han conservado figurines, no sabemos quien diseñaba los trajes y se ocupaba de su confección, pero no parece que en ningún caso existiera nada parecido a un taller de costura teatral, como afirman Rich Greer y Varey, apoyándose en el hecho de que en las cuentas de las fiestas costeadas por el príncipe de Astillano en 1672 (*Fieras afemina amor* y *Lides de amor y fortuna*) no se señala el importe de los vestidos de las primeras damas, salvo el de María de Santos, que participó como sobresaliente en *Lides de amor y fortuna*, lo que creen podría significar que estos vestidos se hicieron en casa de las actrices o por costureras particulares, mientras que los vestidos de comparsas o múltiples se hacían en una especie de taller de costura del teatro palaciego. (*FUENTES XXIX: 54*). De las cuentas conservadas se desprende que se utilizaban tres sistemas para proveer el vestuario de una “fiesta”. Además de *alquilar* algunos trajes a mercaderes y “guardarropas”, bajo el epígrafe “*vestuario en vestidos*” se incluían los vestidos que se hacían expresamente para un actor o actriz conforma al papel que iba a representar, y que al parecer se contrataban con el mercader a quien se compraban las telas, o con un sastre, quienes confeccionaban un determinado numero de vestidos, como sucedió en la reposición de *Faetón* en 1679, en cuya cuenta de gastos se incluye dentro del apartado “Bestuario en vestidos” no sólo lo pagado a Juan Saez “mercader” por diversas telas para los trajes de cinco de los actores (Manuel Mosquera “que hizo a Iridano”; Alonso de Olmedo, Manuel Angel, María de Cisneros y Luisa Fernández “que hicieron a Siluia y Galatea”), sino también 500 reales “por la echura destos cinco vestidos” (*FUENTES I: 93*). En 1672, para la representación de la comedia *Los celos hacen estrellas*, se “ajustaron con Juan de la Caua, mercader de S.M.” cuatro vestidos para los personajes de Apolo, el Amor y dos pastores, por los que se pagaron 4.978 reales, incluyendo “... mantos romanos de tafetan listado, botones, aforros y hechuras, plumas, monteras, botines y todos los demas adherentes...”. El contrato de compra indica el tipo y cantidad de tela usado en cada traje (*A.G.P., C^a 9407.*). Pero el sistema mas frecuente parece ser el denominado “*vestuario en dinero*”, según el cual se “ajustaba” una cantidad con un actor o actriz “para vestir” un papel determinado, como sucedió para la representación *Faetón* en 1679, cuyas cuentas registran varios pagos a diferentes actrices por este concepto: a Bernarda Manuela “...que hizo al Sol, para vestirse 1.000 rs. en que se ajusto...”, a Francisca Bezon “...que hizo a Tetis, 500 rs. para vestirse, en que se ajusto con ella...”, a Manuela de Escamilla, “...que hizo a Climene, por vn bestido de pieles...”, a Andrea de Salazar, “...que hizo a Doris, 400 rs. en que se ajusto con ella...” (*FUENTES I: 92*). De las cuentas conservadas, y teniendo en cuenta lo que sucedía con el vestuario de los autos del Corpus -que obligaba a las compañías elegidas a presentar cada año vestidos nuevos- se desprende que se dejaba a los actores una gran libertad a la hora de “vestir” en una obra, sobre todo en los papeles principales, lo que no debía resultarles muy complicado dado que incluso tratándose de obras mitológicas, era frecuente que los actores vistiesen a la última moda ... del siglo XVII, como sucedía en *Hercules* o *Fieras afemina amor*, una de las dos fiestas costeadas por Astillano en 1672, en la que el actor Agustín Manuel (¿Anteo?) llevaba un vestido verde “...a la moda...” (*FUENTES XXIX: 56*). Nos ocuparemos con mayor detalle del vestuario en el capítulo dedicado a los actores.

1650 en adelante, todo el tiempo que sirvieron la Alcaldía, y en la misma forma lo continuo despues el Duque de Sanlucar y de Medina de las Torres...”³⁷².

Estos Comisarios eran personas de la total confianza de los “intendentes” y su grado de autonomía dependería posiblemente del interés personal de su patrón por los festejos. Así, mientras que durante su etapa como director de los festejos reales el marqués de Liche -como ya vimos- controlaba en persona muchos de estos aspectos, el Condestable de Castilla parece haber delegado gran parte de sus funciones en un secretario, que actuaba como ayudante ocupándose de coordinar los distintos aspectos de la fiesta, transmitiendo las ordenes para que todo estuviera “en forma”³⁷³. Precisamente a D. Manuel de Mendieta, secretario del Condestable de Castilla, debemos una relación de todos los aspectos a tener en cuenta para la correcta distribución del dinero a la hora de tratar con los actores, para lo cual señala la necesidad de pedir “... memorias ... mas indibiduales de las personas que hauian tenido gastos en bestir sus papeles, de los trastos que havian hecho los guardarropas de las compañías, de los sugetos que entraron de sobresalientes, loas nuevas y musica que se compuso, porque todas estas notizias son prezisas, y avn con todo sera arto que no aya quejas, porque *para el azierto de estas distribuciones es preziso hauer visto poner las fiestas, ensayarlas y reconozar quienes trauajan y gastan en luzir sus papeles* mas o menos, para atenderlos segun se mereze cada vno...”(1-I-1705)³⁷⁴.

Se encargaban pues de tratar directamente con el personal artístico (actores³⁷⁵, poetas y escenógrafos); para ello se elegía la obra y se contrataba a la compañía o compañías de actores que debían representarla para que comenzasen a estudiarla y

³⁷² “Resumen de consulta de la Junta de Obras y Bosques de 27 de marzo de 1679 sobre la jurisdiccion y exercicio del Alcaide del sitio de Buen Retiro”. (FUENTES XXIX: 137).

³⁷³ El 16 de septiembre de 1689 el escribano certifica que el autor Jerónimo García declaró “...que oy dicho día, entre doce y una del, don Andres de Montoya, por cuya cuenta corren las disposiciones de las fiestas que se hacen a SSMM, se hauia traydo horden a el y a toda su compañía del Exmo. Sr. Condestable de Castilla mandandoles que no empeçasen ni representasen en el corral de la comedia asta tanto que hubiesen puesto y representado dos comedias que se hauian de hazer a SSMM...” (FUENTES V: 122). En 1691, ante la petición de los arrendadores de los corrales para que se les resarza por las pérdidas que les ocasionan las intromisiones palaciegas, el Mayordomo Mayor solicita un informe a D. José de Mendieta, su secretario y veedor del Retiro que es además quien “cuyda de los festexos reales” (FUENTES I: 202)

³⁷⁴ (FUENTES XXIX: 216). El subrayado en cursiva es nuestro. El comentario de Mendieta sobre lo que “gastan en luzir sus papeles” confirma que el vestuario se dejaba normalmente en manos de los propios actores.

³⁷⁵ En el caso de las representaciones particulares las cosas se simplificaban bastante, ya que únicamente había que enviar orden a las compañías para que fuesen a representar a palacio el día determinado, según declara el arrendador de los corrales madrileños en el pleito mantenido en 1659 con el Ayuntamiento, motivado por su petición de descuento en el arriendo debido precisamente a las interferencias palaciegas: “...lo que se estila siempre es darse aviso por medio del Marques de Liche con cualquier criado suio...” (FUENTES IV: 97). En 1685 Manuel Alonso de Pina “Scriuano de la comisión de comedias” certifica que la compañía de Manuel de Mosquera “...tenía horden del Sr. Condestable de Castilla para yr desde oy a representar a el Real Sitio de Buen Retiro [...] y huiendole dicho si tenia dicha horden en su poder, me entrego vn papel que parece ser escripta [sic] por don Joseph de Mendieta, Secretario de dicho Sr. Condestable, por el qual parece se le da horden para lo referido...” (FUENTES V: 149).

ensayarla³⁷⁶, lo que suponía tener que buscar y alquilar una “casa de ensayos”³⁷⁷, vigilar los ensayos, así como coordinar y vigilar la puesta en escena y el trabajo del escenógrafo, lo que implicaba que también debían cuidar de los aspectos técnicos del montaje (escenografía³⁷⁸ y luminotecnia), y aunque apenas sabemos nada sobre el procedimiento, de las noticias dispersas que aparecen en los textos, parece desprenderse que los “poetas” tenían un papel

³⁷⁶ El 10 de febrero de 1695 Antonio Ruiz, María de Villavicencio y el padre de ella, Carlos de Villavicencio, ante el peligro de ser enviados a la cárcel por la Junta del Corpus para impedirles abandonar la villa durante las fiestas del Corpus, exhiben ante el Alguacil Mayor una “...horden de S. M[a]g[esta]d para ensayar vna fiesta p[ar]a las Carnestolendas prosimas como parecio de un papel que exiuió al parezer firmado del Sr. D[omi]n Joseph de Mendieta, s[ecre]ta[r]io. de S. M[a]g[esta]d y del exmo. Sr. Condestable de Castilla...” Al exigiérseles fiador, “...dijeron no tenían per[so]na que les pudiese fiar respecto de lo qual el d[ic]ho Alguacil m[ay]or dejó en este estado estas dilix[en]cias hasta dar quenta al Illmo. Sr. Dn. Carlos Ramirez de Arellano del Cons[ejo] y Cam[ar]a, protector de d[ic]has fiestas...”, lo que aprovecharon los actores para fugarse el 19 de febrero con destino a Portugal. (*A.V.M.*, 2-200-5).

³⁷⁷ Aunque las comedias de corral se ensayaban habitualmente en la casa del autor de la compañía, las necesidades espaciales y técnicas de las fiestas eran mas complejas y requerían un espacio mayor. Habitualmente se buscaban casas ubicadas en el barrio donde se encontraban los dos corrales de comedias, ya que en él vivían la mayoría de los actores, y se alquilaban mediante un contrato en el que se especificaban las obligaciones del casero y los derechos del inquilino. En 1672 se alquilaron a D^a María de la Paz y Tineo “...el quarto vajo y dos aposentos ...” de una casa de su propiedad situada en la calle de Santa María, en pleno barrio “teatral”, para que sirvieran como casa de ensayo para la comedia que se había de representar para celebrar el cumpleaños del rey Carlos II (4-XI). La casa se alquila por seis meses, desde el 22 de septiembre de 1672 hasta el 22 de marzo de 1673 por 550 rs. de vellon pagados “...en dinero contado...”. En el contrato se estipuló que el inquilino “...no será inquietado ni despojado hasta que se aian cumplido los dhos 6 meses y si le faltare le dare otro quarto y aposentos con las mismas combeniencias y comodidades y en tan buen sitio y por el mismo tiempo, sin le pedir cantidad alguna por ello por tennermelo pagado como queda dho y en su defecto le bolbere la dha cantidad y le pagare todos los daños perdidas y menoscabos que de ello se le siguieren...” (*A.G.P.*, C^a 9.406/13). Como el local no estaba en optimas condiciones, hubo que acondicionarlo, tarea de la que se ocupaba el Guardajoyas de Palacio, para lo cual el 4 de octubre se libran 1.000 rs. a Manuel de Ofinando, ayuda de Guardajoyas del Rey, para que compre “...sillas, bancos, esteras, bufete y brasero para la casa en que se han de hacer los ensayos de la comedia de palacio...”, y el 11 del mismo mes se le libran 1.000 reales mas “...para el regalo de los comediantes y gastos de los ensayos...” (*A.G.P.*, C^a 9.407/2). Los gastos ocasionados en 1679 por el acondicionamiento de la casa de ensayos para *Psiquis y Cupido* incluyen conceptos tan diversos como luces de diversos tipos (velas, bujías y aceite para las lamparas), carbón y arrax (un “...carbon de huesos de azeituna con que se hace un fuego muy apacible y durable para los braseros que se usan en las casas. (*D. A*) para calentar la sala, papel, tinta, plumas y un libro de comedias, agua y chocolate pare recuperar fuerzas, etc. (*FUENTES I*: 79). El alquiler podía ser por mayor espacio de tiempo que el que requerían los ensayos de la fiesta, como sucedió en 1675, cuando para preparar la fiesta de cumpleaños de la reina se alquila un cuarto “...en casa de D^a Orosía de Prado para los ensayos, 1.500 rs. por un año ...” (*FUENTES I*: 65.).

³⁷⁸ Los decorados y tramoyas eran diseñados por los escenógrafos al servicio del rey, quienes también dirigían su elaboración, como veremos a continuación. No sabemos si en el siglo XVII existía ya un taller palaciego -como si lo hubo en el XVIII- dedicado específicamente a la construcción de decorados; el Coliseo al menos sí contaba con una “pieça de los pintores” -aparece mencionada en 1653, en la cuenta de cera necesaria para una fiesta (*FUENTES I*: 58)- donde con toda probabilidad se pintarían los decorados. Posiblemente el sistema de ejecución variaba en función del escenógrafo contratado. Si éste contaba con un taller propio, eran sus propios oficiales y mozos los que se encargaban de elaborar todo lo necesario en él, aunque sin excluir contratos parciales con personas ajenas al taller para aquella parte del trabajo que éste no pudiera asumir como sucedió en 1679 con la escenografía de *Psiquis y Cupido*, que se encomendó a Dionisio Mantuano y José Caudí. Cada uno tenía su propio equipo como revelan las cuentas palaciegas, en las que bajo el epígrafe *Refrescos en dinero* se consigna un pago de 220 rs. “A los oficiales de Dionisio Mantuano y Joseph Caudí estos días”; pero además hubo que contratar a otros pintores que se ocuparon de hacer tres mutaciones (palacio, marina y cielo) y el “foro de fachada de palacio por no poderle hacer Mantuano” (*FUENTES I*: 87-88). En otras ocasiones parece haberse contratado a una serie de oficiales y mozos para una obra concreta por un tiempo limitado, pagándoseles un salario de acuerdo con el tiempo trabajado. Ese parece haber sido el modelo seguido en 1622 cuando se pagaron 76.973 rs. y 19 maravedis “... a diferentes oficiales por sus jornales del tienpo que se ocuparon, sirbieron e travajaron en diferentes cosas ...” para la representación en Aranjuez de *La gloria de Niquea*. Ver CHAVEZ MONTOYA, T., *La Gloria de Niquea. Una invencion en la Corte de Felipe IV*, (Aranjuez, 1991), p. 98.

importante a la hora de elegir el diseño de los decorados³⁷⁹, e incluso, igual que sucedía con los autos del Corpus, podían entregar también una “*memoria*” en la que se indicaba todo lo necesario para la puesta en escena de la obra, tanto en lo que se refiere a los decorados básicos como incluso a los movimientos de las tramoyas. Aunque no se ha conservado ninguna de estas memorias, parece que Calderón así lo hacía³⁸⁰, por lo que posiblemente serían muy similares a las “*memorias de apariencias*” que acompañaban a sus autos sacramentales³⁸¹. Los comisarios se ocupaban también de administrar los fondos³⁸² necesarios, destinados a pagar a tantas personas y por tan diversos conceptos, pero que no siempre llegaban con la prontitud deseada³⁸³.

³⁷⁹ En 1688 D. José de Mendieta, secretario del Condestable y su “comisario” para la fiestas reales, le informa de que “El dibujo conforme a la idea del Dr. Bredal no se podrá acabar en estos quatro días. Dom Vizente [¿Benavides?] le esta haciendo, pero desconfiado de que no a de serbir por la corta capacidad del sitio y por los motibos que el mismo poeta escribio a V.E. ayer, y todos los pintores y el mismo poeta aseguran que el frontis conforme al dibujo que embie a V.E. a de lucir mas porque tiene mayor disposicion para estar bien alumbrado. Yo apretare a don Vicente para que acabe estotro dibujo quanto antes...” (*FUENTES* f. 192). Sobre la actividad de Vicente Benavides como pintor de decorados teatrales ver el último apartado de éste capítulo.

³⁸⁰ “Oy me ha enbiado don Pedro Calderon el papel de lo que se ha de hacer para la segunda comedia con que se ira trabajando en ello y mañana se empezara a ensayar porque la del Laurel de Apolo esta ya en forma. El Maestro Mayor tambien ha llegado con que hara luego el dibujo para el frontis...”. Informe enviado en 1678 al Condestable por Gaspar de Legasa (la persona que hace las cuentas con la relación de gastos en estos años). Ver en BARBEITO, *Alcazar*: 193.

³⁸¹ El primer carro para la representación en 1659 del auto *El Sacro Parnaso* debía “... ser vna montaña hermosa, pintada de arboles, fuentes y flores. Desta, a su tiempo, a de suvir en elebacion otra montaña, que en forma piramidal remate en diminacion [sic] y en lo eminente de la cumbre vn sol entre nubarrones y rayos, y dentro del vn caliz grande y vna ostia. Lo demas deste segundo quierpo a de tener, a manera de nichos o quiebras de la misma montaña, lugares compartidos para diez ninfas, de las quales las cinco an de ser vivas y las otra cinco pinturas, cortadas de tabla del tamaño natural de vna mujer, de suerte que yncorporadas vnas con otras cubran toda la fachada sin embaraçarse las vnas a las otras...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 137).

³⁸² Gracias a las controversias entre el Mayordomo Mayor y el Príncipe de Astillano por la jurisdicción sobre el Buen Retiro, sabemos por un informe de 1679 del Veedor y Contador, que todos los gastos originados por la representación de fiestas “... asi en los salones de la real casa y patinejo, como en el Coliseo...” no se pagaban con los fondos consignados al Retiro ni al Alcazar, sino por los “gastos secretos”. Ya en tiempos del Conde Duque parece que “...se tiene entendido que estos festejos, aunque se hacian por disposicion de S.E. corria la satisfazion por medio de los secretarios de el despacho universal que tenian a su cargo los Reales gastos secretos...”, y lo mismo parece que sucedía en tiempo del Duque de Medina de las Torres y del Príncipe de Astillano (*A.G.P., B. Retiro*, C^a 11.731/ 26.). El sistema parece que se mantuvo tras la reanudación de las representaciones en la década de 1670, ya que en 1673 la reina ordenó que “...se entregasen de los efectos de gastos secretos para acavar de satisfacer los gastos de las comedias que hicieron en Palacio a los años de sus Magestades que corrieron a disposición del Duque del Infantado su mayordomo mayor...” 93. 967 reales (*A.G.P., C^a 9.407*). En 1678 libraron varias cantidades de estos fondos en al menos tres ocasiones: 40.734 rs. el 9 de febrero, 33.715 rs. el 13 de junio, 22.000 rs. el 18 de julio (*A.G.P., C^a 9408*). Estos fondos eran entregados por el tesorero de los mismos al pagador de las obras reales para que éste los tuviera a disposición del Mayordomo mayor del Rey. La entrega del dinero se hacía contra el correspondiente recibo: “Reciui [el pagador D. Melchor de Arce] del Sr. D. Juan Antonio Dominguez, thesorero de los reales gastos secretos de Su Magd. once mil Reales de vellon para los gastos de la comedia que se izo a su Magd. que Dios guarde el día seis deste presente mes y año [enero de 1681] y la que se a de hazer el día diez y ocho a los años de la señora Archiduquesa para thenerlos a disposición del Sr. condestable de Castilla...” (*A.G.P., C^a 9409*).

³⁸³ En el informe enviado en 1678 por Gaspar de Legasa al Condestable sobre el estado en que se halla la elaboración de los diseños de los decorados, indica que “...en quanto a todas estas dependencias solo es necesario que V.e. como se lo tengo suplicado se sirva disponer se entreguen los 3.000 ducados porque como despues de las dilaciones que hay se da el dinero en letras o papeles largos se experimentan otras mayores y no se puede anticipar lo que hay que hacer en breve tiempo de ensayos, vestuario y las demas prevenciones sin dinero a la mano.” (BARBEITO, *Alcazar*: 193). En 1680 el Condestable solicita al rey que mande librar 278.392 rs. “...que se restan debiendo a don Melchor de Arce, Pagador de las obras reales, para que se pueda dar satisfacion a toda esta gente...” se refiere a los pintores, maestros, oficiales y mercaderes que dieron los

Pese a que los oficiales de los diversos oficios estaban obligados a “servir” en las representaciones teatrales, e incluso otros parece que tenían encomendadas entre sus funciones tareas directamente relacionadas con el teatro³⁸⁴, en ocasiones eran insuficientes y había que utilizar a otros funcionarios, a los que por encomendárseles un trabajo “fuera de su obligación” se les pagaban diversas cantidades³⁸⁵. En las cuentas finales de gastos, estos pagos se consignaban generalmente en un apartado titulado “*Ministros*”, y aunque son los alguaciles³⁸⁶ los que aparecen con mayor frecuencias, los oficios desempeñados por estas personas eran muy diversos³⁸⁷.

3.2. ARTÍSTICO

Las representaciones palaciegas implicaban a un gran número de artistas y artesanos entre los cuales ocupan una posición destacada los poetas, los actores y los escenógrafos. Dado que a los actores dedicaremos el siguiente capítulo y de los poetas nos ocuparemos en el último capítulo, dedicado a la música en las obras de teatro, centraremos aquí nuestra

vestidos para la representación de las comedias con que se celebró la llegada de la nueva reina, M^a Luisa de Orleans (*FUENTES I*: 140).

³⁸⁴ Ese parece ser el caso José de Cardenas, alguacil de la Corte y del Bureo del Rey, de quien se dice en 1684 “...que es la persona que de horden del Exmo. Sr. Condestable de Castilla asiste a los ensayos y lleva las compañías a Palazio...” (*FUENTES V*: 130).

³⁸⁵ En 1676 se pagan a Andrés de Montoya “... sobrestante de obras reales, por la asistencia que tiene en los ensayos y demás cosas fuera de su obligación...” 2.000 reales (*FUENTES I*: 75).

³⁸⁶ Entre sus funciones figuraban las de acompañar a los actores a los ensayos y a la representación, pero también podían asistir al ensayo, como Manuel de los Reyes, a quien en 1676 se le pagan 1.100 reales porque “asiste a todos los ensayos” (*FUENTES I*: 75).

³⁸⁷ En 1679, en la cuenta de gastos de *Siquis y Cupido*, bajo el mencionado epígrafe *Ministros*, aparecen pagos a siete personas: Santiago Capellanes, thenedor de Materiales (800 rs.); Pedro de Iriarte, Portero del picadero, Andrés Caluo, Portero del Parque y Simón de Maseda, peón de munición, “... 200 reales a cada uno...”; a Luis de Velasco, “...Oficial de la Sala, por la asistencia que ha tenido a los ensayos...” 500 rs., y 600 rs. a Ventura Blanco y Manuel de los Reyes, “...alguaciles de Corte, por la misma razon...” (*FUENTES I*: 94). En el apartado *Ministros* de la cuenta de gastos ocasionados por la reposición de *La púrpura de la rosa* en 1680, se especifican dos pagos a funcionarios: 400 reales a Ventura Blanco “...alguacil de Corte por la asistencia que ha tenido en los ensayos...”, y otros 400 reales a Luis de Velasco “...oficial de sala, por dicha ocupazion...” (*FUENTES I*: 100). Ese mismo año se pagaron 400 reales a Juan Espinosa, Secretario de Cámara de la Junta de Obras y Bosques, “...por las cartas de pago de esta fiesta y asistido a otras cosas...” para la representación de *Hado y Divisa* (*FUENTES I*: 113). Estas gratificaciones, si tenemos en cuenta los sueldos de la época, podían resultar muy beneficiosas pues contribuían a engrosar el salario de los funcionarios con un jugoso sobresueldo, como podemos ver en el caso de los citados Pedro de Iriarte (Portero del picadero), Andrés Calvo (Portero del Parque), y Simón de Maseda (peón de munición), cuyos 200 rs. por su trabajo durante la representación de *Psiquis y Cupido* (*FUENTES I*: 94), suponen una cantidad considerable si los comparamos con los sueldos fijados para los empleados del Buen Retiro por la ordenanza real de 1633, según la cual los porteros “de las puertas de fuera” cobraban 3 rs. diarios, mientras que el Estanquero y su Ayuda, que “...han de servir de porteros de las puertas del Bosque” cobran 3 rs. cada día el primero y 2 rs. el Ayuda. (*A.G.P., B.Retiro, C^a 11.730/13*). Lamentablemente, y dado el penoso estado de las finanzas reales, podía suceder que el cobro fuese tan incierto como el del salario asignado, como les sucedió a los pintores que habían restaurado el Coliseo en 1680, y que en 1682 todavía no habían cobrado (*FUENTES XXIX*: 161-2).

atención en los escenógrafos, ya que fueron ellos los encargados de crear el espacio - imaginario y real- en el que debía transcurrir la representación teatral.

La presencia de carpinteros y pintores ligados a las representaciones teatrales esta documentada en el teatro español desde la Edad Media. Su trabajo no se limitaban únicamente a construir y decorar los tabladros y elementos escénicos -incluso tramoyas como la “canal” (la mas habitual en los corrales durante el siglo XVII)- sino que también pintaban decorados, por lo que no es de extrañar que desde fechas muy tempranas encontramos rastros documentales de su trabajo -principalmente pagos por “hazer” y “aderezar”- en los acontecimientos festivos cortesanos.

Como hemos visto, los primeros espectáculos teatrales cortesanos tuvieron lugar en teatros efímeros diseñados por los arquitectos reales, y en ellos ya se pudieron ver algunos ejemplos de escenografía en perspectiva, como la “...pintura de una muy perfecta ciudad [Londres], puesta en muy buena perspectiva [...] aunque el sitio [era] breue, se remediaua este inconueniente con la subtileça, traça y buen yngenio del arquitecto y pintor...” utilizada en el *Amadís de Gaula* que se representó en 1570 en Burgos dentro de los festejos organizados con motivo de la entrada en la ciudad de la nueva reina Ana de Austria (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 241), que demuestra como desde el último tercio del siglo XVI existían ya en España una serie de profesionales especializados en este tipo de trabajos, normalmente artesanos con una larga experiencia adquirida en los festejos del Corpus³⁸⁸. No obstante, la progresiva complicación de la escenografía hará necesaria la intervención de artistas con una mayor formación, capaces de diseñar y construir el teatro efímero, los decorados en perspectiva, el *atrezzo*, las luces y la maquinaria que permite los cambios de decorados y los movimientos espectaculares de los actores por el escenario, y que además sepan coordinar el trabajo de un número cada vez mayor de personas (carpinteros, pasteros, latoneros, ensambladores, escultores, pintores, etc.) implicadas en el montaje. Se requiere por tanto alguien que reúna a su faceta de artista una formación técnica considerable, por lo que en un principio la tarea es asumida por los arquitectos al servicio de la Casa Real³⁸⁹, que

³⁸⁸ Entre los que encontramos a los guardarropas y “mozos” de las compañías teatrales profesionales como Pedro de Guzmán, “mozo” de la compañía de Pedro Cebrián que en 1618 se encarga de “los lienços, hierros y la ocupación de su persona y un oficial en aliñar el teatro” para la representación de *Psíquis y Cupido* en el Salón del Alcázar. Citado por SÁNCHEZ SALCEDO, A.Mª., “Que no ha de ser obra de encantamiento sino invención de ingeniero”, en *Actas du Congrés International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, K. Sabik (ed.), (Varsovia, 1997), p. 311. En adelante citaré por *Encantamiento*. Ver también el apartado dedicado a los guardarropas de las compañías dentro del segundo capítulo de este trabajo.

³⁸⁹ En los primeros meses de 1622 los criados de la Reina representaron en la plaza situada bajo la galería del Cierzo una comedia para la cual Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de las obras reales diseño no solo las “trazas” del teatro, sino también las invenciones y apariencias (SÁNCHEZ SALCEDO, *Encantamiento*: 313), que realizaron varios de los profesionales que ese mismo año intervendrán en la puesta en escena de *La gloria de Niquea* en Aranjuez, con la que se inicia una nueva etapa en el teatro cortesano hispano.

poco después serán desplazados por la llegada -a partir de 1622- de una serie de escenógrafos italianos a la corte de Madrid³⁹⁰.

3.2.1. ESCENÓGRAFOS

Aunque las novedades escenográficas desarrolladas en Italia no eran desconocidas en la corte española³⁹¹, la llegada al trono de Felipe IV marcará una nueva etapa debido a la presencia en la corte madrileña de algunos de los mejores arquitectos teatrales italianos del momento, cuya influencia será decisiva en el desarrollo del teatro cortesano, y también en el religioso ya que éste adoptará rápidamente las innovaciones técnicas, mientras que el teatro de corral, que no podrá asumir los elevados costes estas lujosas puestas en escena suponían, entra en una etapa de decadencia.

Como creadores de una nueva concepción espacial teatral, los escenógrafos italianos serán importados por todas las cortes europeas. Se trataba de artistas con vastos conocimientos artísticos y técnicos, que ponían al servicio de la “política de representación” de los soberanos, por lo que la contratación de un escenógrafo famoso se convertía también en un éxito diplomático³⁹², ya que el escenógrafo no sólo diseña los decorados en

³⁹⁰ Ya en 1548, durante los festejos organizados con motivo del matrimonio de la infanta María con Maximiliano de Austria varios miembros de la academia sienesa de los *Intronati* dirigieron la representación ante la corte de Felipe II algunas comedias “a la italiana”, cuya puesta en escena sin duda reflejaría algunos de los experimentos que por entonces se estaban desarrollando en Italia, pero el precedente mas claro lo encontramos en la estancia del ingeniero italiano Juan Bautista Romano, enviado a Felipe II por Fernando Gonzaga en 1552. Ver ARRONIZ, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, (Madrid, 1969), pp. 206 y 265. La presencia de artistas italianos continuó en los años siguientes, pues hacia 1565 dos escultores italianos - y un pintor español- se ocuparon de realizar la escenografía de la comedia representada por las damas de Isabel de Valois: Juan Antonio Sormano, quien recibe 100 ducados por “...la ocupacion de su persona en las cosas que fueron necesarias para la comedia que por su mandado [de la reina] hicieron sus damas y por haber hecho una figura de bulto para el dicho efecto...”, y Juan Bautista Bonanome, a quien por “...hacer tres figuras de bulto y otras cosas...” se le pagaron 70 ducados. Ambos artistas, junto con el pintor español Antonio de la Viña, que cobra 200 ducados “...por lienzos y otras cosas necesarias para la comedia...” son considerados por Ferrer los primeros a lo que se puede calificar de escenógrafos. Ver FERRER, T., *La Práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, (Londres, 1991), pp. 71 y 74. En adelante citaré por *Práctica*.

³⁹¹ Cabrera de Córdoba menciona “...el aparato de una farça, pintada la ciudad de Barcelona al natural, donde representaron los pajes del duque de Lerma una comedia del carnaval de Barcelona, que dio mucho gusto a sus magestades...” representada en 1602. Citado por Ferrer (*Práctica*: 78), para quien ya desde la 2ª mitad del siglo XVI se estaba experimentando en España sobre modelos escenográficos de influencia italiana. En la corte española era conocido el trabajo de Buontalenti (que había acompañado en su viaje a España a Fernando I en 1562) del que se tenían incluso fuentes de primera mano ya que el Gran Duque (Fernando I) había enviado a Madrid junto con varios instrumentos musicales de gran perfección técnica aunque no de igual belleza, una serie de “...diseños de aquella escena e intermedios que ha hecho Bernado Buontalenti...” como regalo para el entonces príncipe y futuro Felipe III. Según Castelli, de quien tomo la cita, entre estos diseños además de perspectivas puede que se incluyeran algunas de las “maquinas” diseñadas por Buontalenti para los intermedios de *La Peregrina* (1589). CASTELLI, S., “Las relaciones musicales entre el Gran Ducado de Toscana y la corte española a finales del siglo XVI (1597)”, en *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XV-XVIII)*, J.J. Carreras y J.M. Leza (eds.), *Artígrama*, 12 (1996-7), pp. 39-44; p. 42.

³⁹² A diferencia de lo ocurrido en otros países europeos, en los que como señala Neumeister, su prestigio excedía con mucho al de los autores dramáticos, no sucede lo mismo en el caso español, sobre todo tratándose de Calderón, como revela León Pinelo al dar noticia del éxito obtenido por la *La fiera, el rayo y la piedra*,

perspectiva, sino que debe disponer la propia estructura del escenario y la colocación en él de los decorados, organizando la distribución espacial en función del príncipe presente en la sala; además debe diseñar los mecanismos que permitan cambiarlos con la mayor celeridad, incluso a la vista del público, así como las luces que permiten aplicar a la escenografía teatral técnicas pictóricas como el claroscuro de los pintores tenebristas, conseguida al situar la fuente de luz en uno de los laterales del escenario.

Pero si durante el reinado de Felipe IV el teatro cortesano esta unido a los nombres de los escenógrafos italianos³⁹³ (Julio Cesar Fontana, Cosme Lotti, Baccio del Bianco, Antonio M^a Antonozzi y Dionisio Mantuano), durante el último cuarto de siglo serán los pintores-escenógrafos españoles (Francisco Ricci, Francisco de Herrera *el Joven*, y José Caudí) los que protagonicen la evolución de la escenografía cortesana. Lamentablemente y aunque sabemos que cada uno de los escenógrafos mencionados protagonizó al menos un montaje teatral de gran envergadura³⁹⁴, contribuyendo así activamente a la evolución de la escenografía teatral barroca en España, sólo nos ha llegado representación gráfica del trabajo de dos de ellos: Baccio del Bianco -de quien hemos conservado toda una serie de dibujos que hizo para la puesta en escena de la obra de Calderón *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653)- y Francisco de Herrera, autor de una serie de acuarelas-bocetos que muestran algunos de los decorados ideados para la zarzuela *Los cielos hacen estrellas* (1672-1673), escrita por Juan Vélez de Guevara, con música de Juan Hidalgo.

Pese a la importancia de algunos de los artistas que ejercen el oficio de “*escenógrafos reales*”, el cargo, igual que había sucedido con el de “superintendente de los festejos reales”, no parece haber existido oficialmente aunque si “oficiosamente”, como pone de manifiesto la situación burocrática de José Caudí, quien habiendo ocupado el puesto de escenógrafo real durante toda la década de 1680, y pese a haber solicitado al rey en 1686 el título de “Ingeniero real”, no parece que contara con ningún nombramiento oficial hasta que en 1687 fue nombrado *Ayuda de Trazador Mayor de las obras del Alcázar y Casas Reales*. Ello no excluía un reconocimiento “oficioso” como demuestra el hecho de que en

primera obra en la que colaboraron “... D. Pedro Calderón de la Barca, Cavallero del Abito de Santiago [...] y executor de las apariencias el Vagio italiano...”, y se desprende también de la correspondencia de Lotti y del Bianco, en la que, pese a reconocer el entusiasmo que despierta su trabajo, ambos transmiten una cierta decepción ante su posición en la Corte. Ver NEUMEISTER, *Escenografía*: 146, y EGIDO, A., “La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón según la edición de 1664”, en *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (ed^a.), (Salamanca, 1989), p. 163.

³⁹³ Para Ferrer (*Práctica*: 81) la “... práctica escénica cortesana esta bien establecida antes de la llegada de Lotti y Fontana, cuyos trabajos vinieron a incorporarse a ella, desarrollándola.”

³⁹⁴ Fontana: *La Gloria de Niquea* (1622); Lotti: *La selva sin amor* (1627), y *El mayor encanto amor* (1635); Baccio del Bianco: *La fiera el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andromeda y Pereseo* (1653), y *Pico y Canente* (1656); Antonozzi: *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658); Herrera: *Los celos hacen estrellas* (1672); Mantuano: *Psiquis y Cupido* (1679); Caudí: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680).

1685 se ordene a la Botica Real se le den los medicamentos necesarios como servidor de la Casa Real, por ser quien "...cuida de hacer las tramoyas para los festejos que se hacen a sus magestades." (PÉREZ SÁNCHEZ, *Caudí arquitecto*: 1655).

Por otra parte, la participación activa de estos escenógrafos en la elaboración del decorado parece haber estado relacionada directamente con su prestigio intelectual. Así mientras que artistas tan prestigiosos como Fontana, Lotti, Bianco y Herrera, además de diseñar, se limitan únicamente a dirigir los trabajos de construcción, otros como Mantuano y Caudí parecen haber participado directamente en la ejecución del trabajo³⁹⁵.

También la importancia que cada uno de ellos tuvo en la época fue muy diferente, y así mientras que Cosme Lotti y Baccio del Bianco causaron en los madrileños un enorme impacto, como prueban las propias obras teatrales, los restantes escenógrafos ni siquiera son mencionados:

PERAL:	¡Que teatro tan solemne!
	¿Que tramoyas tan vistosas!
TODOS:	¿Quien las hizo?
PERAL:	Cosmelot
	insigne en aquestas obras.
	[...] ³⁹⁶
	-- -- --
COSME:	El Bacho en la tramoya
	poniéndome en la nuca un grueso anzuelo
	de un golpe me enseñó a tirar el suelo.
	[...] ³⁹⁷

Cuando Cosme Lotti llega a España en 1626³⁹⁸, hacía ya cuatro años que la Corte madrileña había podido admirar los adelantos de la escenografía italiana en la espectacular

³⁹⁵ En 1679 ambos trabajaron en la escenografía de *Psiquis y Cupido* (estrenada en enero de 1662) cuyo responsable principal parece haber sido Mantuano, cada uno con su propio equipo de oficiales. Las cuentas recogen entre otros pagos 2.200 rs. pagados a Mantuano "...de ayuda de costa por lo que se ocupo en esta fiesta...", y 1.650 rs. a Caudí "...por la mesma razon..." (*FUENTES* I: 88). Ese mismo año ambos vuelven a colaborar en la reposición de *Faetón* cobrando cada uno lo mismo que en la obra anterior, pero en este caso sabemos que la puesta en escena fué diseñada por Caudí debido a que, según indican las cuentas, los 150 ducados (1.650 rs.) se le pagaron por "...el trauajo que tuuo en hacer y dibujar todas las apariencias ..." (*FUENTES* I: 97). Todo parece indicar que Mantuano dirigía los trabajos de elaboración de los decorados, para lo cual contaba con un equipo de ocho oficiales, en los que se gastaron 2.388 rs. "...de comida y colores de esta fiesta", mientras que la participación activa de Caudí, que contaba únicamente con dos "mozos" que ocasionaron sólo 855 rs. de gasto (*FUENTES* I: 95.), era menor y se ocupaba principalmente de diseñar la escenografía.

³⁹⁶ Entremés cantado titulado *Las Dueñas*, de Quiñones de Benavente. Ver en COTARELO, *Colección*: 566. H.E.Bergman cree que este entremés se hizo en 1635 como una de las piezas breves que acompañaron la representación en el estanque del Buen Retiro de la obra de Calderón *El mayor encanto amor*, cuya puesta en escena fue obra del propio Lotti. Ver BERGMAN, H.E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, (Madrid, 1965), p. 292-3).

³⁹⁷ Entremés *El retrato vivo* de Agustín Moreto, fechado por Bergman hacia mediados de 1657. Cito por la edición de BERGMAN, H.E., *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, 1970), pp. 324 y 330.

³⁹⁸ Aubrun (*Comedia*: 58) erróneamente señala 1628 como el año de su llegada a la Villa y Corte.

puesta en escena ideada por Julio Cesar Fontana para *La Gloria de Niquea* (1622), la primera “fiesta real” del reinado de Felipe IV, escrita por el conde de Villamediana³⁹⁹ para celebrar el cumpleaños del rey, y representada el 8 de abril en un teatro efímero diseñado por el propio Fontana, construido en el jardín de la Isla del palacio de Aranjuez:

“Levantose un theatro de ciento y quince pies de largo y setenta y ocho de ancho, y siete arcos por cada parte con pilastras, cornijas [*sic*] y capiteles de orden dorico. Y en lo eminente de ellos unas galerías de valuastres [*sic*] de oro, plata y azul que las ceñían en torno, y sustentavan sesenta blandones con achas blancas y luces innumerables, con unos terminos de relieve de diez pies de alto, en que se afirmava un toldo, imitado de la serenidad de la noche, multitud de estrellas entre sombras claras, y en el tablado dos figuras de gran proporcion, la de Mercurio y Marte, que servian de gigantes fantasticos y de correspondencia a la fachada. Y en las cornijas de los corredores muchas estatuas de bronce, y pendientes de los arcos unas esferas cristalinas que hacian cuatro luces.”⁴⁰⁰

El Conde y Fontana se habían conocido en Italia, donde Villamediana había permanecido entre los años 1611 a 1615 (CHAVES, *Gloria*: 43). Ambos habían colaborado en el torneo organizado en Nápoles en 1612 para celebrar la boda del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón, cuyo principal mantenedor había sido el propio Villamediana, y para el cual Julio Cesar Fontana, Arquitecto Regio e Ingeniero Mayor del Reino de Nápoles (CHAVES, *Gloria*: 46) había diseñado un teatro efímero⁴⁰¹ en cuyos extremos se situaron dos pabellones en perspectiva, uno de los cuales se transformaba a la vista del público en un monte con el palacio del mago Atlante (CHAVES, *Gloria*: 49), según lo describía Ariosto en su *Orlando furioso*.

La Gloria de Niquea, representada por iniciativa de la reina⁴⁰², inaugura un nuevo genero teatral en el teatro cortesano español, denominado “invención” por Hurtado de

³⁹⁹ Según Chaves fué la reina Isabel de Borbón quien mandó llamar a Fontana, posiblemente a petición de Villamediana quien había sido nombrado Gentilhombre de la Casa de la Reina en 1621. Ver CHAVES MONTOTOYA, T., *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, (Aranjuez, 1991), p. 43 y 45. En adelante citaré por *Gloria*. Es posible que Fontana idease además la puesta en escena de *El vellocino de oro* de Lope de Vega, representada también en Aranjuez, mes y medio mas tarde (15-V). Sánchez Salcedo (*Encantamiento*: 313-4) cree que también fue obra suya la escenografía de *Querer por solo querer*, otra obra de argumento caballeresco que requería una elaborada puesta en escena (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 270), escrita por Hurtado de Mendoza, y representada el 9 de julio de ese mismo año por las damas de la reina en el Salón del Alcázar, para celebrar el cumpleaños de ésta.

⁴⁰⁰ Descripción incluida por Hurtado de Mendoza en su *Relación* de la fiesta, publicada en sus *Obras líricas y cómicas* (Madrid, 1728). Cito por FERRER, *Nobleza*: 283-285. Sobre otros teatros edificados en el palacio de Aranjuez, ya en el siglo XVIII, ver MADRUGA, *Arquitectura*: 15-18.

⁴⁰¹ Medía unos 63 x 31,50 m. y se accedía a él por cuatro puertas a modo de arcos triunfales. CHAVES, *Gloria*: 48.

⁴⁰² “En este sitio pues determino la Reina nuestra Señora hazer una fiesta, como suya, con las Damas de su Palacio...”. Sigo la edición facsímil a cargo de F.B. PEDRAZA (Madrid, 1992), fol. 3. *La Gloria de Niquea* fue publicada en 1629 dentro de las *Obras* del conde de Villamediana. Hija de Enrique IV y María de Medicis, Isabel de Borbón había tenido oportunidad de presenciar durante su infancia en la corte de sus padres la representación de festejos claramente influidos por los “intermezzi” italianos.

Mendoza⁴⁰³, cuya característica mas señalada es ser concebida como una representación fastuosa en la que el texto queda subordinado a la puesta en escena - "...fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste mas en lo que se ve que en lo que se oye"⁴⁰⁴- una puesta en escena que incluía cuatro de las "mutaciones" que caracterizan al teatro barroco: bosque, palacio, infierno y jardín⁴⁰⁵.

Como "invención" podemos considerar también el primer trabajo de Cosme Lotti para la Corte madrileña: *La selva sin amor* (1627), apenas transcurrido un año de su llegada a España, considerada como la primera ópera española⁴⁰⁶, pero denominada égloga por su autor, Lope de Vega, quien señala que aunque su texto "... era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos"⁴⁰⁷. Teniendo en cuenta el antecedente de Fontana, la admiración por parte de Lope no deja de llamar la atención, sobre todo porque para la *Selva* Lotti utilizó sólo dos de las mutaciones del repertorio escenográfico barroco: mar y selva (SABIK, *Escenografía barroca*: 1688), aunque la primera "...con tal movimiento y propiedad, que los que la miravan, salian mareados..."⁴⁰⁸.

Formado en la *Accademia del Disegno* fundada en Florencia por Giulio Parigi⁴⁰⁹, Lotti pertenecía a la tradición de escenógrafos florentinos que había propiciado la revolución

⁴⁰³ "Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de comedia y se le da de invención la decencia de palacio [...] A fabricar el aparato de la invencion de Su Magestad vino a Aranjuez el capitan Julio Cesar Fontana, ingeniero mayor y superintendente de las fortificaciones de Nápoles...". Ver FERRER, *Nobleza*: 283-4.

⁴⁰⁴ HURTADO, *Relación*. Ver en FERRER, *Nobleza*: 293.

⁴⁰⁵ CHAVES, *Gloria*: 83. Sabik incluye una quinta, la "gloria" con la que finaliza la 1ª escena ("la gloria de Niquea"), que según la describe en su *Relación* Hurtado de Mendoza era "... una bellissima esfera de cristal y oro, que en los techos y paredes [de espejo] antes parecían un diamante que muchos, haciendo verdadera la casa del sol, que finge Ovidio; y en perspectiva un trono alto en que estaba sentada la reina, que era la diosa de la hermosura..." (FERRER, *Nobleza*: 290). Ver SABIK, K., "La escenografía barroca italiana en el teatro de corte en España y en Polonia: 1622-1658", *Segismundo*, 6 (1983), p. 1686-7.

⁴⁰⁶ Ver el apartado dedicado a la ópera dentro del último capítulo: *La música teatral*.

⁴⁰⁷ *Obras de Lope de Vega*, BAE, XIII, p. 188. Citado por WHITAKER, S.B., "Florentine Opera in Spain: Lope's *Selva sin amor*", *Journal of Hispanic Philology*, IX, nº 1 (1984), p. 46.

⁴⁰⁸ Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633). Cito por la edición de F. Calvo Serraller, (Madrid, 1979), p. 430. Carducho nos ha dejado también testimonio de otra de las habilidades de Lotti: la construcción de autómatas: "Para muestra de su ingenio (quando vino) hizo aquella cabeza de Sátiro, de valiente escultura, que con movimiento feroz mueve los ojos, orejas, y cabellos, y abre la boca con tanta fuerza y ronquido, que espanta y asombra a qualquiera que no este sobre aviso..." (*Diálogos*: 429); según Baldinucci (*Notizie*: 10) Lotti la había diseñado nada mas aceptar el nombramiento de Felipe IV con la intención de "...farle vedere al re al suo arrivo, affine di acquistarne appresso di lui la desiderata benevolenza e stima di suo sapere...". Como un precedente podemos considerar el "gran mascarón" que diseñó para una de las fuentes de la villa de Castelo, denominada "La Gruta", el cual "... aprendo mostruosamente la bocca, e stralunando gli occhi, vomita addosso a chi è di sotto trentatré fiaschi d'acqua in un momento..." (Baldinucci, *Notizie*: 8). Parece que Lotti había proyectado también para Felipe IV un jardín con fuentes, de las que manaba alternativamente agua y vino, poblado por "finte femmine" es decir autómatas, que finalmente no llegó a realizarse porque el rey le mantuvo ocupado con la construcción del Coliseo del Buen Retiro (Baldinucci, *Notizie*: 10). Ver BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. 5º, (Florencia, 1847). En adelante citaré por *Notizie*.

⁴⁰⁹ GREER, M.R., *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, (Princeton, 1991), p.12. Hay traducción española de algunos capítulos de esta obra en APARICIO MAYDEU, J., (ed.), *Estudios*

técnica en el teatro italiano, y conocía de primera mano los trabajos de Bernardo Buontalenti y de Giulio Parigi. Como escenógrafo Lotti ya había demostrado su habilidad en la corte de los Médici, donde había debutado en 1617 con el diseño las tramoyas para la *Andrómeda*, “favola” de Jacopo Cicognini con música de Domenico Belli hoy perdida, representada en el palacio Rinaldi en presencia del Archiduque Leopoldo de Austria⁴¹⁰. Sin embargo, pese a tan prometedores inicios la carrera de Lotti en Florencia parece haber sufrido algunos altibajos⁴¹¹.

Contratado en 1626 por el Duque de Pastrana como “fontanero” al servicio del rey de España⁴¹², según se indica en una consulta hecha el 13 de marzo de 1627 al rey por la Junta de Obras y Bosques⁴¹³, no está claro quien fue su valedor ante el embajador de Felipe IV, pues aunque se ha venido especulando con la idea de que llegase a España apoyado por el círculo del legado papal en Madrid, el cardenal Barberini, según Baldinucci (*Notizie*: 10) fue Giulio Parigi quien para “...liberar se stesso da una tormentosa gelosia [...] disse al granduca non potesi mandare in Ispagna miglior soggetto che lui.”; sin embargo A. Cioli, Secretario de Estado del Gran Duque de Toscana, en su correspondencia con su embajador en Madrid se atribuye la iniciativa: “...perchè essendo io stato causa ch’egli sia venuto in cotesta Corte...” (8-junio-1627). (WHITAKER, *Florentine*: 63). Una petición sin fecha⁴¹⁴

sobre Calderón, (Madrid, 2000), vol. II. Su primer maestro fue el pintor Bernardino Poccetti (BALDINUCCI, *Notizie*: 7).

⁴¹⁰ El trabajo de Lotti fue elogiado por Caccini en una carta que el compositor escribió al secretario del Gran Duque de Toscana: “L’architetto della prospettiva e delle macchine fu Cosimo Lotti, il quale con l’esempio delle cose passate, si è portato di maniera che, dato la parità del sito, non è stata punto inferiore alle passate, nè di vaghezza, nè di ricchezza, nè d’invenzione” SOLERTI, A., *Musica, ballo de drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, (New York, 1968). Cito por GREER, *Play Power*: 209. Para esta obra Lotti diseñó varios paisajes marinos, que debían constituir su especialidad, a la vista de su trayectoria posterior en España.

⁴¹¹ Whitaker (*Florentine*: 57) señala como tras la muerte de Cosimo II en 1621, muchos artistas se vieron obligados a abandonar Florencia debido a la falta de trabajo.

⁴¹² Como indica Whitaker (*Florentine*: 51), existe una laguna en nuestros conocimientos sobre la carrera de Lotti justo en los años inmediatamente anteriores a su llegada a España. Aunque nada sabemos de los motivos que le pudieron mover a aceptar la oferta de Pastrana, es posible que su decisión pudiera estar condicionada por los celos que había provocado en su maestro Giulio Parigi según Baldinucci (*Notizie*: 10), y también, según éste, por el deseo “di farsi onore”. Carducho (*Diálogos*: 429) afirma que fue “embiado del gran Duque de Toscana al servicio de su Magestad”,

⁴¹³ “El Duque de Pastrana, que aya gloria, tuuo orden de Vuestra Magestad, por medio del Conde Duque, para que trajese de Italia algun fontanero habil y jardineros que siruiesen en los jardines y huertas del Alcazar de Madrid, Casa de Campo y Aranjuez, en cuya conformidad traxo el dicho Duque consigo el año pasado de 626 a Cosme Lotti, fontanero, vn ayudante suyo y dos jardineros.” Ver en SHERGOLD, N.D., “Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV”, en *Studia Iberica*, H.Flasche (ed.), (Berna-Munich, 1973), p. 596. En adelante citaré por *Docs. Lotti*. El ayudante de Lotti es identificado por Baldinucci (*Notizie*: 12) como Pier Francesco Candolfi “detto il maestrino legnajuolo, uomo di grnde ingegno...”. La elección de Pastrana no pudo ser mas acertada ya que Lotti contaba con una larga experiencia como “fontanero” tras haber trabajado en calidad de tal en las villas del Pratolino y Castello. Además había colaborado con Buontalenti en la decoración de los jardines del Boboli para los que diseñó numerosos mecanismos hidráulicos: fuentes, grutas con autómatas, juegos de agua, etc. (*Enciclopedia dello spettacolo*: 1672)

⁴¹⁴ Aunque Shergold (*Docs. Lotti*: 590) considera que debió hacerse hacia 1627, creemos que es anterior a la representación de *La selva sin amor*, ya que en ella Lotti indica que está “...deseando començar a servir y que se conozca su persona, y en particular en la fiesta propuesta...” Ver el documento en SHERGOLD, *Docs. Lotti*: 597.

dirigida por Lotti al rey, en la que reclama se le aumente el salario asignado⁴¹⁵, parece confirmar la importancia de los dignatarios florentinos en su elección, ya que de ella se indica que “...el dicho Gran Duque de Toscana uino en ello y en dar al dicho Cosme Lotti para que uiniese seruir a Vuestra Magestad, afirmando espresamente que para ningún principe del mundo ni para ningun efeto le diera sino solo para este del seruicio de Vuestra Magestad, siendo como es cierto que hauiendosele pedido por parte de diferentes principes nunca le quiso quitar de su real seruicio...” (SHERGOLD, *Docs. Lotti*: 597). Esta visión tan favorable de sí mismo parece ser una de las características del carácter de Lotti⁴¹⁶, y esta presente desde el encabezamiento de esta petición, en la que el florentino se presenta como persona de “...mucha yndustria, pericia e ynteligencia en su arte, le elixio [Pastrana] por una de los mexores y mas acertados y conocidos con aprobacion publica de toda Ytalia...” en la que se lamenta de que “...por no ser conocida [su “grande yndustria”] no se estima el dicho Cosme Lotti...” (SHERGOLD, *Docs. Lotti*: 597).

Lo que parece cierto es que la representación de *La selva sin amor* fue promovida por el círculo italiano constituido en torno a Averardo de Médicis, embajador del Gran Duque de Toscana en Madrid, con el fin de acrecentar su influencia en la Corte y asegurar un nombramiento real a Lotti⁴¹⁷, y supuso para éste el gran triunfo personal que deseaba y el reconocimiento profesional; pero aunque además vió cumplidas sus expectativas salariales⁴¹⁸, posiblemente no sucedió lo mismo con sus aspiraciones sociales, ya que pese a

⁴¹⁵ En su consulta de 13-3-1627 al rey, la Junta proponía se le asignase un sueldo de 500 ducados anuales y 200 a su ayudante, que posiblemente fue la oferta hecha originalmente a Lotti para decidirle a venir a España; sin embargo Felipe IV le asignó sólo 300 y 100 para su ayudante, lo que motivó una reclamación por parte de italiano, quien en su petición al rey indica que la Junta le había ofrecido 700 ducados anuales (incluía el sueldo del ayudante) y que el ahora asignado era “...arto corto y tenue, asi respecto de lo que goçaua y tenia del dicho Gran Duque como de la suficiencia y grande yndustria de su persona...” (SHERGOLD, *Docs. Lotti*: 596-7).

⁴¹⁶ Parece que su vanidad se puso de manifiesto nada mas llegar a Madrid, donde desde un principio defraudó las expectativas que el grupo florentino había depositado en él, como refleja claramente la carta 1ª enviada a Cioli por el embajador toscano en Madrid: “Che il Lotti di Roma habbia fatto la ruscita che Vostra Signoria mi scrive, solamente ne resto maravigliato in ordine a Lei; alla quale egli deve tutto quello che egli è in questo mondo; perchè quanto gl'altri, io già lo havevo squadrato per huomo che nelle sue cose particolari si governava et mutava per via di ragion di estato, preziososene molto et dandosi ad intendere d'haver habilità di guadagnarsi la grazia d'ognuno, ridendo in bocca e dicendo a lor modo; et poi facendo al suo, senza avvedersi che hoggi di non s'usano più minchioni, et che perdendosi gl'amici et protettori si resta poi in puris naturalibus, con poco credito et manco fondamento per andare avanti.” (15-IV-1627). Ver en WHITAKER, *Florentine*: 62. Sin embargo para Baldinucci (*Notizie*: 14) era “...virtuoso uomo, assai faceto e piacevole nella conversazione, ma nella poesia burlesca ebbe buon talento, e molto più in rappresentare in commedia parti ridicolose.”

⁴¹⁷ Los frecuentes contactos entre las cortes española y florentina permitieron sin duda que su trabajo fuese conocido por algunos diplomáticos españoles, porque en 1622 el embajador español en Florencia había tenido la oportunidad de ver la representación en la Academia de los Infiammati de una de Jacobo Cicognini, con música de Gagliano y Francisca Caccini, y escenografía de Giulio Parigi, maestro de Lotti (CARANDINI, *Teatro*: 83), en la que posiblemente éste participó. Ver también WHITAKER, *Florentine*: 49.

⁴¹⁸ En 1628 (4-VII) Felipe IV ordena que “...se le crezcan otros 200 [ducados] mas, que todos sean 500, y al ayudante 100 mas, que sean 200; y que a ambos se les situen en las rentas de Aranjuez, entrando en el lugar de la vacante de Bartolome Gonçalez, pintor, en los 400 ducados de que estoy informado goçaua alli.” (SHERGOLD, *Docs. Lotti*: 598). Pese a ser un sueldo importante para la época, la situación económica de Lotti

titularse “yngeniero”⁴¹⁹, su posición social en España nunca tuvo la relevancia alcanzada por sus colegas en Italia y en otros países europeos.

Tampoco en su trabajo como escenógrafo teatral tuvo Lotti la preeminencia absoluta que observamos en otras cortes europeas⁴²⁰, ya que en la corte madrileña tuvo que compartir protagonismo con un genio teatral de la dimensión de Calderón, quien desde los inicios de su colaboración con el italiano dejará claro que, pese a la importancia de la maquinaria escénica para el esplendor del montaje escenográfico, ésta debe subordinarse al texto teatral.

La colaboración entre ambos artistas se inicia en 1635 con la representación de *El mayor encanto amor* la noche de San Juan en la isilla del Estanque Grande del Buen Retiro, para la cual Lotti idearía finalmente cinco mutaciones: mar, selva, cielo, infierno y palacio con jardín (SABIK, *Escenografía barroca*: 1688). La relación entre ambos no parece que se iniciase con buen pié ya que pese a que se había encargado a Calderón escribir la comedia, Lotti, dando muestras una vez mas de la elevada autoestima que parece caracterizarle, presentó una “memoria”⁴²¹ en la que, además de especificar las mutaciones, efectos de luz,

durante toda su vida será bastante precaria (ya en 1633 se le dan 500 rs. por estar “enfermo y con necesidad”. (A.G.P., *Cuentas Secretario Cámara*, Legº. 6764) debido fundamentalmente a los problemas que tendrá para cobrar su sueldo, siendo los atrasos tan constantes que en varias ocasiones tuvo que recurrir al rey para que se le pagase. Aunque en 1638 Felipe IV ordenó que “...de aqui adelante no pueda ser pagado ny el Gouernador ny ninguno otro oficial de los que alli [Aranjuez] me siruen ny socorrido que no sea rateandose con el dicho Cosme Loti en la proporcion que a los dichos Gouernador y oficiales segun su[s] gaxes para que cobre lo que le tocara [...] que todo lo que no se pagare en esta forma se ha de repetir del que lo lleuare y darselo a Cosme Loti por quenta de lo que se le debiere...” (SHERGOLD, *Docs. Lotti*: 600), el problema no se solucionó, y en su testamento (17-XII-1643) Lotti declara que el rey le debe “asta o[c]hcientos ducados asta el día de oy...”, continuando los problemas de cobro incluso tras la muerte de Lotti el 24 de diciembre de 1643. Ver el testamento en MARTÍNEZ LEIVA, G., “En torno a Cosme Lotti: Nuevas aportaciones documentales”. *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 3 (2000), p. 347. Para los problemas de cobro de Lotti ver SHERGOLD, *Docs. Lotti*, docs. 2 a 7, y para los remitidos por su viuda, *ibidem*, docs. 8 a 10.

⁴¹⁹ En una carta poder expedida en 1635 por Lotti para el cobro de su sueldo se define como “criado de Su Magestad, ynxiniero” (SHERGOLD, *Docs. Lotti*: 595). También Lope de Vega en la descripción de la representación de *La Selva* le menciona como “...ingeniero florentino, por quien su majestad envio a Italia para que asistiere a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas en que tiene raro y excelente ingenio” (SHERGOLD, *Docs. Lotti*: 591).

⁴²⁰ La escenografía era uno de los mayores atractivos de las obras cortesanas hasta el punto de que en la mayoría de las ocasiones la estructura de la obra se subordinaba a las necesidades y exigencias del escenógrafo. No resulta por ello extraño que Vincenzo Nolfi, libretista de *Bellerofonte*, representada en 1642 en el Teatro Novissimo de Venecia, reconozca que al escribirla “...non ho voluto osservare altri precetti, che i sentimenti del’inventore de gl’apparati...”. Citado por CARANDINI, *Teatro*: 145.

⁴²¹ “Formarase en medio del estanque una isla fija, levantada de la superficie del agua siete pies con una subida culibreante que vaya a parar a la entrada de la isla, la cual ha de tener un parapeto, lleno de desgajadas piedras, y adornado de corales y otras curiosidades de la mar, como son perlas y conchas diferentes, con precipicios de agua y otras cosas semejantes. En medio de esta isla ha de estar situado un monte altísimo de asperas subidas con despeñaderos y cavernas, cercado de un espeso y obscuro bosque de arboles altísimos, en el cual se verán algunos de los dichos arboles con figura humana, cubiertos de una corteza tosca; y de sus cabezas y brazos saldrán entretreídos y verdes ramos, de los cuales han de estar pendientes diversos trofeos de caza y guerra, quedando esta forma de teatro alumbrado de luces ocultas, en poca cantidad; y dando principio a la fiesta, en la cual se oirá un estrepitoso murmullo y ruido, causado por las aguas, se vera venir por el estanque un grande y soberbio carro plateado y argentado, del cual han de tirar dos monstruosos pescados, de cuya boca saldra continuamente una gran cantidad de agua, creciendo la luz del teatro como si se fuere acercando; y en la superficie de él ha de venir sentada con majestad y bizarría la diosa del Agua de cuya cabeza y curioso vestido

vestuario e incluso tipo de música, iba mas allá hasta el punto de que prácticamente daba hecho el argumento de la comedia. La reacción de Calderón no se hizo esperar, y en una carta fechada el 30 de abril, aunque reconoce que él no se mete en la maquinaria "...ni la disposicion de las luces ni pinturas de la fabrica ni perspectibas, porque todo esto queda a su yngenio que lo sabra disponer y ejecutar mejor que yo lo sabre dezir." (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 284), alega que "Avnque esta trazada con mucho yngenio, la traza de ella no es representable, por mirar mas a la ynbencion de las tramoyas que al gusto de la representación. Y aviendo yo Sr. de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da."⁴²². Con su actitud Calderón trataba de establecer no sólo la primacía del texto sobre el aparato escénico (que será una de las características de sus obras cortesanas, cuya complejidad intelectual no tiene parangón en la historia del teatro cortesano europeo), sino delimitar también las distintas competencias que atañen al escenógrafo y al "poeta". Pese a la admiración que Felipe IV sentía por el italiano⁴²³, el asunto se resolvió a favor de Calderón. La importancia política que el rey daba a este montaje, uno de los mas espectaculares de su reinado, queda reflejada en el hecho de que se representase en cuatro ocasiones, despertando en todas ellas una gran expectación: "Hanse hecho *Los Encantos de Circe* en el Buen Retiro con grandes tramoyas cuatro días: primero a los reyes, segundo a los Consejos, tercero al Reino, cuarto a todo el pueblo por su dinero. Al entrar los Consejos los alabarderos, por evitar la multitud y dar lugar, repartieron buena cantidad de palos, y alcanzaron al fiscal de Aragón en la cabeza y le hicieron una buena

saldran infinita copia de cañitos de ella [...] Esta maquina admirable ha de venir acompañada de *un coro de veinte ninfas de rios y fuentes, las cuales han de ir cantando y tañendo* a pie enjuto por encima de la superficie del agua en el estanque y cuando pare esta hermosa maquina en presencia de Su Majestad, la diosa Agua dara principio a la escena representando la Loa [...] Y apenas habra desaparecido, cuando *se oira un estrepitoso son de clarines y trompetas barbaras*; y haciendo salva de mosquetes y artilleria, se oira decir: ¡Tierra, tierra! y *se descubriera una grande, hermosa y dorada nave* adornada de flamulas, gallardetes, estandartes y banderolas, que con hinchadas velas llegara a tomar puerto recogendolas y echando las ancoras y amarras, donde se descubrirán Ulises y sus compañeros [...] echando suertes, diez y ocho seran constreñidos por tocarles, entran en la chalupa, y saltando temerosos en la isla, se les pondran delante infinidad de diferentes animales [...] con que espantados y llenos de terror, se aunaran en forma de escuadron, para defenderse, mas los animales, con humano entendimiento, se les acercaran haciendoles caricias; en cuyo instante *se oira una triste musica y cancion*, que saldra de entre los arboles y plantas, que con forma humana se hallan transformados, *a cuyo sonoro ruido los animales [...] haran un extremado baile ...*" Ver en MUÑOZ MORILLEJO, *Escenografía*: 31-33. Los subrayados en cursiva son míos. Ver cuales de los efectos escenográficos propuestos por Lotti fueron finalmente aceptados por Calderón en SHERGOLD: *Spanish Stage*: 280 a 282, y RUANO DE LA HAZA, *Escenografía teatro cortesano*: 146 a 148.

⁴²² SHERGOLD, N.D., "The first Perfomance of Calderon's *El mayor encanto amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), p. 26.

⁴²³ Según Baldinucci (*Notizie*: 13), el rey había mandado se le diese alojamiento en las Casas del Tesoro, "...donde era solita passare la maestà sua ... perchè avendo conosciuta la molta piacevolezza di lui, gutava grandemente di averlo attorno.". Diecisiete años después de su muerte, su recuerdo no se había borrado de la mente del Felipe IV, quien lo menciona en una de las cartas dirigidas a la condesa de Paredes de Nava: "Muy regocijadas carnestolendas hemos passado y la gente moza se ha divertido y entretenido [...] Solo estimamos menos a Loti para las lozanas pues eran muy diferentes de las que el hacia." (7-III-1650). PEREZ VILLANUEVA, J., *Felipe IV y Luisa Enriquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito* (Salamanca, 1986), p. 121.

herida y el Regente vi que salió con otra..." (5-VII-1635) (*Cartas PP. Jesuitas*, XIII, 201-2).

Pese a tan poco prometedor encuentro y la fuerte personalidad de cada uno de ellos, parece que ambos artistas terminaron entendiéndose, pues el 29 de julio de ese mismo año se representa en el Retiro "...la comedia de la fábula de Daphe, con notables tramoyas y grande costa, y artificio, que ordeno Cosme Lot, peregrino ingenio para ellas..."⁴²⁴, para la que según relata el embajador Monanni, diseñó "...los tres escenarios habituales, uno de una cueva y el mar, otro de una cueva y un bosque y el tercero con palacios y el templo de Palas..."⁴²⁵.

Un año mas tarde vuelven a colaborar en el montaje de la fiesta preparada para la noche de San Juan: *Los tres mayores prodigios*, formada por tres episodios de la mitología griega, uno para cada jornada, que fueron interpretadas por compañías diferentes, cada una desde un tablado diferente: la 1ª por la compañía de Tomas Fernández Cabredo, la 2ª por la de Pedro de la Rosa, y la 3ª por la de Antonio de Prado⁴²⁶. Para esta representación Lotti ideó "...un anfiteatro descubierto por arriba de tan excelente fabrica, que auenta sin duda a la del tan celebrado, que en Roma hizo Marco Scaurro [...] Era un emiciclo o semicirculo tan bien fabricado para el intento, que por ninguna parte se embaraçaua, y tan capaz que cupieron en el aun mas de los combidados: estauan los assientos diuididos por su canceles, y tan diuertido con la multitud de flores, y arcos de yedra, que parecia una copia de la variedad hermosa de naturaleza, y las scenas que llaman teatros, eran tres, diuididos con alguna distancia, con eleuacion de tres quartas, dos de tres compañías teatricas, detenidas para esto, representaron la comedia..."⁴²⁷. Se trataba una vez mas de una representación "política" que alcanzó plenamente sus objetivos a juzgar por la fuerte impresión que causó

⁴²⁴ Anónimo, *Relación de las cosas mas particulares sucedidas en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y otras partes desde Febrero de 1636 hasta fin de Abril de 1637*. Cito por Simón Díaz, *Relaciones*: 439. Aunque la comedia no se ha conservado, Shergold (*Spanish Stage*: 287), pese a situar la representación un año después, la identifica como obra de Calderón.

⁴²⁵ Brown y Elliott (*Palacio*: 214) a partir de esta descripción, consideran -a mi juicio erróneamente- que se utilizaron tres escenarios distintos, por lo que la consideran un antecedente de *Los tres mayores prodigios*, representada en el Retiro al año siguiente.

⁴²⁶ "La fiesta de San Juan celebró su Magestad en el Retiro [...] Y el día de San Juan en la noche una Comedia de una Fabula, que se represento en tres Teatros...". Anónimo, *Relación de las cosas mas particulares sucedidas en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y otras partes desde Febrero de 1636 hasta fin de Abril de 1637*. Cito por SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 440. Sobre las compañías que la representaron ver COTARELO, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, 1924), pp. 171-2, y SHERGOLD, *Spanish Stage*: 286.

⁴²⁷ Anónimo, *Sumario y compendio de lo sucedido en España, Italia, Flandes, Borgoña y Alemania, desde Febrero de 637 hasta 14 de Março de 1637*. Ver en SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 449.

en el embajador inglés⁴²⁸. Posiblemente volvieron a colaborar en 1637 en el montaje de *Auristela y Lisidante*⁴²⁹.

Pocas son las noticias que nos han llegado sobre otros montajes teatrales encargados al florentino, antes y después de su colaboración con Calderón. Sánchez Salcedo (*Escantamiento*: 316-7) le atribuye el montaje escénico de dos obras representadas en 1629 en el jardín de los Naranjos del Alcázar: *Palmerín de Oliva* (posiblemente la comedia del mismo título de Pérez Montalbán), representada en el mes de julio, y la *Comedia de Merlín*, representada en septiembre por los criados de la reina. Según Shergold (*Spanish Stage*: 277) también diseña la puesta en escena de tres comedias representadas en el mes de junio de 1631: la primera, cuyo título desconocemos, se representó en el jardín del conde de Monterrey el día 1, y las otras dos (*Quien más miente medra mas*, de Quevedo y Hurtado de Mendoza, y *La noche de San Juan*, de Lope de Vega) la noche de San Juan. En 1632 diseña la escenografía de la comedia *Júpiter vengado o Júpiter agraviado*, escrita por Diego Jiménez de Enciso para festejar el juramento del príncipe Baltasar Carlos⁴³⁰. En 1635 se representó la comedia titulada *Amor Enamorado*, para la que Lotti hizo una “... nube de Venus...” (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 285).

Como hemos visto, en su calidad de escenógrafo real, Lotti también se ocupaba de proyectar los teatros efímeros en los que se representaban las obras teatrales. Brown y Elliott (*Palacio*: 214) le atribuyen además de los ya mencionados el que se levantó en 1633 en el “patinejo” del Retiro y otro construido en 1636 “...para el saloncillo donde se representan las comedias...”. No resulta pues descaminado pensar que Lotti tuvo una participación decisiva en el diseño del Coliseo del Buen Retiro⁴³¹, cuya construcción, según Shergold (*Docs. Lotti*: 589), fue dirigida por él, y que para Baldinuzzi (*Notizie*: 10) constituyó una de las principales razones por las cuales Felipe IV solicitó al gran duque de Toscana un “...buono artefice e ingegnere, che non solo potesse dar disegno por lo teatro, ma anche inventare e promuovere l’uso delle macchine per le stesse commedie.” Además Lotti participará en la creación de escenografías para acontecimientos festivos de diversa índole,

⁴²⁸ “The 19th. of this moneth the King and Queene remoued to the Buen Retiro [...] where their Maesties haue been enter tained with great variety of fiestas amongst the which was one uppon Midsommer night of the greatest ostentation and curiosity as I haue seene of the kinde [...] ostentation and the disposition of the lights soe full of nouelty and delight...” (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 285.)

⁴²⁹ Ese año se le pagan 22.014 rs. y 24 mvs. a Lotti “...por el teatro, pintura y tramoyas y adorno que hizo para la comedia de Auristela, y Clariana, que esta preuenida.” Pese a la diferencia de título, Shergold (*Spanish Stage*: 289) cree que se trata de *Auristela y Lisidante*, comedia de Calderón que se habría “prevenido” para las fiestas de Carnaval.

⁴³⁰ COTARELO Y MORI, E., “Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro”, *Boletín de la Real Academia Española* (1914), p. 244, y SHERGOLD, *Spanish Stage*: 277.

⁴³¹ Sabemos que participó en la construcción del Retiro diseñando juegos de agua y grutas para los jardines, y según vimos, en la época también se le atribuía el de la Plaza Grande.

como los dos carros triunfales, uno de la Paz y otro de la Guerra, que hizo en 1637⁴³² para las fiestas que celebraron la elección del cuñado de Felipe IV como rey de romanos y la entrada en Madrid de la princesa de Carignan.

Su condición de ingeniero al servicio del rey no limitó la actividad de Lotti a las representaciones palaciegas. En 1640 diseña un teatro efímero, tres mutaciones (castillo, monte y jardín o “floresta”), y nada menos que veinticinco tramoyas para la representación del diálogo *Obrar es durar* en el Colegio Imperial de los jesuitas, obra que formaba parte de las fiestas con las que la Compañía de Jesús celebró en Madrid el centenario de su fundación, y a las que asistieron los reyes. Para esta representación Lotti levantó un teatro “...excelente la arquitectura y el adorno, con gradas que la rodean toda, y sobre ellas varandillas de hierro y bronces...”. El tablado “...alto dos varas hasta el plano [...] lo interior [...] se leuanto alto quarente y cinco pies, y ancho quarenta, en forma perfectisima, rematado en un cielo de media concha [...] todo azul manchado de nuves...”, parece que contaba con una embocadura formada por dos árboles que “...subian torciendo las ramas hasta lo alto del techo, adonde se juntaban los dos haziendo un arco [...] En la frente destos arboles, por donde en la parte superior se venían a encontrar con las puntas, para hazer el cerco, se vian dos Angeles desnudos, sustentando con las monos una targeta interpuesta entre los dos...” en la que se había pintado una divisa cuyo dibujo y texto se relacionaban directamente con la obra⁴³³. Parece que también diseñó un telón de boca que representaba un monte por el que se despeñaba “...un rio de agua tan propio, que parece que viamos en el crecer la espuma y ensortijarse las ondas...”, a cuyos pies se abría una gruta por la que asomaba un león “...no se si natural o fingido...”. El anónimo cronista elogia sin disimulo a Lotti, “...que en tantas ocassiones ha llenado de admiracion a Italia patria suya, y a nuestra España [...] aunque en todas sus obras ha alcanzado el premio entre quantos nuestra edad ha visto insignes en este genero, y ha igualado a los antiguos; excedio en todo a lo que siempre haze tan auentajadamente, que a dicho comun nunca ha estado mayor, ni en la inuencion, ni en el acierto; y pueden passar las demas obras suyas en opinion de sombras, porque esta sola sea luz de todas ellas.” (SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 468).

No es de extrañar que el Ayuntamiento madrileño quisiese contar también con un hombre de tal valía e “ingenio”, por lo que Lotti colaborará con la Villa diseñando los

⁴³² Ver *Cartas PP. Jesuitas*, XIV, p. 39.

⁴³³ Representaba una fogata con una mano sobre ella que arrojaba un haz de leña, y unos versos que incluían el título de la obra y aludían a su argumento: “Si quereis que dure el fuego,/Dalde materia en que obrar/Que en el obrar es durar”. Anónimo, *Traslado de una relacion que escriuió un Cauallero desta Corte, acerca de las fiestas que el Imperial Colegio de la Compañía de Jesus de Madrid hizo este año de 1640 al fin del primer siglo de su fundación*. Ver en SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*, pp. 468-9.

monumentos del Jueves Santo y de la Exposición de la Cuarenta Horas⁴³⁴, y supervisando la tarasca del Corpus de 1630⁴³⁵.

Hombre polifacético, Lotti en sus escasos escritos se muestra como un artista plenamente consciente de su valía como creador y preocupado por su fama póstuma, como declara de forma clara y reiterada en el memorial que dirige en 1633 al rey solicitando se le adjudiquen los 200 ducados anuales asignados a su ayudante, dado que éste había vuelto a Italia:

“Señor: Cosme Lotti dize que Vuestra Magestad fue seruido de hazerle merced de vna plaza de doçientos ducados cada año para vn ayudante que consigo traxo de Florencia y que en falta de el dicho se pagasen en la misma conformidad quien dicho Cosme Lotti reçiuiese o tuuiese en su lugar a fin de ayudarle en los modelos que se ofreciesen hazer para el real seruicio de Vuestra Magestad y exerçio y estudio de el dicho suplicante, y teniendo ya hechas muchas trazas de diferentes maquinas y artificios⁴³⁶ muy vtils y prouechosos con que desea seruir a Vuestra Magestad y *dexar alguna memoria de sí* [...] suplica a Vuestra Magestad sea seruido mandarle dar su real decreto para que en Aranjuez de aquí en adelante se paguen dichos duçientos ducados al dicho Cosme Lotti en su mano cada año para que pueda repartirlos en los gastos necesarios y sacar a luz tantas y tan ymportantes maquinas y artificios...”⁴³⁷.

Esta conciencia de la importancia de su trabajo se pone claramente de manifiesto en la relevancia que concede a sus dibujos en sus testamento: “...Iten, declaro que yo tengo unos dibuxos muy importantes, los quales dexo en poder de la dicha mi muger, y es mi boluntad no salgan de su poder asta que el hixo baron que dexo tenga diex y ocho años, y entonçes se le puedan entregar. Y ansi mismo tengo una arquilla de secreptos escriptos de ynportancia, y tanbien esta en poder de la dicha muger, y quiero que lo esté asta que como

⁴³⁴ MARTÍNEZ LEIVA, *En torno a Cosme Lotti*: 326.

⁴³⁵ Aunque el dibujo se ha perdido, la descripción incluida en el contrato firmado por los pintores encargados de hacerla nos permite tener una idea de la traza: “...A de tener el cuerpo de la tarasca quatro baras sin la cola ni el pescueço [...] El remate de arriba a de cer [*sic*] vna rueda, a modo de grua de estas de lança de dos baras de diamitro, con tres figuras de monos, bestidos de frisa colorada y pellejos y sus marcaras de mono...”. El hecho de que se trate de un modelo muy similar al de 1626 (*Fig. 17*) y que en el contrato de los pintores se indique únicamente que la harán “...conforme al dibujo que para ella esta fecho [...] sin que falte cosa alguna y del contento y satisfacion de Cosme Lote” nos hace pensar que posiblemente la tarasca de 1630 no fue diseñada por Lotti aunque sí supervisada por él, ya que resulta poco probable que un artista de su calidad fuera tan poco original. Ver el contrato en SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, “Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636”, *Revista Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XXIV (1955), p. 265.

⁴³⁶ Uno de estos “artificios” serían sin duda unos “...yngenios para jirar barras de yerro, hacer papel y polbora, romper [¿onestales?] y batanear y otras cossas ...” para cuya construcción se asoció en 1630 con Carlos Gaxino “secretario del señor emperador”, y el carpintero Francisco de Aurea. Según el contrato que firmaron los tres, Gaxino había “...de poner todo el dinero necesario para hacer uno de los dichos yngenios, corriente y moliente, y el dicho Cosme Lote a de façilitar el modo de hacerlos y perfeccionarlos. Y que dicho Francisco de Aurea a de poner sin traba personal para hacerle. Ytem que lo que ubiere de aprobechamiento y balliere del dicho yngenio a de ser ygualmente para todos tres...”. Ver en MARTÍNEZ LEIVA, *En torno a Cosme Lotti*: 339, doc. n° 6.

⁴³⁷ SHERGOLD, *Spanish Stage*: 279. El subrayado en cursiva es nuestro.

dicho tengo se entreguen en la misma forma al dicho mi hixo...”⁴³⁸. Desgraciadamente y pese a su preocupación porque se entreguen a su único hijo varón, quien habría de seguir la profesión del padre aunque sin alcanzar nunca su importancia, no hemos conservado ninguno de estos “dibuxos muy importantes” ni “secreptos escritos de ymportancia” que tanta luz podrían habernos aportado sobre el trabajo del insigne ingeniero.

Aunque la presencia de Lotti en España no supone un cambio radical en el teatro cortesano, el cual, como ya vimos, al menos desde el último cuarto del siglo XVI ya había adoptado algunas de las técnicas escenográficas desarrolladas en Italia, como la utilización de decorados en perspectiva, si supuso una renovación, sobre todo en lo que se refiere a tres aspectos: el uso de perspectivas en tres dimensiones⁴³⁹, el perfeccionamiento de la maquinaria teatral, y su consecuencia inmediata, que fue permitir los cambios de escena rápidos e incluso a la vista del público⁴⁴⁰.

Pese a la importancia política del trabajo de Lotti, tras su muerte en 1643 y debido a la crisis que sufrió tanto el país como la vida personal del rey, hubieron de pasar mas de diez años para que un nuevo escenógrafo italiano fuese contratado. El elegido fue el florentino **Baccio del Bianco**, enviado a Felipe IV por el Gran Duque Fernando II, a quien el monarca español había pedido una vez mas, un ingeniero y jardinero (*Enciclopedia dello Spettacolo*: 1214).

Cuando Baccio del Bianco llega a Madrid en 1651 es ya un hombre maduro (había nacido en Florencia el 4 de octubre de 1604)⁴⁴¹ y un artista muy cualificado, con una larga experiencia en los mas diversos campos. Artista polifacético, entre sus múltiples habilidades se encuentran las de pintor (al óleo y al fresco)⁴⁴², arquitecto (civil y militar)⁴⁴³, escenotécnico (no solo inventa escenografías, sino también máquinas y autómatas), director,

⁴³⁸ MMATÍNEZ LEIVA, *En torno a Cosme Lotti*: 349. Ver el testamento en pp. 346-350. Fué otorgado el 17-XII-1643, apenas un mes antes de su muerte (24-XII-1643). En él nombra albacea a Angelo Nardi, “pintor de su magestad”, uno de los pintores que participaron en la elaboración de los decorados diseñados por Lotti, con quien parece haber tenido una buena amistad que Nardi continuó con los hijos del difunto.

⁴³⁹ Shergold (*Spanish Stage*: 296) señala como una de las principales aportaciones de Lotti la introducción de la perspectiva escenográfica en tres dimensiones mediante figuras recortadas, que adosadas a las mutaciones pintadas en perspectiva, realzan la sensación tridimensional, técnica utiliza ya en su primer trabajo para la corte madrileña: *La selva sin amor*, de Lope de Vega.

⁴⁴⁰ Aunque ya había algún antecedente, como *El caballero del sol* representado en Lerma en 1617, Shergold (*Spanish Stage*: 296-7) señala como la principal aportación de Lotti el hecho de que los convirtiese en la base de las representaciones cortesanas, así como la utilización “efectiva” de la luz, un aspecto al que como vimos en la memoria escrita por Lotti para *El mayor encanto amor* (ver nota 371), concedía gran importancia.

⁴⁴¹ *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma, 1988), p. 348.

⁴⁴² Entre 1622-23 decora con pinturas al fresco y estucos varias salas del palacio Wallenstein, en los que ya se pueden apreciar algunas características de su estilo, como son el dinamismo y un sentido dramático ya plenamente barroco. En Florencia trabajo entre otras en la decoración de la casa Buonarrotti (1633-34), en la villa Mezzomonte (1634). *Dizionario*: 348-349.

escenógrafo, coreógrafo, figurinista, caricaturista, perspectivista, grabador, cartonista de tapices, modelista de vajillas, orfebrería, cristalería, relicarios, muebles, y lo que es muy interesante dado el contenido de este trabajo, compositor de música, instrumentista de cuerda y de viento, cantante (tenor), comediógrafo y actor⁴⁴³, por lo que no debe extrañar que desde su llegada contase con el apoyo incondicional de Calderón, con quien colaborará asiduamente en los espectáculos cortesanos, realizando toda una serie de importantes escenografías, hoy desgraciadamente perdidas, excepto una: *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, estrenada en 1653 en el Coliseo.

Discípulo de Bilivert (1612) y del arquitecto militar Boccacci (1613) (*Enciclopedia dello Spettacolo*: 1.212), la relación de Baccio del Bianco con el teatro se inicia ya en su infancia debido a que su padre, mercader, proveía el vestuario de las fiestas florentinas en las que Baccio tuvo ocasión de tratar a Giulio Parigi, a quién según nos informa él mismo, enseñaba sus dibujos y del que recibía algunas lecciones⁴⁴⁵, y con quien colaboraría diecisiete años mas tarde en uno de los montajes escénicos mas espectaculares de la época: *Le nozze degli dei*, representada en 1637 para celebrar la boda del Gran Duque Fernando II con Victoria Della Rovere, en el que participó además como actor⁴⁴⁶.

La primera parte de su carrera (ingeniero y pintor) se desarrolla en Hungría, Austria y Bohemia al servicio del emperador Fernando II como ayudante -desde 1620- del arquitecto, ingeniero, matemático y astrólogo Giovanni Pieroni (*Dizionario*: 348). Tras regresar a Florencia en 1625 o 1626, abre academia propia “di prospettiva e di civile e militare architettura”⁴⁴⁷ y diversifica sus actividades, abarcando numerosos campos, convirtiéndose en uno de los artistas mas reclamados por la nobleza florentina que “...faceva a gara per farlo qualcosa operare, ciascheduno in propria casa.” (Baldinucci, *Notizie*: 30). Tras mas de veinte años de carrera en su patria natal, y ante una nueva petición de Felipe

⁴⁴³ En 1622 marcha como ayudante del arquitecto militar Boccacci a Praga, donde permanecerá un año (*Dizionario*: 348).

⁴⁴⁴ Ver BALDINUCCI, *Notizie*: 30-31; *Dizionario*: 348-349; MATTEOLLI, A., “Un contributo a Baccio del Bianco”, *Paradigma*, 5 (1983), p. 75, y MAESTRE, R., “Baccio del Bianco: Aportaciones a la escena áurea española”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X*, (Almería, 1995), pp. 53-69, especialmente p. 55.

⁴⁴⁵ “...e alcuna volta, quando mio padre lavorava in guardaroba, nel mostrare y miei disegni al Signor Giulio Parigi, da esso mi furon date alcune lezioni...” (1620). *Racconto della vita di Baccio del Bianco, scritta da se medesimo...*, recogida por BALDINUCCI, *Notizie*: 22.

⁴⁴⁶ “Quando l’anno 1637 si fece nel palazzo de’ Pitti la gran commedia delle Nozze delli Dei [...] non solo fu egli adoperato insieme con Alfonso Parigi nell’inventare e ordinare le prospettive e macchine [...] ma volle anche il granduca, che egli vi recitasse la sua parte...” (BALDINUCCI, *Notizie*: 34).

⁴⁴⁷ Baldinucci (*Notizie*: 30), aunque según cuenta el propio Baccio del Bianco, tras relatar su azarosa peripecia en los dominios imperiales, sus enseñanzas eran mas amplias: “... tornare a Firenze alla casa, al pentolino, al babbo e mamma. Tornai, apersi stanza; insegnavo fortificazione, prospettiva, architettura, e insieme disegnare, dipignere, e tiravo innanzi alla migliore...” (BALDINUCCI, *Notizie*: 29). Tanto de los comentarios de Baldinucci como de este texto escrito por él mismo, se desprende que el florentino tenía un gran sentido del humor, y parece confirmar el hecho de que una de sus habilidades mas destacadas fuese la de caricaturista.

IV solicitando nuevamente un ingeniero, es elegido por el Gran Duque de Toscana para enviarle a España, a donde llega en 1651, permaneciendo en nuestro país hasta su muerte el 29 de junio de 1657 en el palacio del Buen Retiro, donde se le alojó desde su llegada.

La experiencia anterior con Lotti seguramente favoreció que desde un principio se le asignase un sueldo mas que generoso: 100 ducados de plata al mes, según declara él mismo en su testamento⁴⁴⁸. Pese a ello, y a las generosas gratificaciones que recibió del rey⁴⁴⁹, el constante retraso en los pagos de su salario, como le había sucedido a Lotti, le obligó a solicitar numerosos prestamos, por lo que a su muerte se encontraba “pobrísimos” y cargado de deudas⁴⁵⁰; y aunque al parecer recibía constantes muestras de la admiración que le profesaban no solo el rey sino también los personajes principales de la corte⁴⁵¹, éstas no resultaron muy fructíferas, lo que sin duda supuso para él, igual que le sucedió a Lotti, un cierto fracaso de sus expectativas, como revela en su última carta, escrita 3 de marzo de 1656, apenas cuatro meses antes de su muerte⁴⁵², en la que ante las alabanzas recibidas del Rey y los nobles con ocasión de la representación de *Píco y Canente*, deja entrever una

⁴⁴⁸ “...Ytem digo que yo he asistido al seruicio del Rey nuestro señor, que Dios guarde, en lo que se me a ordenado de mi profesion, de tiempo de seis años a esta parte, por lo qual me an sido señalados çien ducados de plata de sueldo al mes...” Otorgado en Madrid el 26 de junio de 1657. Ver AGULLÓ y COBO, M., *Más noticias noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, (Madrid, 1981), 29. En este testamento indica también su voluntad de ser enterrado en la parroquia de San Sebastián, a la que pertenecía la mayoría de los actores y en la que también fue enterrado Cosme Lotti.

⁴⁴⁹ En junio de 1651 Felipe IV ordena pagarle 3.000 ducados “...para çierto efecto de su real seruicio...”, y apenas un mes mas tarde (19-VII) se le dan 22.500 rs. para compensarle por la baja de la moneda. Ver AGULLÓ, *Más noticias*: 28.

⁴⁵⁰ Según cuenta Baldinucci (*Notizie*: 49-50), tras haber estado mas de dieciocho meses sin cobrar, Baccio ideó una estratagema para solucionar su precaria situación financiera: se vistió “de viaje” y se paseó por la corte diciendo a todos los que le preguntaban donde iba que se volvía a Italia. Habiéndole visto también Haro con esa indumentaria se lo comentó al rey, quien le mandó llamar y le preguntó como se iba sin licencia suya, a lo que el florentino respondió que “...in Firenze mia patria è un’usanza, che quando si arriva a tenere un servitore un certo tempo senza farli pagare il salario, quello è segno di averlo licenziato ed io, vedendo che son già passati diciotto mesi, che a me nos è stata contata la provvisione, già mi credeva che vostra maestà mi avesse dato l’ambio.” Felipe IV riéndose con el ingenio del florentino ordenó que se le pagasen inmediatamente los atrasos, y aunque Baldinucci afirma que en adelante no sufrió mas retrasos en su paga, la realidad fue muy distinta, pues en su testamento Baccio asegura que se le deben “seis mesadas”, y menciona a varias personas a las que él debe dinero, entre las que llama la atención “monseñor Ludobico Yncontri, embaxador del Serenísimo Gran Duque de Toscana” a quien adeuda 1.000 rs. de vellón (AGULLÓ, *Más noticias*: 28). Según Barrionuevo (*Avísos* II: 90), “Murió Bacho, el tramoyista mayor del Rey, de una sangría, día de S. Pedro, pobrisimo, debiéndole mucho de sus gajes, sin tener con que enterrarse...” (4-VII-1657).

⁴⁵¹ En su correspondencia con el Gran Duque Baccio deja en varias ocasiones constancia de la consideración con que era tratado en la corte española. Así en la segunda de las cuatro cartas conservadas, fechada el 19 de julio de 1653, menciona como tras el estreno de *Andrómeda y Perseo* cayó enfermo y “... sua maestà inviò a vedermi il Signor Marchese di Leve [sic], zio del Signor Don Luis de Haro [sic], con comitiva di Signori e mille favori...”. Dos años mas tarde seguía siendo “...ben visto dal Sig. Don Luigi e dal Marchese di Lieve [sic] che sono quelli che comandano le feste e governano il mondo.” (BACCI, *Lettere*: 71 y 73).

⁴⁵² Parece que ésta fue bastante repentina: “Baccho el tramoyista, viniendo desde el Retiro a Madrid, se cayó muerto en el Prado. Debe de ir a hacer a la otra vida alguna comedia para San Juan, pues va tan deprisa.” BARRIONUEVO, *Avísos* I: 286

cierta melancolía y decepción, ya que si bien se le hacen “... molte promesse ma son in aria...”⁴⁵³.

Su primer trabajo para la corte madrileña fue *La fiera, el rayo y la piedra* (VAREY, *Scenes*: 58), fiesta mitológica escrita por Calderón, representada en 1652 para celebrar los años de la reina. Esta obra, con la que ambos artistas inician su colaboración, es fundamental en el teatro cortesano español ya que con ella Calderón comienza una nueva etapa: el teatro musical de corte⁴⁵⁴ concebido como un espectáculo total en el que se integran todas las artes.

Dividida en las tres jornadas habituales en el teatro español, la escenografía diseñada por Baccio se basa en cuatro de las escenas habituales en el teatro de la época: mar, bosque (que incluye una gruta), jardín y palacio, además de una mutación de “gloria”⁴⁵⁵; una secuencia espacial que tiene unas claras connotaciones simbólicas⁴⁵⁶ al evolucionar desde la naturaleza salvaje que domina la primera jornada, hasta el palacio, ámbito de civilización y cultura, con que se cierra la tercera⁴⁵⁷. En éste sentido la compenetración entre ambos artistas parece perfecta⁴⁵⁸, sensación que aumenta si tenemos en cuenta que en ningún caso

⁴⁵³ “...Fu tale il consenso di tutti e restarono tanto gustosi et oltre a avermi detto *il Re di su bocca que no à visto otra simile en cree que le pueda ajer [sic] mas, il marchese di Liche*, figlio del signor Don Luigi che soprantende, e a bocca e per lettera mi ha pieno sino al cielo di lodi, dicendomi che mi è restato schiavo e per scritto che lui e suo padre mi stanno, però Ser. Signore *non ho visto crocette, si bene molte promesse ma son in aria*, eppure qua non posso tener maggioni protettori di quelli mi tengo che sono D. Luigi e su figliolo, *vero è che se di quando in quando avessi amico o padrone che mi raccomandassi, le cose si ponerebbero un poco meglio*, ma son ridotto se non mi aiuto di me inocente ... hanno fatto maggior sollevamento per questa festa cosi poca che per le altre grandi che per il passato ho fatto...”, BACCI, *Lettere*: 77. Los subrayados en cursiva son míos.

⁴⁵⁴ Para Egido, quien considera decisiva la influencia del Cardenal Rospigliosi en el hecho de que a partir de 1651 Calderón incorpore elementos operísticos a las comedias mitológicas, *La fiera, el rayo y la piedra* “...es una auténtica zarzuela, en parte recitada y en parte cantada, que viene a acompañarse del apoyo instrumental y del baile.” Ver EGIDO, A., “La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, según la edición de 1664”, en *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (Coord^a.), (Salamanca, 1989), pp. 183 y 179. En adelante citaré por *Puesta en escena*.

⁴⁵⁵ Según Sabik (*Escenografía barroca*: 1689) fueron siete los decorados: mar, bosque, monte, fragua de Vulcano, jardín, palacio y cielo; sin embargo Egido (*Puesta en escena*: 170) no cree que la fragua apareciera realmente en escena.

⁴⁵⁶ “...evoluciona del caos a la armonía y el orden restaurados, ofreciendo una evolución topográfica que va del mar tempestuoso y el bosque intrincado y rústico al espacio palaciego, pasando por el intermedio del jardín que sintetiza los dos extremos en liza de la Naturaleza y el Arte...” (EGIDO, *Puesta en escena*: 164). En el texto de la *Fiera* Calderón incluye toda una filosofía de las artes, desde las alusiones a la teoría neoplatónica de la música, hasta la importancia concedida a la pintura, la escultura y la arquitectura en la obra, como configuradoras de un espacio “civilizado”.

⁴⁵⁷ “En la primera jornada domina la naturaleza salvaje y desatada en su estado primitivo y rústico. En la segunda, palacio y jardín resumen la visión de la naturaleza y el dominio del arte. Y la tercera se decanta desde el jardín a los interiores palaciegos para abrir lo espacios celestes y hacer descender a los dioses en la propia sala teatral...” (EGIDO, *Puesta en escena*: 176).

⁴⁵⁸ Llama sin embargo la atención que en sus cartas Baccio no mencione expresamente a Calderón, cuando sí lo hace con otros escritores como Solís, al que llama “poeta famoso” (BACCI, *Lettere*: 73), D. Diego de Silva y D. Rodrigo de Avila.

la escenografía se impone sobre el texto, y que ambas se complementan⁴⁵⁹, lo que parece confirmar que desde el primer momento se estableció entre ambos artistas un sistema de trabajo en colaboración⁴⁶⁰, cuyo éxito se debió en gran parte a los conocimientos musicales, pictóricos y escénicos de Calderón⁴⁶¹ y musicales y literarios de Baccio, lo que permitió la perfecta fusión del trabajo de ambos, pese a los temores iniciales que la complejidad y el lujo de las tramoyas ideadas por Del Bianco, habían causado en Calderón y en el propio Felipe IV, según cuenta con gran viveza Baldinucci (*Notizie*: 45-47):

“... Vera cosa fu, che il Lotti [...] fatte vedere cose nuove e belle: ma per no avervi egli ... fatti allievi [...] pochi rendesi facile il credere che si avesse a trovare più altro ingegnere della fatta che egli vi si era fatto conoscere in materia di macchine per commedie [...] Fra gli altri fu il poeta a cui dal re era stata data l'incumbenza di comporre la nuova commedia. Questi, che dottissimo era, avendo già fatta la bellissima composizione, fecela vedere a Baccio, affinché il medesimo le adattasse le necessarie macchine. Baccio andava disponendo il tutto: e qualunque cosa gli veniva tirata a fine, faceva vedere al poeta, significandoli le diverse e maravigliose operazioni, che intendeva di far per quella. Il poeta guardava tutto, e lodava, ma vedendo le novità, non più da sé, nè forse da altri vedute, che egli intendeva di fare operare alle macchine, fra se stesso se la rideva. L'ingegnere osservava il tutto, e avendo conosciuto lo spirito, aggrandiva con parole ogni di più l'artificio e le operazioni delle macchine, tanto che l'amico [...] già era venuto in parere, che quella commedia, con quel grande apparato di apparenza e di mutazioni, non avesse a potersi recitare, che in tempo di quindici giorni almeno [...] Baccio dunque un giorno, che egli aveva da sé il poeta, per vie più fissarlo nel suo timore, fece pigliare a gran quantità di uomini un pezzo di scena o macchina che ella si fosse, ordinando loro il situarla in un tal posto; e mentre che quella gente, senza saper quello che si facesse, operava, voltandosi con modo sdegnato e minaccioso, ora all'uno, ora all'altro: tira in qua, diceva, alza quella parte: e tu, che fai? non vedi che ella casca: dirizzala ch'ella pende, animale che tu sei: discontatevi signori, diceva al poeta, che queste bestie ce la fanno cadere addosso; e simili cose diceva, finché finalmente la scena fu al suo luogo. Lascia or pensare al poeta, il quale poco dipoi disse al re, che gli domandava, che cosa facesse l'ingegnere fiorentino, rispose che l'ingegnere faceva cose maravigliose a vedersi, e tenea per certo, che quando la maestà sua avesse voluta vedere la commedia, gli saria stato di bisogno il far portare al Teatro e letto e vivanda, almeno per otto giorni continovi, con quel più, che, discorrendo a seconda di suo intendimento, pareali di aver riconosciute; tanto che il re medesimo venuto in qualche apprensione [...] in breve già dappertutto si credeva, che non si avesse a concludere cosa buona. Inoltre fu fatto intendere a Baccio, che sua maestà voleva un giorno portarsi al luogo, per vedere alcuna cosa del fatto. Baccio, che già trovavasi all'ordine, fece rispondere a sua maestà, che ad ogni sua volontà sarebbe stato pronto a mostrargli qualcosa, condotta per allora alquanto imperfettamente: e fatte di subito infunare le macchine e prospettive, adestrati gli uomini, stava aspettando la venuta del Re co' grandi della corte. Giunsero finalmente: e Baccio fatta tirar la tenda, fece loro vedere la prima apparenza della scena, sì bella, nuova e graziosa, che il Re fino a tre volte replicò *muy lindo, muy lindo, Ingegner Fiorentino*. Poi domandò l'ingegnere,

⁴⁵⁹ “Pensar que la escenografía ahoga el texto es un grave error de partida ... ya que la palabra acompaña las mutaciones, previniéndolas o describiéndolas y es inseparable de la música y de cuantos efectos se producen en escena...” (EGIDO, *Puesta en escena*: 165).

⁴⁶⁰ Según Maestre seguían un método que consistía en disponer primero Calderón la comedia, y a continuación Baccio adaptaba a la misma la maquinaria necesaria. Ver MAESTRE, R., “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, *Revista de Historia Moderna*, 11 (1992), pp. 239-250

⁴⁶¹ Las *Memorias de apariencias* escritas por Calderón para sus autos sacramentales revelan claramente como el poseía una visión “escenográfica” muy desarrollada y unos buenos conocimientos técnicos.

se comandava sua maestà che si facesse mutazione: e risposto di sì, non senza l'aspettazione di veder cosa poco gustosa; Baccio, cavatosi di tasca un suo fischio, diè el cenno: de in un momento fu veduta mutarsi in altra: e da una in un' altra mutazione instantaneamente trapassandosi, si venne al movimento delle maravigliose macchine, colla stessa prestezza, e senza avvedersene ombra d'artificio."⁴⁶²

Lamentablemente la escenografía diseñada por Baccio se ha perdido⁴⁶³, pero podemos hacernos una idea gracias a la que diseñó un año mas tarde para *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, con la que *La Fiera* parece compartir algunos elementos escenográficos, aunque la *Andrómeda* presenta un mayor número de novedades. Un buen ejemplo lo podemos tener en el jardín con el que al parecer se inicia la 2ª jornada. Aunque en la edición mas antigua, la *Tercera parte* (Madrid, 1664), no se indica nada al respecto, Vera Tassis en su edición de esta *Tercera parte* (Madrid, 1687) incluye algunas variantes escenográficas⁴⁶⁴, añadiendo aquí una acotación escénica: "*Múdase el teatro en el de bosque y en el foro un palacio*" (esquema seguido por Gomar y Bayuca) (*Fig. 18*). No obstante, y pese a la falta de indicaciones escénicas de la 1ª edición, Egido (*Puesta escena*: 171) considera que del propio texto se desprende que la escena se desarrolla en la proximidad de un palacio y unos jardines, por lo que apunta la posibilidad de que "...el escenario tuviese a un lado la perspectiva de palacio y a otra la de jardín...". Una descripción que se corresponde claramente con la escena inicial de la 3ª jornada de la *Andrómeda*: "... Era de vna parte, el vn costado della, vna fabrica hermosa con sus ventanages y portadas, en tal disposición que dauan a entender ser casa de campo de noble; y, para que mas el sitio lo

⁴⁶² BALDINUCCI, *Notizie*: 45-7. La narración revela el espíritu burlón de Baccio, y deja entrever que sus relaciones con Calderón (de quien dice que "...restò involto ne'suoi impegni...") no fueron, al menos en un primer momento, excesivamente cordiales. Esta primera escena, que tanto agradó a Felipe IV, era "... de peñascos, con el foro de marina, y mientras se dicen los primeros versos, se descubre la perspectiva del mar y habra truenos y relampagos" (EGIDO, *Fiera*: 133). Maestre (*Binomio*: 242) piensa que la obra a la que se refiere la anécdota contada por Baldinucci era *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Creemos no obstante que se trata, como señala Neumeister (*Escenografía cortesana*:147), de la *Fiera*, ya que los temores descritos sólo se justifican en el caso de un primer trabajo, cuando pese a la fama del "ingeniero", éste todavía no había demostrado en Madrid sus habilidades.

⁴⁶³ Si se ha conservado en cambio la diseñada por Jusepe Gomar y Bautista Bayuca, ambos discípulos de José Caudí, para la representación de la *Fiera* en Valencia en 1690, con motivo de las bodas de Carlos II con Mariana de Neoburgo. El manuscrito de la comedia, con los 25 dibujos a pluma se conserva en la Biblioteca Nacional (Ms. 14614). Ver VALBUENA PRAT, A., "La escenografía de una comedia de Calderón", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 16 (1930), pp. 1-16. Sobre las indicaciones escenográficas introducidas por Vera Tassis y las modificaciones escénicas introducidas por Gomar y Bayuca en la representación de 1690 ver la obra de R. MAESTRE ya citada: *Escenotécnica del Barroco: El error de Gomar y Bayuca*, (Murcia, 1989). Ver también A. Egido, "Dos variantes escenográficas de *La fiera*, el rayo y la piedra de Calderón de la Barca (según la versión de Vera y Tassis, 1687, y la valenciana de 1690)", en *Sobre poesía y teatro*, (Málaga, 1989), pp. 75-93.

⁴⁶⁴ Sobre los problemas que plantea la edición crítica de la *Fiera* debido a las numerosas variantes que se han conservado, ver la *Introducción* de A. Egido a su edición de la comedia: (Madrid, 1989), pp. 11-121, especialmente pp. 105-121. En adelante citaré por *Fiera*.

calificasse, eran de la otra, en el otro costado, amenos jardines los que la hermoseauan”⁴⁶⁵ (Fig. 19), que constituye el primer ejemplo de escenografía “asimétrica” del que tenemos noticia en España. Igual similitud volvemos a encontrar en la escena final de ambas comedias, en la que sobre la escena de palacio se superpone una “gloria” (Fig. 20)⁴⁶⁶.

La representación, aunque no los ocho días continuados que se temía Calderón, duró nada menos que siete horas, y supuso para Baccio un gran éxito. Al igual que había sucedido con las obras de Lotti, los madrileños también pudieron ver el trabajo de aquel que era capaz de poner en escena “...los Methamorfoseos mas ingeniosos del decantado Ovidio.”⁴⁶⁷ ya que se hicieron 37 representaciones públicas:

“...En el Palacio del Buen Retiro y en su Coliseo por el mes de Mayo se representa una comedia a los años de la Reyna nuestra Señora de las mayores i mas vistosas invenciones, adornos y perspectivas que se han puesto en Teatro, siendo el autor de la obra Don Pedro Calderón de la Barca Cavallero del Abito de Santiago, aunque ya sacerdote y executor de las apariencias el Vagio italiano. Fue la comedia de las durezas de Anaxarte i el amor correspondido. Mudavase el tablado siete veces. Representavase con luces por dar la vista que pedian las perspectivas. Duraba siete horas. El primer día la vieron en público los Reyes. El segundo los Consejos. El tercero la Villa de Madrid. Y después se representó al Público otros 37 días con el mayor concurso que se ha visto.”⁴⁶⁸

Con la puesta en escena un año mas tarde en el Coliseo del Buen Retiro de otra obra de Calderón -*Fortunas de Andrómeda y Perseo*- de cuyo éxito -tanto para él como para “el poeta”- informa al Gran Duque⁴⁶⁹, Baccio consolida su prestigio ante la corte madrileña. Representada también el público general cerca de 30 veces (BACCI, *Lettere*: 71), el éxito de esta obra fue tal que la reina Mariana, en cuyo honor se había hecho la fiesta, quiso que

⁴⁶⁵ Calderón de la Barca, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Edic. facsimil del manuscrito enviado al emperador Fernando III, R. Maestre (ed.), (Almagro, 1994), p. 132. En adelante citaré por *Andrómeda*.

⁴⁶⁶ Según Vera Tassis para la 3ª jornada e *La Fiera* “Mudase el teatro en el de monte y en el foro, la puerta del jardín...”, que cambia a una “mutación de cielo” para la escena protagonizada por los dioses (Venus, Cupido y Anteros), y posteriormente “Al ocultarse esta apariencia se descubre la mutación del palacio...” sobre la que en la última escena “Descúbrese la mutación de cielo y bajan Anteros, Cupido y Venus”. En *Andrómeda* para la escena final “...vaxó de lo más alto vn templo, a cuya fábrica acompañaua la transmutacion de vn palacio regio, que con lonja suya la guarnecía y adornaua. Venían, en la fachada del inmenso edificio, sentada la tropa de la música...” Para todas las acotaciones de la *Fiera* ver la edición de EGIDO (pp. 321, 357, 365 y 394); para la acotación de *Andrómeda* ver la edición de MAESTRE, p. 166.

⁴⁶⁷ Anónimo, *Escrivense los sucesos de la Europa, y otras partes desde el abril de 1652 hasta el março de 1653*, recogido en un manuscrito anónimo de la B.N.M (Ms. 2384). En este manuscrito se mencionan dos montajes de Baccio del Bianco (“...vn gentilhomme Florentin bien conocido en Alemania y Italia por su gran ingenio...” para la corte madrileña. En la *Fiera* se escenifican entrelazadas dos historias independientes narradas por Ovidio en sus *Metamorfosis*, pero que se complementan desde el punto de vista simbólico: la de Pigmaleón y la estatua convertida en mujer de carne y hueso, y la de las “durezas de Anaxarte”, la mujer de carne y hueso convertida en estatua.

⁴⁶⁸ LEÓN PINELO, A. de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al 1658)*. Cito por EGIDO, *Puesta escena*: 163.

⁴⁶⁹ “...questa [comedia] di quest’anno ... è piaciuta (e per la mia parte e per la parte del poeta) assai più della dell’anno passato, però che la favola, per tante mia prediche, era nota, e le macchine erano in quantità e assai

se enviase a su padre, el emperador Fernando III, lo que motivó que se recogiese en un manuscrito, que afortunadamente se ha conservado, el texto, la escenografía y la música, por lo que constituye el único ejemplo que tenemos de lo que fue una fiesta cortesana en el reinado de Felipe IV⁴⁷⁰. Para ello se encargó a Baccio que hiciese una serie de dibujos de las mutaciones de la comedia⁴⁷¹, en total once “bosquejos”, según se les denomina en el manuscrito, dos de los cuales reflejan la apariencia del teatro en la loa, otros dos se corresponden con la 1ª jornada, cuatro con la 2ª (posiblemente la mas compleja, tanto por el número como por el diseño de las “mutaciones”) y tres con la tercera⁴⁷².

Si pintura, música y literatura ya habían recibido por parte de Calderón una atención preferente en la *Fiera*, su importancia como artes creadoras de un nuevo tipo de espectáculos cortesanos se expone con toda claridad en *Andrómeda*, donde las tres artes protagonizan la primera de las dos secciones en que esta dividida la loa. La primera de ellas se divide a su vez en dos partes, la primera de las cuales es protagonizada en exclusiva por la Música, único personaje en escena, que como no podía ser menos, se expresa mediante el canto⁴⁷³, interpretando una serie de cuartetos octosílabos, separados por un estribillo de tres

buone, con voli d'ogni sorta, precipizzi e quello che volion qua, fracassi, rovine, tremuoti e spaventi ...” (19-VII-1653). BACCI, *Lettere*: 71.

⁴⁷⁰ Se conserva en la Houghton Library de la Universidad de Harvard. Como era habitual en la época, sólo se hace constar el nombre de la Infanta, que la patrocina, y el motivo de la fiesta (“En festibo parabien que felices años goze la siempre Augusta Mag[esta]d de la Reyna n[uest]ra S[eño]ra Doña Mariana de Austria”), sin que se mencione en ningún lugar el nombre de los artistas que la crearon, por lo que desconocemos quien pudo ser el compositor de la música, que ocupa cuarenta y seis folios de los ciento cincuenta que constituyen el manuscrito. Para la descripción de Manuscrito ver MAESTRE, *Andrómeda*: 26-28. Sobre los aspectos musicales de *Andrómeda* ver STEIN, L.K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, (Oxford, 1993), pp. 144-168; y “La plática de los dioses. Music and the Calderonian Court Play, with a Transcription of the Song from *La estatua de Prometeo*”, en *Pedro Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*, M.R. Greer (ed^a), (Kassel, 1986), pp. 13-92.

⁴⁷¹ “...quando pensavo riposare, mi comandò sua Maestà y disegni delle scene per mandare con la commedia e musiche all'imperatore che son stati 11 pezzi di disegno come di stampa.” (19-VII-1653) (BACCI, *Lettere*: 72).

⁴⁷² Según Maestre (*Binomio*: 243 y 248) estos dibujos no representan la totalidad de las mutaciones de la 3ª jornada, ya que faltaría una mutación de “El albergue de Medusa”, que según Maestre “...es la resultante de dos mutaciones: El infierno y El bosque.”. No obstante, en las acotaciones incluidas en el manuscrito enviado a Viena se señala para esta escena la mutación de palacio con jardín, ya citada (*Fig. 19*), que aunque sólo parcialmente se corresponde con la escena descrita por uno de los personajes: “LIDORO: ... aquel edificio que/a tierra en ruynas se abate/es su albergue.” (*Andrómeda*: 137), tampoco se corresponde con la sugerida por Maestre.

⁴⁷³ Es en este periodo donde Calderón comienza a introducir en sus obras cortesanas formas musicales italianas, aunque adaptadas a su particular visión dramática. Entre éstas formas destaca el recitativo, que aunque utilizado ya en *La Fiera*, es en *Andrómeda* donde Calderón le confiere su carácter de lenguaje divino: PERSEO: Pues ya que en suas ecos/oygo las voces que suelen/tener al ayre suspenso/quando alguna deidad pisa/la tierra, porque su acento/métricamente sonoro/suena mas dulce que el nuestro/...” (*Andrómeda*: 61). No es posible descartar la influencia de Baccio del Bianco en Calderón a la hora de caracterizar a los dioses por un “acento métricamente sonoro mas dulce que el nuestro”, puesto que el propio Del Bianco nos informa de como por indicación suya el poeta (D. Luis de Ulloa) introdujo en *Pico y Canente* (1656) “...un lamento mentre [Canente] si convertiva in nube...” para el que el compositor de la música (Juan Hidalgo) “...compose allí mia consigli cosa assai italiana...” (BACCI, *Lettere*: 76). Se trata del *tono* “Crédito es mi decoro”, la obra mas temprana de las recogidas en el Manuscrito Guerra, una colección de tonos humanos para soprano y bajo continuo recopilados hacia 1680 por Jose Miguel Guerra, copista de la Real Capilla. Ver en TORRENTE, A., “La monodía acompañada en España”, *Scherzo*, 142 (2000), pp. 150-153.

versos (*Lám. I*) en el que como es habitual en Calderón, se expone el mensaje principal de la obra: “*Viue tú, viuirá todo;/que no ay distancia entre ver/padecer o padecer.*”. Este estribillo, que caracteriza toda la primera parte de la primera sección de la loa⁴⁷⁴, y enmarca también el diálogo entre las tres artes, es además una clara prueba del trabajo “en equipo” de Calderón y Baccio, ya que su texto formaba parte del jeroglífico que coronaba la embocadura del teatro: “...vn sol con algunas nubecillas, que no le deslucían, ni afeauan; y a merced de sus rayos, vn país de varias flores en cuyo primer termino eran de mayor tamaño vn laurel y un rosal. En la parte superior del cielo, que sobre el se terminaua, decia la letra latina: GENERAT OMNIA; y en la inferior, la castellana: Viue tú, viuirá todo;/que no ay distancia entre ver/padecer o padecer.” (*Fig. 21*), en clara alusión simbólica al motivo de la representación y a sus protagonistas: las personas reales⁴⁷⁵.

Para la *Andrómeda* Baccio del Bianco diseñó un total de ocho mutaciones: aldea, gruta, “retrete”⁴⁷⁶ o sala privada, infierno, selva, palacio con jardín, marina y plaza real con palacios, un templo y una gloria. Algunas de ellas ya habían aparecido en la *Fiera* (gruta, selva-bosque, palacio con jardín, y marina), y otras (sala privada, infierno y plaza real) pertenecen en parte a la tradición escenográfica italiana heredada de los escenógrafos del manierismo, tipificadas por Buontalenti pero modificadas y ampliadas por la práctica escénica desarrollada sobre todo en el teatro de ópera veneciano⁴⁷⁷. Mas novedosa parece

⁴⁷⁴ La segunda sección, que finalizaba con una danza, está protagonizada por doce ninfas “que significauan los doce signos” y un gigantesco *Atlante* “jeroglífico” de “*El que el globo sustenta/del orbe todo,/se ha rendido al peso/de un pesar solo*”, versos que constituyen el segundo estribillo de la loa y que aluden claramente a Felipe IV. Ver *Andrómeda*: 46. Un esquema muy semejante parece que siguió Calderón en la loa escrita para la representación de la *Fiera* un año antes. Aunque lamentablemente se ha perdido, podemos conocer su tema y estructura gracias a las noticias que nos han llegado a través del manuscrito anónimo ya mencionado (*Escrivense los sucesos de la Europa...*), en el que se mencionan dos montajes de Baccio del Bianco para la corte madrileña, que Shergold (*Spanish Stage*: 311-312) cree serían la *Fiera* y *Andrómeda*. Según la descripción de este manuscrito, la loa de una de las obras estaba protagonizada en su primera parte por “la inconstante Fortuna [...] entretenida en lo apacible de un hermoso laud y acompañada de la melodía de su suave voz...”, continuando con la aparición de una “gloria” en la que se veía a “...Iupiter en su Trono en su Palacio Delfico, y en las terrestres subir subir sus Dioses [...] al repetido trono por caminos apacibles, y admirables a la vista, y juntos decretaron lo que refiere Ouidio en los libros de sus transformaciones.” (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 312). En ambas loas la música cantada protagonizaba por tanto la primera sección y la danza la segunda.

⁴⁷⁵ Ver *Andrómeda*: 41. Sobre la cultura de los símbolos en la España del siglo XVII (emblemas y jeroglíficos) ver GÁLLEGO, *Visión*: 27-30.

⁴⁷⁶ “Quarto pequeño en la casa o habitación, destinado para retirarse” (*D.A.*)

⁴⁷⁷ Según Decroissette la “revolución escenográfica” del teatro barroco europeo está ligada al desarrollo de la ópera y sobre todo a la apertura de los primeros teatros públicos en Venecia en 1637, y a la necesidad de atraer a ellos a un público mas visual que auditivo, que era el que con el pago de su entrada financiaba el espectáculo; una característica que parecen compartir en Madrid tanto el público cortesano como popular, ya que según Del Bianco, los españoles eran muy aficionados a “...movimento per aria, mutazzioni, voli, rovine, tutte cose che qua piacciono...” (BACCI *Lettere*: 73). Ver DECROISSETTE, F., “Aspects et significations de la “Scena Regia” dans le drame en musique italien de la deuxième moitié du XVIIe. siècle”, en *Les voies de la création théâtrale. Théâtre. Histoire. Modèles*. E. Konigson (Comp.), (Paris, 1980), pp. 265-266. La sala privada, denominada “retrete” en la *Andrómeda*, se corresponde con las “reggia” o habitación del príncipe; la plaza real o “cortile regio” se caracteriza precisamente por sus elementos arquitectónicos de orden clásico, en la que la excelencia de los pintores imita los materiales preciosos como el mármol, alabastro y piedras semipreciosas (jaspe, lapislázuli, etc.), de que supuestamente están hechas. Ver el significado y descripción de

ser la aldea (*Fig. 22*), que constituye el marco de toda la primera jornada, y vuelve a reaparecer como 3ª de las cinco mutaciones de la 2ª jornada (gruta de Morfeo, “retrete”, aldea, infierno y selva). Afortunadamente de cada una de estas mutaciones conservamos un “bosquejo”⁴⁷⁸, si bien - como indica la última acotación de la 2ª jornada- les “...faltarán el alma de los movimientos, como a la música, la de las voces que la ejecutaron.” (*Andrómeda*: 131).

Los 11 “bosquejos” realizados por Baccio del Bianco, que en opinión de Pérez Sánchez (*Pintores escenógrafos*: 63) le sitúan dentro del manierismo toscano, son verdaderos bocetos⁴⁷⁹ mas que proyectos escenográficos, y reflejan su gran calidad como dibujante -“...disegnava di penna, e acquerelli coloriti, con gran facilità e bizzarria.” (Baldinucci, *Notizie*: 31)- su facilidad de trazo y su habilidad para representar el movimiento de las figuras, además nos permiten conocer la composición de las escenas, y aunque en la mayoría predomina la simetría tradicional, en la *Andrómeda* encontramos uno, si no el primero, de los ejemplos de asimetría en la escena con la que se inicia la 3ª jornada, “...scena in la mas estraña de las perspectivias...”⁴⁸⁰.

Dos de las mutaciones ideadas por Baccio para la *Andrómeda* presentan además la novedad de aprovechar -al parecer por primera vez- toda la profundidad del escenario del Coliseo: el *Infierno*, 4ª de las mutaciones de la 2ª jornada y la *Marina*, 2ª mutación de la

este tipo de escenas en DECROISSETTE, *Aspects*: 277. La “sala privada” era una de las escenas mas frecuentes en el teatro español, y constituye una de las aportaciones hispanas a la escenografía barroca.

⁴⁷⁸ Para la 3ª jornada se hicieron tres mutaciones: palacio con jardín, marina y plaza real en la que además de los palacios, aparecen un templo y sobre él una “gloria”. Para un estudio de los dibujos ver MASSAR, Ph.D., “Scenes for a Calderón play by Baccio del Bianco”, *Master Drawings*, 15 (1977), pp. 365-375; y la obra ya citada de VAREY, J.E., “Scenes, Machines and the Teatrical Experience in Seventeenth-Century Spain”, en *La escenografía barroca*, A. Schnapper (ed.), (Bologna, 1982), pp. 51-63. Ver también el artículo de MAESTRE ya citado (“Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”), en el que plantea la posibilidad de que Baccio no dibujase todas las mutaciones de la 3ª jornada.

⁴⁷⁹ Son además la única muestra del trabajo de Baccio del Bianco en España, de quien -a diferencia de lo ocurrido con Lotti- son numerosos los dibujos que se han conservado en varias bibliotecas y museos, tanto europeos como americanos, entre los que figuran la Galería de los Uffizi, que conserva la colección mas importante (unos 270 dibujos), la Biblioteca Marciana, el Ashmolean Museum de Oxford, el British Museum de Londres, la colección real del castillo de Windsor, el Louvre de París, la Albertina de Viena, la National Gallery of Canada de Ottawa, el Art Institute de Chicago, el Metropolitan Museum de Nueva York, la Houghton Library de la Universidad de Harvard, etc., lo que nos da una idea de la enorme pérdida que supuso para las colecciones españolas el desgraciado incendio del Alcazar madrileño de 1734, en el cual se perdieron aquellos que habrían constituido parte de la colección española. Estos dibujos, anteriores a su venida a España, abarcan desde elementos ornamentales, a escenas callejeras costumbristas, paisajes, caricaturas, etc. Para Baldinucci (*Notizie*: 31) sus dibujos para el teatro “E benchè tali disegni siano ... aggrottescati e ammanerati molto, non lasciano contuttociò de far bella mostra, per la vivacità e spirito delle figure, e per la varietà e novità dei concetti, di abiti, di berrette, di calzari, di acconciature, armature e simili...”. Según Matteoli (*Contributo*: 75) los dibujos conservados revelan que Baccio estuvo muy influido por el Cigoli, maestro de su maestro Antonio Bilivert. Ver PARKER, K.T., *Catalogue of collection of drawings in the Ashmolean Museum*, II, (Oxford, 1956); POPHAM, A.E. y K.M. FENWIK, *European drawings Catalogue in the collection of the National Gallery of Canada*, (Toronto, 1965); CHIARINI, M., *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, (Treviso, 1972); *Gli Uffizi: Catalogo generale*, (Florence, 1980).

⁴⁸⁰ *Andrómeda*: 132. Este comentario parece refutar la idea de Egido de que en la *Fiera* pudiera haberse hecho algo semejante.

3^a481. En ambos casos se trata de mutaciones que aparecen y desaparecen súbitamente y a la vista de todos los espectadores, cuyo asombro debió ser notorio dada la complejidad escenográfica de ambas mutaciones. El *Infierno* surge de la “transmutación” súbita de la aldea inicial, de forma “...tan nueva y tan estraña, que pudo adelantarse a la imaginación de los que mas preuenidos la esperaban; porque en vn instante a la seña de la vara, con que la *Discordia* escribía vagos caracteres eisados [sic], se vio el teatro (**desde sus mas altas nubes a sus mas retirados espacios**) conuertido en vn volcan de fuego, tan horrorosamente apacible, que a vn tiempo estremecía y deleytava. Siendo esta la primera vez que logro el Coliseo sus distancias, pues nunca se vio con mas fondos descubiertos; y siendo assi que las perspectivas de ruynas abrasadas vastaran primorosas a hacer distante lo cercano, que sería quando en los terminos pudieron hacer mas distante lo distante. Estauan,a vna parte y otra, **viuamente representadas en animados bultos** algunas de las penas que finge Virgilio, como son: el Sísifo, el Tántalo y el Ticio. Entre cuyos horrores, se vian disformes monstros alimentados de las llamas. Atrauesaua la Ydra de vn parte a otra, mouiendo las cabeças de sus siete cuellos; y el Cancerbero, al contrario della, abriendo la boca de sus tres gargantas. Vianse en los lexos las tres furias, ricamente a proposito vestidas. Y sobre todo lo que mas admiro fue la **disonancia con que cantaron apacibles y horrorosas: pudiendo la maestría hacer que los errores adrede executados cumpliesen a vn tiempo con la confusion de los ojos y de los oydos. Su planta es esta.**” (*Andrómeda*: 109-110) (Fig. 23). La acotación revela que pese a lo breve de la escena, nos encontramos ante un momento culminante en lo que a escenografía se refiere, pero también en cuanto a la integración de varias artes. Como escenógrafo Baccio del Bianco aprovecha aquí todas las posibilidades espaciales del escenario del Coliseo (“...logró el Coliseo sus distancias...”), e idea además dos seres monstruosos (la Hidra y el can Cerbero), posiblemente algún tipo de autómatas⁴⁸² ya que poseían diversos movimientos, que recorren el espacio escénico en direcciones contrapuestas: “... Atrauesaua la Ydra de vn parte a otra, mouiendo las cabeças de sus siete cuellos; y el Cancerbero, al contrario della, abriendo la boca de sus tres gargantas...”. (*Andrómeda*: 110).

Pero además de su trabajo como escenógrafo, es evidente que dio también muestras de su talento como figurinista, ya que es lógico pensar que sería él quien diseñase tanto los vestidos de las *Furias*, que aparecían “a propósito vestidas”, así como los vestidos -y

⁴⁸¹ Se trata además de dos escenas de contenido fuertemente simbólico por corresponderse además claramente con dos de los cuatro elementos (fuego y agua) que constituyen el mundo, según la concepción humanista.

⁴⁸² Barrionuevo (*Avisos* I: 267), normalmente muy crítico con la figura del florentino debido a las grandes sumas de dinero que consumían sus montajes, da noticia de la admiración que causó “...toda la pasión de Cristo Señor Nuestro, de tramoyas, que ha espantado al mundo, particularmente el clavarle en la cruz y el subir por dos escaleras a desclavarle de ella, como si fueran verdaderamente hombres...” (15-IV-1656), realizada por

posiblemente el maquillaje- de los mimos que representaron “vivamente” algunos de los “suplicios” mas conocidos de los descritos por Virgilio. La escena es además un magnífico ejemplo de la fusión de distintas artes que Calderón persigue en este tipo de obras, ya que la escenografía se complementa con la música, que tiene aquí un papel relevante pues no sólo contribuye decisivamente a caracterizar la escena, sino que además es utilizada con una finalidad “afectiva” muy concreta: infundir en el ánimo de los espectadores el sentimiento de horror que la apariencia requiere. Para ello el desconocido compositor (¿Juan Hidalgo?) va a utilizar una técnica empleada ya en el Renacimiento, y que será habitual en el teatro musical barroco⁴⁸³, de la que Monteverdi ya había hecho un uso magistral: la disonancia, de manera que “...*los errores adrede executados cumpliesen a vn tiempo con la confusion de los ojos y de los oydos...*” (*Andrómeda*: 110).

La 2ª mutación en la que se aprovechaba nuevamente todo el espacio escénico del Coliseo -una marina⁴⁸⁴- (*Fig. 24*) era un modelo bien conocido por los espectadores madrileños, pero “... aunque otras veces se hauian visto, fueron nuevas por la perfeccion con que estauan executadas.” (*Andrómeda*: 150). Una escena en la que aunque se repiten algunos elementos que ya habían aparecido en la escena infernal, se va a producir una integración de diversas artes de forma mas completa y equilibrada, ya que su longitud y complejidad es mayor, recuperando el texto su importancia. Son también dos los seres fabulosos que aparecen, pero mientras que uno tiene claras connotaciones negativas (el dragón), el otro es una criatura luminosa (Pegaso). La habilidad como figurinista de Baccio se pone nuevamente de relieve en el atuendo de las seis ninfas marinas “...*vestidas de vn verdemar escamado de plata, que fue de las mexores vistas del adorno que tuuo la fábula.*” (*Andrómeda*: 153). Una vez mas se reservan a la música funciones esenciales: anticipar la acción mediante cajas destempladas y sordinas roncadas que preparan el ánimo de los espectadores para la escena en la que Andrómeda será conducida al sacrificio, y caracterizarla, pues mientras se produce la aparición súbita de la escena marina⁴⁸⁵, las cajas y sordinas acompañan el canto “lamentoso” de un estribillo que irá repitiéndose a lo largo de la escena.

Baccio durante la Semana Santa de 1656 “... por su devoción, sin haber llevado interés alguno, por ser el hospital de su patria...”.

⁴⁸³ Las técnicas y funciones encomendadas a la música en el teatro español del XVII son estudiadas con mayor profundidad en el último capítulo de este trabajo.

⁴⁸⁴ “Estaua el primer termino de los vastidores cubierto de peñas brutas, sembradas de conchas, caracoles y corales, con algunos mariscos y resacas; y el segundo término, de escollos sobre las ondas apenas descubiertas...” (*Andrómeda*: 150.).

⁴⁸⁵ “...antes que nadie saliera al tablado, se oyó, al compás de caxas y sordinas, la musica lamentosa que diran los versos. Y en su intermedio, se mudo el teatro segunda vez toda la escena descubierta...” (*Andrómeda*: 150).

Pero si importantes fueron las mutaciones, los efectos escénicos no le fueron a la zaga (caída de la Discordia, decapitación de Medusa⁴⁸⁶, progresivo aumento de tamaño del monstruo marino⁴⁸⁷, y lucha de Perseo montado sobre Pegaso con el monstruo)⁴⁸⁸ (*Fig. 24*), algunos de ellos desconocidos hasta entonces en España⁴⁸⁹, que contribuyeron al éxito de la obra. Dada la afición de los españoles, según indica el propio Baccio, a “...machine violente, precipitose, ratte...” (BACCI, *Lettere*: 73), no es de extrañar que fuese la caída de la *Discordia* (*Fig. 22*), con la que finaliza la 1ª jornada, el efecto mas festejado, hasta el punto de que pasados varios años todavía se hablaba en Madrid de ello⁴⁹⁰. En su caída el personaje atravesaba el escenario en diagonal, a toda velocidad, hasta el punto de que el propio Baccio del Bianco se maravillaba de que no hubiera sucedido ningún percance, dado lo peligroso que resultaba para la actriz que representaba el personaje: “...una caduta che Dio ci ha posto le sue mani, a fare quella povera muciacia bella come un angelo, non abbia rotto il collo, perché cadeva da alto circa 18 braccia delle nostre con tutta velocità.”⁴⁹¹.

Parte fundamental en el éxito de la obra debió tener la “sincronización” tanto en los movimientos de entrada y salida de los actores de escena⁴⁹², como en los cambios de la escena propiamente dicha, especialmente la sincronización de las mutaciones escénicas⁴⁹³

⁴⁸⁶ “Con estos versos que dice MEDUSA dentro, se arrojó al tablado vna estatua parecida a ella, assí en el traje como en el tocado, de modo que fue facil equiuocarse el auditorio [...] Con que fue mas admirable la tropelia de la cabeça, pues llegando Perseo y cortandola, hiço pavor y gusto...” (*Andrómeda*: 144.)

⁴⁸⁷ “En tanto que ella [Andrómeda] representaua estos versos [...] se vio en el mar vn monstruo que, empeçando pequeño en lo vltimo, a cada buelta que daua atrauesando las ondas, parecia mayor.” (*Andrómeda*: 159). Para evitar romper el efecto de la perspectiva, se fabricaron varios monstruos de distintos tamaños.

⁴⁸⁸ “...luchauan los dos con tan estraños mouimientos: en el ayre el cauallo, que con velocidad acudia a vn lado y otro, ya se abatía, ya se eleuaua, sin verse nada de la maquina que lo mouía...” (*Andromeda*: 161). En el boceto Bianco marcó con una línea de puntos la trayectoria del caballo.

⁴⁸⁹ Para los aspectos técnicos ver MAESTRE, *Baccio: Aportaciones*: 56 a 58.

⁴⁹⁰ “... una caduta della Discordia che feci l’anno passato, ancora se en parla.” (5-II-1655). (BACCI, *Lettere*: 73). El hecho de que también en el manuscrito conservado en la B.N.M. (“*Escrívense...*”) ya citado, también se mencione esta caída, parece confirmar el impacto que causó entre los espectadores.

⁴⁹¹ Carta de 19-VIII-1653. (BACCI, *Lettere*: 71). Pese a la “gran facilidad” de Baccio para diseñar y controlar estos vuelos extraordinarios “...che facevano stupire e spaventare chi gli mirava...”, lo que permitía que “...le donne comiche, che tali voli dovean fare, no rikusavano risico alcuno...” (BALDINUCCI, *Notizie*: 47-8). Este tipo de vuelos, que parecen haber sido una de las características de los montajes de Baccio, fueron satirizados como ya vimos por A. Moreto en boca de Juan Rana en su entremés *El retrato vivo* (c.1657).

⁴⁹² Una de las costumbres de los actores españoles que mas le indignaba era que “...detto che hanno i lor versi, se non si accenna che ritornino dentro, cor un voltar di schiena si intende essere dentro...”, así como que distintos grupos se encontrasen en el escenario simultáneamente “...come se non lo vedessi...”. (BACCI, *Lettere*: 72). Las acotaciones de la *Andrómeda* reflejan claramente que las salidas y entradas de los personajes se sincronizaron perfectamente, evitando tal “improprietà”.

⁴⁹³ El pintor Federico Zuccari (*Passagio per l’Italia*), espectador de la comedia *L’Idropica* de G.B. Guarini, representada en Mantua en 1608 con motivo de la boda de Francisco Gonzaga y Margarita de Saboya, nos ha dejado una viva muestra de la admiración que causaban estas mutaciones sincronizadas, incluso en un “profesional” como él: “....Gustai non meno vedere, sopra le machine, gli artifici grandi e gli argani, le gomene grossissime, e le funi, e le corde con che muovono, e maneggiano quelle machine, e’l numero grandissimo di huomini à maneggiarle e ciscuno al luogo suo; e ad un cenno calare, alzare, e muover star fermo più di trecento huomini a maneggiare”. Citado por CARANDINI (*Teatro*: 14). Aunque los continuos avances técnicos simplificarán cada vez más estos cambios, lo que reducirá el número de personas necesarias para ello, las cuentas de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, última comedia palaciega de Calderón, cuya escenografía fue diseñada

con la música y el texto, señaladas reiteradamente en las acotaciones⁴⁹⁴. Todo ello parece indicar que pese a que no pudo eliminar algunas costumbres españolas que le sacaban de quicio, como la presencia en la loa de los músicos sobre el escenario, vestidos de negro con guitarras, capa y espada entre los doce signos del zodiaco:

“...non s’è potuto schifare che in una gloria di deità non vi fusse quattro guidoni vestiti di nero all’usanza con chitarre spagniole, cappa e espada, si como al calar del cielo i dodici segni dello zodiaco che erano 12 donne, uscì dalla strada in confuso e i medesimi quattro a fare schiena al foro, uso di qua, che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggono, dicendo che è impossibile che ballino senza quelle chitarre di dietro; insomma la pulitezza delle scene, la puntualità delle strade, no usa qua né è fatta per questi istrioni...” (BACCI, *Lettere*: 72).

sí consiguió al menos que en la comedia funcionara todo con suficiente “pulitezza delle scene” y “puntualità delle strade”.

Pese al éxito obtenido por *Fortunas de Andrómeda y Perseo* no parece que ambos artistas volvieran a colaborar hasta 1657, cuando el 17 de enero⁴⁹⁵ se representó - patrocinada por el marqués de Liche- la “egloga piscatoria” *El golfo de las Sirenas*⁴⁹⁶, en un

por José Caudí, reflejan que fueron necesarias 105 personas (69 para ocuparse de los tornos y 36 de los bastidores) (*FUENTES I*: 123-125).

⁴⁹⁴ Algunas eran bastante sencillas, como el movimiento de Palas en la 1ª jornada, quien sobre una nube “...en el ayre, donde con suabe movimiento atraveso la scena cantando.” (*Andrómada*: 66) o el descenso de Mercurio en la 2ª jornada, tras aparecer “... en lo alto del tablado, sentado en la extremidad de vna nube, con tal artificio que, todo el espacio que tarda en vaxar al tablado cantando los versos que se siguen, vino en continuo movimiento...” (*Andrómada*: 127). Mayor complejidad requerían algunos de los cambios de la 2ª jornada: “Sucedindose a este verso, segunda vez el coro de la musica, se vio rasgarse la techumbre del edificio, y vaxar en el ayre vna aguilá doradas las plumas...” (*Andrómada*: 91); “En esta confusion de representar vnos y cantar otros, huyendo DANAÉ, u JUPITER tras ella, dexaron el teatro; y al mismo tiempo, desapareció el retrete con todos sus adornos, quedando como primero la perspectiva de la nieve...” (*Andrómada*: 93); y sobre todo la última mutación de la obra, en la que mientras se repite un estribillo cantado por el coro (“A tierra, a tierra, que aquí/manda Iupiter supremo/por patron desta vitoria”) aparecen un palacio y el templo de Júpiter por los aires, en el que se situaron los músicos: “Volvió la musica en el ayre, y con esta repetición vaxo de lo mas alto vn templo, a cuya fabrica acompañaua la trasmutacion de vn palacio regio, que con lonja suya la guarnecía y adornaua. Venían en la fachada del inmenso edificio, sentada la tropa de la música...” (*Andrómada*: 166)

⁴⁹⁵ La época del año le sirvió a Calderón de pretexto para introducir las habituales alabanzas a la familia real, que con su presencia convierte el crudo invierno en primavera: TODOS: Que porque el Enero con ellos embiste/las flores se pasman, los rayos tiritan, las ondas se quexan, los paxaros gimen/.../ Que a la vista de tales Deydades felizes,/los paxaros cantan, las luzes se alegran,/las flores renacen, las ondas se rien.”. Calderón de la Barca: *El golfo de las sirenas*. Cito por la edición crítica con un estudio introductorio de NIELSEN, S.L., (Reichemberger, 1989), pp. 69 y 73. Todas las referencias al texto de la comedia se hacen por esta edición que citaré en adelante por *Golfo*.

⁴⁹⁶ Pese a que Calderón la denomina simplemente “fiesta”, el hecho de que se representase en la Zarzuela hizo que en la *Quarta parte* se la denominase *Fiesta de la Zarzuela*, por lo que aunque tradicionalmente se viene considerando a *El laurel de Apolo* (1658) como la primera zarzuela, ya que es en su loa donde Calderón declara querer producir un genero nuevo, *El golfo de las sirenas* es la primera obra que aparece denominada como zarzuela. Aunque la música -aproximadamente una cuarta parte de la obra (NIELSEN, *Golfo*: 20)- no se ha conservado, y tampoco sabemos quien la escribió, la obra presenta musicalmente las mismas características que las comedias mitológicas serias de Calderón, aunque sólo dos de los papeles principales cantan (Caribdis y Celfa). Sobre los aspectos musicales de la obra ver COTARELO, E., *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid, 1934), p. 51; NIELSEN, *Golfo*: 20-23); STEIN, *Songs*: 267-8.

teatro efímero construido en el palacete de la Zarzuela, que posteriormente se trasladó a la ermita de San Pablo del Buen Retiro, donde la obra volvió a representarse (el 12 de febrero)⁴⁹⁷, esta vez en dentro de los festejos de Carnaval. Dado que Baccio del Bianco murió en julio de ese año, parece que *El golfo de las sirenas* fue su último trabajo.

A diferencia de los otros montajes de los que tenemos noticia, el *Golfo* es una obra breve (sólo una jornada) que apenas dura hora y media⁴⁹⁸; pero es sobre todo una farsa en la que Calderón parodia sus propias comedias mitológicas, y en la que se burla también de los efectos escénicos que Baccio del Bianco tan perfectamente ejecutaba, como esa “nube de mojiganga” que no es mas que una simple cesta⁴⁹⁹. La comedia forma con la loa que la precede y la mojiganga que le sirve de epílogo, una unidad tan evidente que, como señala Nielsen (*Golfo*: 30), loa, comedia y mojiganga juntas constituyen una parodia de las comedias de tres jornadas. Las tres piezas están a juicio de esta investigadora tan relacionadas entre sí, que sin las obras breves la comedia pierde gran parte de su carácter cómico y paródico⁵⁰⁰. Lamentablemente no se ha conservado ningún manuscrito⁵⁰¹, “memoria” de apariencias, ni partituras.

Aunque posiblemente toda la “fiesta” se representó en una única “mutación”⁵⁰², la obra requería toda una serie de efectos escénicos, como la aparición dentro del mar del barco en el que huyen Ulises y sus compañeros⁵⁰³, y del pez-monstruo que se traga a

⁴⁹⁷ “Miercoles 17 de este se hizo en la Zarzuela la comedia grande que el de Liche tenía dispuesta para el festejo de los Reyes. Costó 16.000 ducados, que pagó de su orden el conde de Pezuela. Fue día infausto. Llovió a cantaros [...] Todas las tramoyas y aparatos se han traído al Retiro, al nuevo coliseo que se ha hecho en la ermita de San Pablo, para tornarla a hacer este Carnaval, y que la vean los Consejos y señores en mejor día ...” (23-I-1657). BARRIONUEVO, *Avisos II*: 53-54.

⁴⁹⁸ Según declara el personaje de Alfeo, le es imposible extenderse en la relación que se le pide sobre quienes son Escila y Caribdis “porque ay mucho que decir,/y no cabe en hora y media” (*Golfo*: 86.). Pese a su brevedad y reparto -4 mujeres, 6 hombres, 4 sirenas y un número indeterminado de coristas hombres (pescadores) y mujeres (villanas)- que permitía que fuese representada por una sola compañía, fueron dos las compañías que lo hicieron: la de Pedro de la Rosa y la de Diego Osorio (*FUENTES IV*: 222)

⁴⁹⁹ “UNO: Tu a quien la vista deuemos,/agora que baxes falta./CELFA: Ya yo baxo en vna nube. (*Baxa Celfa en vna banasta*)/ALFEO: ¿Essa es nube o es banasta?/TODOS: ¿Que te espanta? ¿no conoces/que es nube de mogiganga?/...” (*Golfo*: 125).

⁵⁰⁰ “In this *mundo al revés* or *world upside-down*, the subplot becomes the main plot and vice-versa” (NIELSEN, *Golfo*: 30).

⁵⁰¹ Apareció publicada por primera vez en la *Quarta parte* de comedias de Calderón. Se hicieron dos ediciones de esta *Quarta parte*: 1672 y 1674. Nielsen (*Golfo*: 1) se basa en la de 1674 por creer que Calderón estuvo de alguna manera relacionado con ella, ya que incluye un “...prologo del autor en que distingue las Comedias que son verdaderamente suyas, u no.”.

⁵⁰² Las acotaciones no dan ninguna indicación sobre el tipo de escena en el que se desarrolla la acción, por ello, pese a lo esquemático de la información, deberemos tener en cuenta la edición de Vera Tassis (1688) (Hartzembusch, *BAE*, tomo IX. Citaremos por *Golfo/BAE*) algo más explícita. Según ésta edición la loa se desarrolla en un paisaje de “*Marina*” (*Golfo/BAE*: 617), y la única jornada de la comedia en una “*Marina. Un monte, una torre*” (*Golfo/BAE*: 619), escena que posiblemente sirvió también para la mojiganga, ya que no hay ninguna indicación escénica para ella.

⁵⁰³ “*Con el terremoto se descubre el barco, y en él ULISES, DANTE, ANTEO y ALFEO remando*” (*Golfo/BAE*: 626).

Alfeo⁵⁰⁴, que confirman la presencia en escena de un mar con “ondas”, aunque la imprecisión de las acotaciones nos impiden aclarar la cuestión de si el mar ocupaba todo el ancho del escenario, o sólo una parte de él. Una vez más Baccio del Bianco satisfizo el gusto de los espectadores españoles por los vuelos y caídas espectaculares con el despeñamiento de Escila y Caribdis⁵⁰⁵, incluyéndose también efectos sonoros y de luces -el terremoto y la tempestad- que contribuyeron al éxito de la obra, como lo prueba que se repusiese apenas un mes después, y ello pese a que podríamos considerarla como un trabajo “menor” dentro de la producción de Baccio del Bianco.

No podemos afirmar que la puesta en escena de *El palacio del silencio*⁵⁰⁶, “cosa grande” según Barrionuevo (*Avisos II*: 60), que se representó el lunes de Carnaval de 1657 (la misma noche en que se hizo también la 2ª representación de *El golfo de las sirenas*), fuera diseñada por Baccio (aunque nos parece muy probable), pero sí sabemos con seguridad que ideó la puesta en escena de *Pico y Canente* (1656)- *Fiesta que la Serenissima Infanta Doña María Teresa de Austria mandò hazer, en celebracion de la salud de la Reyna nuestra Señora Doña Mariana de Austria. Execvtose en el Salon del Palacio de el Bven Retiro y despues en sv Coliseo*- ya⁵⁰⁷ que así se indica en la propia obra, en la que el toscano aparece citado en dos ocasiones, la primera en la loa (*Pico y Canente*: 3):

JUAN RANA: En forma de peladilla
vengo en vn brindis del Bacho
a la salud de la Reyna
[...]

y la segunda en la 3ª jornada (*Pico y Canente*: 24):

POLINIO: Cielos, que horrenda cosa!
¿Quien asi te tiene?
BATO: Circe
POLINIO: ¿Por que?
BATO: Porque se le antoja
POLINIO: ¿Y quien fue la causa?
BATO: El Bacho
POLINIO: ¿Como?
BATO: Por hazer tramoyas.

⁵⁰⁴ “Echanle al mar, y vese entre las ondas un pez grande”; “Tragale el pez, y escondese” (*Golfo/BAE*: 627).

⁵⁰⁵ “Arrojase al mar, suena ruido de tempestad, y esconderes las Sirenas”, (*Golfo/BAE*: 628).

⁵⁰⁶ Se trata de *El Alcázar secreto*, comedia de Antonio de Solís. Fue representada por la compañía de Diego Osorio. (*FUENTES IX*: 52). El 8 de abril de ese mismo año la Reina, la Infanta y doce damas representaron “...un sarao, festín y representación de diferentes loas, entremeses y graciosidades”, costando “... los vestidos 6.500 ducados, fuera de las personas reales, y las tramoyas 30.000 [...] el festejo fue grande y el gusto del Rey en extremo ...” (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 74 y 77). Aunque Barrionuevo no lo dice, tal despliegue de lujo en la indumentaria y costosas tramoyas parece indicar que fue obra de Baccio del Bianco, posiblemente la última, ya que murió poco después.

⁵⁰⁷ Título de la “suelta” impresa que se conserva en la *B.N.M.* (T-20695), por la cual hago todas las citas de la obra.

[...]

y corrobora él mismo al informar del argumento y de la puesta en escena al Gran Duque⁵⁰⁸. La obra fue escrita nada menos que por cinco poetas⁵⁰⁹, teniendo que “dar gusto” Baccio a los “... cinque poeti [...] e di quanto fu possibile fare si soddisfece alle bestialissime domande loro ...” (BACCI, *Lettere*: 74).

Aunque según se indica en la “suelta” y en el texto de la loa, y confirma Baccio del Bianco, la obra se hizo “...applicata alla salute raquistata dalla Regina essendo ella stata morta ...”⁵¹⁰, puede que fuese la “... comedia de tramoyas [que] se hace para Carnestolendas. Es cosa grande. Paga el gasto el Marqués de Liche y para acabar de perfeccionarla, le pide el que la hace 30.000 ducados [...] llamase Bacho el tramoyista.” (BARRIONUEVO, *Avisos* I: 237), aplazada hasta esas fechas debido a que a principios de febrero la reina todavía estaba convaleciente “... del aprieto grande en que estuvo...”⁵¹¹.

Según las noticias que el 12 de febrero ofrece Barrionuevo (*Avisos* I: 247), *Pico y Canente* se habría representado a los reyes el 20 de ese mes, domingo de Carnestolendas: “El jueves [10] se hizo en el Retiro a los Reyes una comedia grande de capa y espada. El que viene [17] se hace otra en el salón con algunas tramoyas, y la grande ha de ser el domingo de Carnestolendas [20], en cuyo ensayo cayó un farsante que murió de allí a bien poco. El aparato es soberbio. Hasta en las luces hay primor, siendo cada una cazoleta o poma que exhala aromas⁵¹²; gala y costa en vestidos, grande.”

Tras su estreno en el Salón de Reinos del Retiro⁵¹³, el rey ordenó que se trasladase al Coliseo⁵¹⁴ donde se hicieron las representaciones para el público común, que tuvieron un

⁵⁰⁸ “La comedia è Picho figlio di Saturno, Circe, Canente, Pigmaliione [...] Giovan Rana ...” (3-III-1656) (BACCI, *Lettere*: 75).

⁵⁰⁹ “... l’uno è Don Diego de Silva ermano del Duca di Pastrana, l’altro Don Luis de Ulloa Cavaliero dell’Abito di Dant’Iago e il terzo è Don Rodrigo de Avila, il quarto Don Antonio de Solis, il quinto fra Gian Riao dell’ordine del Carmine...” (BACCI, *Lettere*: 74).

⁵¹⁰ BACCI, *Lettere*: 74-5. Posiblemente se refiere al complicado parto de la reina, quien el 7 de diciembre había dado a luz a la infanta M^a Ambrosia, que murió a las dos semanas, y puso a la reina al borde de la muerte según cuenta el propio Felipe IV a Sor María de Agreda, en carta de 19 de diciembre: “Confiesoos que me vi el mas afligido hombre del mundo, pues vi a la Reina 5 horas sin sentido, y creí infaliblemente verla expirar a mis brazos” (*Ibidem*).

⁵¹¹ Aviso de 2 de febrero. BARRIONUEVO, *Avisos* I: 244.

⁵¹² Según cuenta el propio Baccio, tras la aparición del carro de Circe en la 1^a jornada “...si oscurò la scena, tonò e balenò con pioggia di acqua di odore e confetti sopra le dame...” (BACCI, *Lettere*: 75.). Curiosamente, para financiarla se había gravado el aceite en un cuarto, según informa Barrionuevo (*Avisos* I: 248) el 27 de febrero: “Han bajado en el aceite un cuarto. Importa la baja 450.000 ducados, no obstante que estos días pasó un cuarto mas para el gasto de la Comedia del Retiro, donde se llevo una araña de plata de Nuestra Señora de Atocha para que luciese y adornase mas el coliseo”.

⁵¹³ “Qui en Ritiro aviamo un salone [...] opera fatta in tempo del Conte Duca, per nome detto il Salon de oro [sic]. In questo luogo me serrarono a fare una scena ...” (BACCI, *Lettere*: 74).

⁵¹⁴ “Comandò S.M. [...] che si cavassi tutta la scena e machine dal salone e si accomodassi a basso nella scena del Coliseo, e così in quattrro giorni e quattrotte notti a tutta furia si pose, a dove è stato grande concorso della gente e delle donne in particolare che sino dalla mezza notte sono venute per aver buon luogo, a segno che il

gran éxito⁵¹⁵, igual que había sucedido anteriormente con *La Fiera, el Rayo y la Piedra y Fortunas de Andrómeda y Perseo*.

Pese a que lamentablemente tampoco existe dibujo alguno que muestre las “mutaciones” diseñadas por Del Bianco para esta obra, si tenemos en este caso una verdadera “*memoria de apariencias*” en la descripción del montaje que el propio Baccio hace al Gran Duque de Toscana en su carta de 3-III-1656, por lo que, dado que prácticamente todas las mutaciones (jardín, bosque, templo con plaza, patio-jardín con fuentes y estatuas, gabinete, biblioteca, y cueva), habían sido ya utilizadas por el florentino en la *Andrómeda*, podemos hacernos una idea de cómo pudieron haber sido⁵¹⁶.

Al igual que en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, con la que comparte muchas semejanzas, el frontispicio del teatro estaba decorado por una “empresa” que aludía al motivo del festejo: “...un’aquila la quale teneva una rosa nel picco e mirava il sole con el motto latino che diceva “*Renovavit ut aquila viventium*” e nel castellano “*Aguila ymperial esa flor/que con tus alos [sic] se lleba/biando el sol se renueva*.” (BACCI, *Lettere*: 75). La fachada del teatro “...erano alcune colonne alli lati con festoni di frutte e sopra un padigl[i]one tucto d’oro e cremisi raggruppato sopra le cornici ...” (BACCI, *Lettere*: 75). Para la loa, cuyo tema y disposición habían sido diseñados por el propio Baccio, encargándose Antonio de Solís de poner los versos⁵¹⁷, se diseñaron dos “cortinas” (una “...*cubierta de nubes oscuras, con algunas estrellas [...] en representación de la noche*”, y la otra, que se superponía a la primera al ser arrastrada en su descenso por el personaje de la Aurora, “de resplandor”) (*Pico y Canente*: 2), y una mutación de jardín, que era descubierta por la Aurora, quien tras aparecer en lo alto del frontis del teatro, “...poco a poco venivano abbasando [...] con sei ninfe...”, y apenas tocaban el suelo “... a tutta presa risaliva al cielo *lasciando la scena discoperta la quale rappresentava un giardino tutto rose*⁵¹⁸ a dove estava Flora con le sue ninfe a far ghirlande...”. Poco después “...il sole [Apolo]

lunedì del Carnevale si fece a tutte donne...” (BACCI, *Lettere*: 77). Barrionuevo (*Avisos* f: 250), irónico, confirma como efectivamente el rey había ordenado que fueran solo las mujeres “... sin guarda-infantes, porque quepan mas, y se dice la quiere ver con la Reina en las celosías, y que tienen algunas ratoneras con mas de 100 ratones cebados en ellas para soltarlos en lo mejor de la fiesta, así en cazuela como en patio, que si sucede, *será mucho de ver, y entretenimiento para sus Majestades*.” (27-II-1656). El subrayado en cursiva es mío.

⁵¹⁵ “... La entrada es a real de a 4 en plata, y el asiento a lo mismo; bancos y delanteras, a 3 y a 4 de 8, que con la gente que acude es una gran suma de que al arrendador no le pesa nada. La comedia grande se deja para San Juan.” (27-II-1656). BARRIONUEVO, *Avisos* f: 248. Este último comentario parece confirmar que la comedia representada el domingo de Carnaval fue *Pico y Canente*, ya que el propio Baccio se lamenta de que “...hanno fatto maggior solevamento per questa festa così poca che per le altre grandi che per il passato ho fatto.” (3-III-1656) (BACCI, *Lettere*: 77).

⁵¹⁶ Que se trataba de una comedia con elaboradas tramoyas lo confirma el hecho de que el marqués de Liche llamo en enero “... a Diego Felipe de Quadros, asentista de plomo, y le pidio 300 quintales para el contrapeso de las tramoyas.” (BARRIONUEVO, *Avisos* f: 242).

⁵¹⁷ “... io per resto feci el prologo e Don Antonio de Solis fece i versi ...” (BACCI, *Lettere*: 74).

⁵¹⁸ El subrayado en cursiva es mío.

sopra una nube d'oro e abbassando traveva ..." a ... ¡Juan Rana! "... il Grazzioso della Regina..."⁵¹⁹, quien daba "...mille buon prò alla Regina, lodato il suo bello così delle Infanti e delle Dame...", iniciándose a continuación un baile cantado⁵²⁰ con castañuelas "...e nel mezzo Gian Rana con le sue buffonerie solite ..." con el que finalizaba la loa. Una mutación de "...giardino di fiori diverse ..." fue también la utilizada para el fin de fiesta, "...e le ninfe di quello fanno un ballo cantando sempre in lode della Reggina, Infanta e Infantino del Re..." (BACCI, *Lettere*: 77).

La 1ª jornada mostraba en primer lugar lo que podríamos considerar un híbrido entre selva y jardín, puesto que la escena representaba el "...bosco detto di Diana adornato di statue..." (Bacci, *Lettere*: 75), que posiblemente presentaría un aspecto similar al jardín con estatuas diseñado por Baccio para la escena inicial de la 3ª jornada de *Andrómeda* (Figs. 19 y 26)⁵²¹. Cuando vuelva a utilizarla en la 3ª jornada, Baccio la calificará de "campo ameno". Se trataba pues de un bosque "civilizado" que el público madrileño conocía bien. La segunda mutación de esta jornada era un nuevo ejemplo de escena asimétrica ya que representaba un "...campo ameno con il tempio di Diana da una parte, dall'altra statue come per adorno della piazza del tempio et il fondo si vedeva Roma nel lontano con el rio Tevere..." (BACCI, *Lettere*: 75-76), por lo que podemos considerarla también como una nueva variante del modelo citado, ya empleado en *Andrómeda*.

La 2ª jornada, que inicialmente mantenía la última mutación de la 1ª jornada, parece haber sido la mas rica desde el punto de vista escenográfico, ya que para ella se diseñaron cuatro mutaciones. La primera era un "...cortile di fontane, con statue di marmo e quasi giardino..." (BACCI, *Lettere*: 76), un modelo bien conocido en los teatros italianos de ópera de la época (Figs. 26 y 27), que Baccio ya había utilizado en la *Fiera*⁵²² y de la que se ha conservado la versión que hicieron Gomar y Bayuca para la representación de 1690 (Fig. 28). Aún menos original parece haber sido el "gabinetto" en el que "...Amore sentato sopra un cuore tutto fiamma e mostrava como sogno..." (BACCI, *Lettere*, 76), que posiblemente sería muy parecido al diseñado para *Andrómeda* (Fig. 29), ya que la

⁵¹⁹ Es sabido que Mariana de Austria era una ferviente admiradora de Juan Rana, lo que explicaría su presencia, pese al disgusto que ello produjo en Baccio: "Parmi vedere che chi sente dica che a che fare Giovan Rana con Apollo: si risponde che si fa per dar gusto e vediane quanti propizi può andarne questo dopo aver dato mille buon prò alla Regina..." (BACCI, *Lettere*: 75). El subrayado en cursiva es nuestro.

⁵²⁰ Protagonizado por las hermanas Luisa y Mariana Romero, ambas famosas cantantes, acompañada cada una de ellas por tres ninfas (*Pico y Canente*: 3). Para la trayectoria profesional de las "Romerillas" ver *Apéndice I*.

⁵²¹ Posiblemente al mismo tipo pertenecía la mutación inicial de la 2ª jornada de *La Fiera, el rayo y la piedra*, en la que se veía un bosque con un palacio en el foro (*Fiera*: 235).

⁵²² "Múdase el teatro en el de jardín y en medio habrá una fuente, y sobre ella una hermosa estatua..." (*Fiera*: 272).

escena estaba claramente inspirada en la ideada por Calderón ⁵²³. En cambio la escena siguiente, que representaba una “librería”⁵²⁴, es decir una biblioteca, era tan novedosa que “a spantanto” (BACCI, *Lettere*: 76). Se trata verdaderamente de una mutación poco frecuente en el teatro europeo de la época; según la describe Baccio era una biblioteca “científica” cuyo “... soffitto era tutto libri dorati con strumenti matematici tutto dorato e platteato...” (BACCI, *Lettere*: 76), y cuya resolución parece haber sido muy compleja ya que ocupaba varios planos, pues en la mutación principal se abría “...una puerta en lo interior del teatro, y vese otra pespectiua de libreria, y en ella Arquimidonte sentado”; a su vez parece que el fondo de esta librería se abría “...e si vedeva Pluto a sedere alla bocca di un dragone infernale...”⁵²⁵.

Si en las mutaciones no parece haber habido grandes novedades, tampoco las hubo en los efectos escénicos. Además de las consabidas nubes en las que bajan y suben los personajes divinos⁵²⁶, Baccio diseñó dos carros: el de Circe, que aparece en la 1ª y 3ª jornadas, era tirado por dos dragones con alas (BACCI, *Lettere*: 75); el segundo carro, que era dorado y servía para que hiciesen su aparición Venus y Cupido en la 1ª jornada, presentaba la novedad de que al moverse describía un “... mezzo arco turchesco...” (BACCI, *Lettere*: 76). También se incluía un vuelo espectacular, tan del gusto de los espectadores⁵²⁷, aunque en esta ocasión el efecto quedó truncado de forma “ridicola” cuando “... il filo che tiravo prese i capelli della muciacia che faceva Amore e sentendosi far male messe uno strido con dire: O Dio che me matta [...] però passò in un instante, e sentito che non era male preruppero in un Vittor...” (BACCI, *Lettere*: 76).

El efecto mas original parece haber sido la transformación de la ninfa Canente en nube en la 2ª jornada, para lo cual se la envolvió en humo que ocultó la aparición en el escenario de una tramoya en forma de nube humana: “...Fermavasi in piedi nel mezzo del

⁵²³ En ambos casos se trata de una visión inducida por otro personaje, cambiando sólo el tiempo: el futuro en *Pico y Canente*, donde el Amor muestra a la despechada Circe como pese a sus embrujos triunfará el amor entre los protagonistas; y el pasado en *Andrómeda* (la lluvia de oro sobre Danae, madre de Perseo), en la que la aparición del gabinete o retrete es consecuencia del sueño que Morfeo infunde a Perseo, para que a través de él “*Quien eres has de saber*” (*Andrómeda*: 88). Aunque en ambos casos esta mutación posiblemente ocupaba sólo una parte del escenario, sólo se indica claramente en la segunda obra, ya que la acotación indica que “...se ha de aparecer a lo lejos una sala bien adornada” (*Pico y Canente*: 18).

⁵²⁴ “*Buelvense los bastidores de una librería de estantes de libros dorados, adornados de figuras de bronce y instrumentos Matematicos que fue la mutacion mas nueva y de mejor vista*” (*Pico y Canente*: 18).

⁵²⁵ Sería una variante de cueva -infernol en este caso- un modelo que ya había utilizado Baccio en la *Fiera* (la cueva de las Parcas), y en *Andrómeda* (la cueva de Morfeo). Pero lo que la hacía especialmente complicada era la presencia de dos actores (Arquimédonte y Plutón), ya que el decorado -en perspectiva- debía mantener la ilusión óptica y ajustarse a las medidas reales de los dos actores, por lo que dado que la acotación indica claramente que ambos aparecen “en lo interior del teatro” (es decir en el foro o cerca de él), ¿debemos suponer que los bastidores del primer término eran mas grandes de lo natural?.

⁵²⁶ “...Amore con un nugola a parte scende al suolo ...” (3ª jornada) (BACCI, *Lettere*: 76).

⁵²⁷ “...disputando Amore con la ninfa Canente in un tratto se la piglia in braccio e con essa vola al cielo...” (BACCI, *Lettere*: 76).

tavolato e con gesti diceva sentirsi mancare i piedi e le forze al muoversi; veniva un fumo e la ricopriva tutta e dietro al fumo una nugoletta in forma di figura e a poco a poco salendo al cielo si mescolava con l'altre nugole..." (BACCI, *Lettere*: 76). El efecto escénico fue resaltado por la música, ya que en el momento de su transformación la ninfa cantaba un lamento a la italiana⁵²⁸ (*Lám. II*), una idea del propio Baccio del Bianco, quien sugirió al poeta que "... distese un lamento mentre si convertiva in nube et il musico compose alli mia consigli cosa assai italiana." (BACCI, *Lettere*: 76). Se trata nuevamente de una escena de la cual tenemos un claro precedente en la *Andrómeda* -Perseo, gracias al caduceo de Mercurio, consigue dormir a las hermanas de Medusa⁵²⁹- de cuya indudable efectividad escénica Del Bianco fue consciente. Pero al cambiar el lenguaje musical hispano por el italiano, su impacto en el público fue muy distinto, suscitando opiniones encontradas, y si algunos "lo lodaron", otros consideraban que parecía "canto de semmana santa a maitines" (BACCI, *Lettere*: 76)⁵³⁰.

Píco y Canente (1656) forma parte pues, junto con las tres obras de Calderón -*La Fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *El golfo de las sirenas* (1657)- del exiguo grupo de obras cuya puesta en escena sabemos con certeza que fue diseñada por Baccio del Bianco, por lo que parece evidente que gran parte de su trabajo al servicio la corte madrileña se ha perdido⁵³¹.

⁵²⁸ Como ya dijimos se trata del tono "*Crédito es mi decoro*", compuesto por Juan Hidalgo. Ver Torrente, *Monodía acompañada*: 153.

⁵²⁹ Musicalmente sin embargo el tratamiento es muy distinto ya que la canción interpretada en *Andrómeda* pertenecía a la lírica española, y Calderón la aprovecha, (lo que constituye un tratamiento habitual en él) dado que su letra podía ajustarse en parte a la escena: "*Pisa, pisa con tiento las flores. / Quedito, pasito, amor; que no sabes/ en qual dellas se esconden los celos. / Y puesto que son de tus flores el áspid/ no, no los despiertes; duerman y callen.*" siendo la manera de interpretarla la que le confiere todo su valor escénico: "[Perseo] la toca con el caduceo y ella enpieça a cantar *enflaquecida la voz, como dormitada.*" (Andrómeda: 137-8). Sobre el tipo de música y la manera en que es empleada por Calderón ver el apartado dedicado al dramaturgo en el capítulo *La música teatral*. Los subrayados en cursiva son nuestros.

⁵³⁰ La formación musical del florentino, plenamente italiana, apenas transigía con los usos musicales hispanos, sobre todo en lo que a música instrumental se refiere y al papel predominante de la guitarra, que parece molestarle especialmente: "Suonano le chitarre, il violone e il quarto di violino cor uno strumento di tasti, ciascuno quello che vuole e a suo gusto. Dopo questa sinfonia capona mutavasi il teatro del giardino in bosco detto di Diana ...". (BACCI, *Lettere*: 75). Los subrayados en cursiva son míos.

⁵³¹ Además de la posibilidad, ya apuntada, de que hubiese montado *El alcázar secreto* de Antonio de Solís, posiblemente fue el responsable de *La renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Monteses, Solís y Diego de Silva que según Serralta fue la que se representó durante la noche de San Juan de 1655 y que Barrionuevo cita con el título de *La restauración de España* (FUENTES IX: 199), en la que una tramoya permitía subir un coche con cuatro actrices y tirado por dos mulas "...como si lo hiciera en una de las calles del Prado..." (BARRIONUEVO, *Avisos* h: 153). Maestre (*Binomio*: 244) cree que Baccio pudo ser el autor de la puesta en escena *Triunfos de Amor y Fortuna*, también de Solís, obra que identifica como la "comedia grande" que según Barrionuevo estaba inicialmente prevista para el Carnaval de 1655 y finalmente se representó la noche de San Juan de ese mismo año, por lo que la representación de 1658, cuya puesta en escena se atribuye habitualmente al sucesor de Baccio, Antonio M^o Antonozzi, habría sido solo una reposición. Sin embargo, no nos parece lógico que para celebrar un acontecimiento dinástico de tanta importancia como el nacimiento del ansiado heredero (Felipe Prospero), se eligiese una obra ya representada.

Aunque había llegado a España como escenógrafo del Rey, el trabajo Baccio no se circunscribió al ámbito cortesano, y al igual que Cosme Lotti, apenas instalado en Madrid, inicia su colaboración con el Ayuntamiento madrileño diseñando los carros de los autos del Corpus desde 1653⁵³² hasta 1657, el año de su muerte⁵³³, prolongando así fuera del ámbito palaciego su colaboración con Calderón.

Las representaciones públicas de sus obras, así como su trabajo como diseñador de los carros del Corpus le convirtieron en un artista admirado y bien conocido por los madrileños⁵³⁴, por lo que no es de extrañar que también los arrendadores de los corrales, para los que las representaciones públicas de las fiestas reales suponían una dura competencia, quisieran contratarle⁵³⁵, lo que no resultó fácil ya que desde el principio Baccio parece que impuso sus condiciones: "... los arrendadores de los patios de las comedias se concertan, que no quiere de otra manera el tramoyista dejarse ver en ellos. Danle 400 reales todos los días de Cuaresma, el pide 500 y no menos. Es un tesoro lo que todos le dan..." (1655) (BARRIONUEVO, *Avisos*, f. 222). No obstante, estas actividades no debieron resultarle muy lucrativas, pues no impidieron que a su muerte, como ya vimos se encontrase "pobre" y lleno de deudas.

Hombre de "...alta e complessa statura, affabile, maneroso ..." (BALDINUCCI, *Notizie*: 30) y de gran ingenio, pese a lo poco que nos ha llegado de su trabajo Baccio del Bianco se nos presenta como un gran innovador que introduce en los espectáculos cortesanos hispanos escenografías y efectos teatrales ligados a modelos desarrollados en los

⁵³² En una "*Memoria*" del dinero gastado en "refrescos" para distintos operarios ese año, figuran dos apuntes originados por sus visitas al taller de los pintores, posiblemente para controlar la ejecución del trabajo: 156 rs. gastaron en "... dulces, vebidas y colores para pintores y cola quando vino el Bacho..." y 10 rs. en "...bizcochos y vino..." cuando "...Boluio el Bacho por la mañana miercoles...". Su trabajo como diseñador de los carros se confirma en el contrato firmado al año siguiente (1654) por Juan de Caramanchel, el maestro de obras en quién se remató la construcción de los carros, que se obliga a hacerlos "... de buena pintura y madera y bestirlos de lienzo para poderse pintar *segun las trazas y condiciones que se le an de dar por Bacho de Vianco, yngeniero de S.M.* ...". Es 1655 Caramanchel se obliga nuevamente a "... acer los ocho medios carros *segun los dibujos que se le an entregado echos de Bacho de Bianco...*". La memoria de 1655 sirvió también para 1656, lo que parece indicar que Baccio diseñó asimismo los carros ese año, según confirma además una "*Memoria de los gastos que se hizieron para la fiesta y autos del Corpus deste año de 1656*", en la que aparece consignado un pago de 30 rs. de "...un coche para traer el Bracho [sic] al corral". Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 111(1653); 113 (1654); 117 (1655), y 124 (1656). Los subrayados en cursiva son míos. Lamentablemente no sabemos con certeza que autos se representaron esos años; Cotarelo (*Ensayo Calderón*: 299) cree que uno de los representados en 1656 fue *La protestación de la fe*.

⁵³³ En 1657 se expidió a sus herederos una carta de pago de 600 rs. "...por hazer los dibuxos de los carros triunfales para la representación de los autos del Santísimo Sacramento deste presente año." (AGULLÓ, *Más noticias*: 29).

⁵³⁴ Según Baldinucci (*Notizie*: 50) además de diseñar "*molti apparati di Quarantore in diverse chiese*", desarrolló su faceta de pintor, haciendo "*molti quadri a olio per diverse persone*".

⁵³⁵ "Ya está aquí en Madrid el que echa por la boca, después de haberse bebido dos cántaros de agua, diversas cosas, vinos de todas suertes y colores, aguardiente y vinagre, confites, ensaladas, flores y aguas de colores y otras cien mil baratijas, de que los Reyes han gustado mucho. En los Corrales de las Comedias le veremos todos después, que hasta ahora no sale del Retiro. Todo esto hace por medios naturales y aprobados por la Inquisición, donde ha estado dos veces..." (17-XI-1655) (BARRIONUEVO, *Avisos* f. 219.)

teatros de ópera italianos a partir de la 2ª mitad del siglo XVII⁵³⁶. Durante sus escasos seis años en Madrid, Del Bianco contribuyó de manera decisiva al avance de la escenotecnia hispana, incorporando las técnicas mas modernas que colocaron a la corte madrileña en la vanguardia de este tipo de espectáculos, como lo demuestra el hecho de que superando a Serlio, utilizase técnicas descritas por N. Sabbattini⁵³⁷, destacando especialmente en aquellas que como señala Rodríguez G. de Ceballos (*Escenografía*: 52), servían de “...piedra de toque para calibrar la habilidad y virtuosismo de un escenógrafo”: los cambios rápidos de decorado y los movimientos espectaculares conseguidos por medio de tramoyas. Como todo artista excepcional, Baccio del Bianco desarrolla un “estilo personal” que se caracterizaría por el uso de escenas asimétricas, el aprovechamiento de toda la profundidad del escenario, y sobre todo por la habilidad para planificar y controlar los “vuelos” mas arriesgados; así como por el dominio de los efectos sonoros (truenos, etc.) y lumínicos⁵³⁸.

Su repentina muerte en julio de 1657⁵³⁹ se produjo en el momento políticamente mas inoportuno, ya que el nacimiento el 27 de noviembre de ese año del deseado heredero -el príncipe Felipe Prospero- y el posterior matrimonio de la infanta Mª Teresa con Luis XIV, promovieron una serie de festejos de la mayor relevancia artística y diplomática⁵⁴⁰. Su sucesor será otro escenógrafo italiano: el romano Antonio María Antonozzi, cuyo montaje mas importante fue *Triunfos de Amor y Fortuna*, obra con texto de Solís, representada el 27 de febrero 1658⁵⁴¹ dentro de los festejos organizados para celebrar el nacimiento del

⁵³⁶ El hecho de que sea también en este momento cuando la música, otro de los elementos que caracterizan al teatro cortesano, se utiliza también de forma novedosa, introduciendo incluso modelos italianos, parece indicar la existencia de una estrecha relación entre los profesionales del teatro de ambos países, y revela que España en manera alguna se mantuvo al margen de los experimentos que se estaban llevando a cabo en otras cortes, encaminados a la creación de un teatro musical, al que pertenece la “fiesta mitológica”, que se configura como la aportación hispana a este movimiento, una aportación que aunque influida por los modelos italianos, triunfantes en gran parte de Europa, mantiene sin embargo su propia personalidad al subordinar la escenografía y la música al texto.

⁵³⁷ Rodríguez G. de Ceballos señala como mientras está probado que el tratado de Serlio era ampliamente conocido en España, no tenemos constancia de que sucediese lo mismo con el de Sabbatini pese a que fue publicado en 1638. Aunque es posible que Baccio del Bianco lo conociera, la primera biblioteca española en la que aparece es la de Teodoro Ardemans. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII, en *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (Coord.), (Salamanca, 1989), pp. 37 y 46.

⁵³⁸ Algunos de los efectos de este tipo usados por Baccio en sus obras (como el uso de lámparas de aceite que permiten usar delicados perfumes, en lugar de velas, cuyo efecto es mas fastuoso), aparecen descritos en el capítulo 38 del tratado de Sabbatini (*Prattica*: 62-3), dedicado precisamente a las luces escénicas.

⁵³⁹ Según Barrionuevo (*Avisos*, I: 286) “...debe de ir a hacer a la otra vida alguna comedia para San Juan, pues va tan deprisa...”

⁵⁴⁰ Nada menos que 600.000 ducados se “aprestaron” para la “comedia de tramoyas grande” ideada para celebrar el nacimiento del príncipe, y ello pese a ser “...en tiempo que en los ejércitos no para hombre, por no tener que comer ni que vestir ni con qué ofender al enemigo...” (5-XII-57) (BARRIONUEVO, *Avisos* I: 131).

⁵⁴¹ “Miércoles 27 de febrero de 1658, se representó la comedia titulada Triunfos de Amor y Fortuna, la mas portentosa que se vió en Madrid y aun en Europa. Las mudanzas del teatro fueron muchas y admirables [...] La obra fue de don Antonio de Solís [...] y la disposición de don Antonio Maria Antonozzi, ingeniero romano ...” LEÓN PINELO, *Anales*. Cito por COTARELO, *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, (Madrid, 1911), p. 115. Dada la importancia de la obra, que sigue el modelo de fiesta

príncipe⁵⁴², y cuyo “...aparato de mutaciones y tramoyas fue de tan maravillosas apariencias que pudiera dar envidia a Italia, de cuyos Teatros encarece tanto la fama ...”⁵⁴³. Curiosamente, salvo su intervención en la obra de Solís, apenas tenemos noticia alguna sobre éste escenógrafo⁵⁴⁴, ni sabemos cómo y en que condiciones llegó a España, ni cuando se marchó. Según aviso de Barrionuevo de fecha 5-XII-1657 (*Avísos II*: 121), las tramoyas de las comedias representadas en el Retiro y en el salón de Palacio con motivo del nacimiento del príncipe fueron diseñadas por “un ingeniero, criado del Nuncio”, que sería Antonozzi⁵⁴⁵. Si así fuese, el romano habría diseñado también la escenografía de *El laurel de Apolo*⁵⁴⁶, zarzuela de Calderón representada el 4 del marzo de 1658 dentro de los festejos organizados por el nacimiento de Felipe Prospero, y la obra en la que el dramaturgo por primera vez define el nuevo género teatral-musical: “una Fábula pequeña,/en que a imitación de Italia/se canta, y se representa”

Con Antonozzi parece finalizar la serie de escenógrafos italianos al servicio de la corte madrileña -con el breve paréntesis de Dionisio Mantuano⁵⁴⁷- ya que a partir de la 2ª

mitológica cantada desarrollado por Calderón, estudiaremos con detalle el papel de la música en ella en el último capítulo de este trabajo.

⁵⁴² *Triunfos de amor y fortuna. Fiesta Real que se represento a vs Magestades en el Coliseo del Bven Retiro. Al feliz nacimiento del Serenissimo Principe Don Felipe Prospero nvestro señor. Escrita por Don Antonio de Solís Secretario del Rey Nvestro Señor, y sv Oficial de Estado. Executada con el patrocinio y direccion de la serenissima señora Doña María Teresa de Avstria infante de las Españas. Por el escelentissimo señor Marques de Heliche.* Junto con la comedia, D. Luis de Ulloa y Pereira imprimió ese mismo año una descripción de la fiesta: “...de proposito he dexado para la postre porque quede mas en la memoria, el dia miercoles veinte y 7 de febrero en que se represento la gran comedia de Don Antonio de Solís...”. ULLOA y PEREIRA, “*Fiestas que se celebraron en la Corte por el Nacimiento de Don Phelipe Prospero, Pncipe de Asturias*” (Madrid, 1658). Ver SÁNCHEZ REGUEIRA, M., *Comedias de Antonio de Solís*, (Madrid, 1984), p. 3-4. Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 108) Antonozzi diseñó 9 mutaciones para Triunfos: “Bosque de los Hados, Selva de Diana, Alcázar de la Fortuna, Salón real del Amor, Mansión del Sueño, Jardín y teatro dividido, Escena pastoril, Puerto de mar, el Cielo y trono de Júpiter.”, que podemos resumir en los conocidos Selva-Jardín, palacio, bosque, marina y cielo. Sin embargo Cardona cree que mas que diseñar nuevas mutaciones Antonozzi remozó y reutilizó los decorados que Baccio del Bianco había diseñado para *La Fiera, el rayo y la piedra* (1652), y que éstos fueron nuevamente utilizados -posiblemente también por Antonozzi- para *La púrpura de la rosa* (1660). Ver CARDONA, A., D. CRUICKSHANK y M. CUNNINGHAM (eds.), *Calderon de la Barca-Tomás Torrejón de Velasco: La púrpura de la rosa*, (Kassel, 1990), p. 119.

⁵⁴³ ULLOA Y PEREIRA (*Fiestas*). Ver SÁNCHEZ REGUEIRA, *Comedias Solís*: 4. Como ya era habitual, además de la representación “oficial”, se hicieron varias para el público común, aunque se pospusieron hasta después de Pascua, “...después que los Reyes binieron de Aranjuez y fue tanto el concurso que aun faltaron días por atrauesarse la fiesta del Corpus Christi que lo suspendio.” LEÓN PINELO (*Anales*). Ver SHERGOLD, *Spanish Stage*: 320.

⁵⁴⁴ Según el cronista Rodrigo Mendez Silva (*Gloriosa celebridad de España en el nacimiento y solemne bautismo de su amado principe Felipe Prospero*, (Madrid, 1658)), era “... romano, célebre ingeniero de nuestro siglo, adelantando el arte de Cosmelot y Bacho Bianco, florentinos, bien conocidos en España, ostentó su rara capacidad en la disposición de innumerables tramoyas.”. Cito por COTARELO, *Actores: Prado*: 113.

⁵⁴⁵ Cotarelo (*Actores: Prado*: 112) identifica a Antonozzi con este “criado del nuncio”.

⁵⁴⁶ Según Shergold (*Spanish Stage*: 319) no sólo las tramoyas de las obras que se representaron en las fiestas de diciembre de 1657, sino también la del carnaval de 1658 fueron diseñadas por el “ingeniero italiano al servicio del Nuncio”.

⁵⁴⁷ Pintor boloñés, llega a España hacia 1656, integrándose rápidamente y convirtiéndose en colaborador habitual de Francisco Rizi y Juan Carreño. En 1668 es nombrado pintor del rey. Muy hábil como pintor al fresco -estaba considerado como uno de los mejores de la Corte- muere en Madrid en 1683. Según Palomino,

mitad del siglo el puesto lo ocuparán artistas españoles, que vienen a demostrar lo acertado del comentario de Barrionuevo, cuando tras la muerte de Baccio lamenta que se mande buscar “...por otro, el mejor que hubiere en Italia, y no se por qué, que en este arte hay hombres insignes en Madrid...” (4-VII-1657) (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 90). Entre estos artistas españoles destacan los nombres de tres pintores: Francisco Rizi, Francisco de Herrera “*el Mozo*”, y José Caudí.

Nacido en Madrid en 1614, hijo del pintor italiano Antonio Ricci, la relación profesional de **Francisco Rizi**⁵⁴⁸ con el teatro de corte parece que se inicia en 1649, año en que él y Pedro Nuñez pintan en dorado y plateado “...el teatro de madera que se hizo en el salón del Real Alcázar [...] en el festejo de los años de la Reina nuestra señora...” (AZCÁRATE, *Algunas noticias*: 55), pero no será hasta la muerte de Baccio del Bianco en 1657, cuando su actividad teatral sea cada vez mas notable, por lo que Pérez Sánchez (*Pintores escenógrafos*: 63) cree que, a partir de ese momento y hasta la muerte de Felipe IV en 1665, Rizi fue el responsable de la dirección de los espectáculos teatrales de la Corte, y especialmente del Coliseo⁵⁴⁹. También Palomino (*Vidas*: 278) afirma que tuvo “...muchos años a su cargo la dirección de los teatros de mutaciones de las comedias, que se hacían entonces, con gran frecuencia en el Retiro a Sus Majestades; en cuyo tiempo sirvió mucho, e hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto, y perspectivo...”. Estos datos nos permiten suponer que, dado que tras la muerte de Felipe IV y durante el “*valimiento*” de Nithard no hubo representaciones cortesanas -que no se reanudaron hasta la caída del jesuita y asunción del gobierno por Valenzuela- y que en

que cita entre sus obras la decoración del techo del Coliseo del Buen Retiro, “...vino a Madrid en tiempo del señor Marques de Heliche (Alcaide del Buen Retiro) por Ingeniero para las tramoyas, y mutaciones de las comedias célebres [...] porque era también gran arquitecto ...”. Como escenógrafo real sus obras mas importantes parecen haber sido el telón de boca y frontis del teatro efímero levantado en 1672 en el Salón del Reinos del Buen Retiro para la representación de *Fieras afemina amor*, de Calderón y la nueva embocadura y telón del Coliseo para la representación de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, también de Calderón, en 1680, lo que concuerda con la opinión de Palomino que le considera “...gran pintor al temple y al fresco; pero solamente de la arquitectura, perspectiva, y adornos: porque para las figuras, aunque fuese un mascarón, o una bichuela, necesitaba de valerse de otros...”. Ello explicaría que un recién llegado como José Caudí aparezca junto con Mantuano como responsable del montaje de *Psiquis y Cupido* en 1679 (2.200 rs. se pagaron a Mantuano y 1650 a Caudí. *FUENTES I*: 88). Ver PALOMINO, *Museo pictórico y escala óptica, III. El Parnaso Español Pintoresco y Laureado* (1724). Cito por la edición de AYALA MALLORY, N., con el título de *Vidas*, (Madrid, 1986), p. 273. En adelante citaré por *Vidas*); MUÑOZ MORILLEJO, *Escenografía*, p. 36-7; y PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura barroca en España. 1600-1750*, (Madrid 1992), p. 342. Citaré en adelante por *Pintura*.

⁵⁴⁸ En 1639 aparece ya como uno de los pintores que decoran el Salón Dorado del Alcázar. Fue nombrado pintor del rey en 1656, pero a partir de 1671, y tras el rápido ascenso de Carreño a pintor de Cámara, la carrera de Rizi como pintor real se ve paralizada, reanudándose sólo en los últimos años de su vida (muere en 1685) (PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura*: 282-6).

⁵⁴⁹ Parece confirmarlo el hecho de que en 1657 se le pagasen 11.000 rs. “...para continuar con la pintura de las perspectivas de la comedia grande que estaba empeçada tres años a ...”. Ver PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintores escenógrafos*: 76.

1673, tras ser postergado por Carreño, Rizi dirigió a la reina Mariana de Austria un memorial⁵⁵⁰ en el que afirma que “...puede asegurar no aber visto V^a Magestad en dicho tiempo fiesta de theatro que no aya sido de su mano ...”, parece que efectivamente su actividad como escenógrafo real habría ocupado los años 1658 a 1665, por lo que con toda lógica habría sido el responsable de la puesta en escena de dos obras singulares de Calderón, sus dos únicas óperas: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*⁵⁵¹.

Lamentablemente no se ha conservado ninguna de sus obras como escenógrafo real, pero dado el estilo de sus obras pictóricas, podríamos pensar que Rizi hizo evolucionar la escenografía hacia una concepción mas barroca, que posiblemente se plasmase en un gusto por los colores cálidos, y sobre todo una renovación en las decoraciones arquitectónicas, ya que como señala Pérez Sánchez (*Pintores-escenógrafos*: 76-8), frente a la rigidez geométrica de las arquitecturas de Baccio del Bianco, Rizi prefiere una arquitectura mucho mas ornamentada mediante elementos decorativos curvilíneos, en la que destaca la presencia de columnas salomónicas y el juego de perspectivas fugadas que acentúan los juegos de claroscuro, tal y como podemos ver en su único dibujo “teatral” conocido (*Fig. 31*), así como las composiciones en varios planos escalonados en diagonal.

Francisco de Herrera, *el Mozo* forma con Rizi y Carreño la trilogía del barroco pleno madrileño⁵⁵². Nacido en Sevilla en 1627, aprendió el oficio con su padre (PALOMINO, *Vidas*: 281). Hacia 1647 marcha a Roma, “... donde estudio con gran aplicación, así en las academias, como en las célebres estatuas, y obras eminentes de aquella ciudad, conque se hizo, no solo gran pintor, sino consumado arquitecto, y perspectivista...” (PALOMINO, *Vidas*: 281), de donde regresa en 1654 a Madrid; ese mismo año pinta el retablo de San Hermenegildo, obra que causó gran impresión en la corte, del cual se conserva únicamente

⁵⁵⁰ Ver SIMÓN DÍAZ, J., “Francisco Rizi, postergado”, en *Archivo Español de Arte*, XVIII (1945), p. 308.

⁵⁵¹ La puesta en escena de la *Púrpura* es bastante sencilla, pues sólo requiere tres “mutaciones”: bosque, gruta y jardín, y una gloria final (que como vimos, Cardona cree fueron reutilizadas de las diseñadas por Baccio para *La Fiera*) y recursos escenográficos bastante simples, como el arco iris que en la 1ª jornada sirve para que descienda Belona y recoja a Marte, desapareciendo ambos por la parte alta del escenario. Ello pudiera deberse a que, como señala Cruickshank en su estudio de esta obra, aunque finalmente se representó en el Coliseo, inicialmente parece que estaba pensada para un espacio mas pequeño como era un teatro efímero en el palacete de la Zarzuela, lo que como ya vimos, también habría limitado la imaginación de Baccio del Bianco en la puesta en escena de *El golfo de las sirenas*, representada en el mismo palacete. En cuanto a *Celos aun del aire matan*, las mutaciones son también las habituales en el teatro cortesano de la época: una mutación de jardín-bosque cercano al templo de Diana, en el que transcurren las dos primeras jornadas, y tres mutaciones en la 3ª jornada: un peñasco que al abrirse descubre “...el salón regio, con los fondos de retretes y jardines...” (*Celos*: 483), y finalmente un monte. Los efectos escenográficos son también relativamente sencillos, todos relacionados fundamentalmente con el personaje de Aura: el vuelo del tronco al que esta atada Aura, y un águila, un carro y una salamandra en los que el personaje atraviesa la escena por el aire en diversos momentos. Ver la ya citada edición de *La Púrpura*: 45. Para *Celos aun del aire matan* ver la edición de Hartzenbusch, *BAE*, Tomo XII, (Madrid, 1945), pp. 471-488, y p. 483.

el cuadro central en el Museo del Prado (*Fig. 32*), en el que muestra su conocimiento de la pintura veneciana y romana de la época. Aunque en 1655 marcha a Sevilla, en 1663 ya está nuevamente en Madrid, donde se instala definitivamente hasta su muerte en 1685.

Pintor y arquitecto⁵⁵³, su actividad como escenógrafo real apenas abarca dos años (1672-1673), y posiblemente se deba en gran parte al alejamiento de Rizi. Sin embargo su importancia en la historia de la escenografía barroca española es enorme, ya que entre los montajes realizados por Herrera en tan corto espacio de tiempo figura el de la zarzuela de Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, único ejemplo -junto con *Fortunas de Andrómeda y Perseo*- del montaje de una “fiesta cortesana” en la corte madrileña durante el siglo XVII que nos ha llegado en la integridad de todos sus elementos: texto, escenografía y música⁵⁵⁴. Pero además, y a diferencia de lo que ocurre con la *Andrómeda*, en esta ocasión no solo conocemos quienes escribieron el texto y diseñaron la escenografía, sino que además conocemos al autor de la música: Juan Hidalgo, el arpista de la Capilla Real cuya importancia en la historia de la música teatral hispana analizaremos en el último capítulo de este trabajo.

Como ya había sucedido con *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, el texto acompañado por cinco acuarelas en las que Herrera plasmó distintas escenas de la representación⁵⁵⁵, se recogió en un manuscrito que se envió a la corte de Viena⁵⁵⁶. A ellas hay que añadir un dibujo a lápiz negro y tinta (*Fig. 33*), conservado en la Galería de los Uffizi, en el que se representa el telón de boca (*Celos*: xxxvii). La obra se representó en el “... teatro del Salón de Palacio...”, es decir en el Teatro Dorado que se instalaba en el Salón Dorado del Alcázar, cuya apariencia conocemos precisamente gracias a los dibujos de Herrera -tanto al de los Uffizi como la primera de las acuarelas (*Fig. 2*)- que constituyen las únicas representaciones gráficas que nos han llegado de este salón.

⁵⁵² Ver PÉREZ SÁNCHEZ (*Pintura*: 294), y del mismo *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo* (Madrid, 1986).

⁵⁵³ Según Barbeito, su trabajo como escenógrafo real influyó en su nombramiento como Maestro Mayor de las obras reales en 1677. BARBEITO, J.M., “Francisco de Herrera el Mozo y la comedia *Los celos hacen estrellas*”, en *El Real Alcázar de Madrid*, F. Checa (Dir.), (Madrid, 1994), p. 172). Ver también PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura*: 59 y 296-7.

⁵⁵⁴ Sobre el conjunto de la “fiesta” ver la edición de la obra de SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, con un estudio de la música por J. SAGE (Londres, 1970). En adelante citaré por *Celos*.

⁵⁵⁵ Por “...los dibujos que hizo de las mutaciones de la comedia de los años de S.M. para remitirlos a Alemania...” cobró 1.100 rs. Ver BARBEITO, *Fco. Herrera*: 172.

⁵⁵⁶ Hoy se conserva en la Oesterreichisches Nationalbibliothek. Gran parte de la música, un total de 18 fragmentos, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. M.3880). El encuadernador fue Juan de Calatayud, “librero”, que cobró 48 rs. por “...aber enquadernado quatro comedias, a 12 reales cada una...” (*FUENTES I*: 62.)

Pese a que Herrera estaba perfectamente capacitado para diseñar las mas complejas escenografías⁵⁵⁷, la escenografía de *Celos* no exigía un gran aparato escenográfico, y de hecho las acuarelas revelan que se trató de un montaje bastante sencillo, en el que se utilizaron fundamentalmente tres “mutaciones” bien conocidas en la época: bosque-jardín, jardín y aldea.

La primera acuarela (*Fig. 2*), corresponde a la loa, y en ella, además del Salón Dorado con su artesonado mudejar, se puede ver parte del telón de boca, que abierto en su parte central muestra una “mutación” de bosque; el texto sin embargo nos informa de que se trata del “parque”, la extensión de terreno en declive ocupada hoy por el Campo del Moro, y que en la época servía de transición desde la Casa de Campo al Jardín de los Emperadores, situado al pie de la Torre Dorada⁵⁵⁸.

Para la 1ª jornada se diseñaron dos mutaciones, la “casa de Marte” y un jardín. En el primer caso, el dibujo de Herrera revela que se mantuvo el decorado de la loa, cambiando únicamente el telón del foro en el que se representó una especie de torreón almenado con una puerta practicable, según confirma la acotación: “*De la casa de Marte, que estará pintada, el Temor salga cantando*” (*Celos*: 20). El cambio a la mutación de jardín -con emparrados a ambos lados (*Fig. 34*)- no está indicado en el texto por lo que no podemos saber cuando se produjo, pero tuvo que ser antes de la aparición de labradoras y ninfas que salen cantando y bailando con guirnaldas en las manos, ya que en la acuarela Herrera representó como simultáneas escenas que en la obra son sucesivas (la danza de las damas y el primer encuentro entre Isis y Júpiter). Se trata de un simple cambio de bastidores y telón del foro, por lo que pudo hacerse rápidamente.

Las dos últimas acuarelas corresponden a las mutaciones de la 2ª jornada de la zarzuela, y tampoco están indicadas en el texto. En la primera se representa una aldea con establos y casas rústicas, morada del pastor Argos. La última acuarela vuelve a representar un bosque, y en la parte superior, apenas abocetada, se percibe una gloria y en el centro el

⁵⁵⁷ Palomino, que nos habla muy elogiosamente de sus habilidades como pintor y “grandísimo arquitecto”, destaca el impacto causado en Madrid por la decoración de la cúpula de la iglesia de Atocha (1663), hoy desaparecida, sobre todo “... en la barandilla, que finge sobre el anillo de la cornisa, recibida sobre muy galante arquitectura de columnas salomónicas; y en el presbiterio, y pechinas diferentes medallas, y adornos de estuque [sic], con extremado gusto, y capricho ...” PALOMINO, *Vidas*: 281. Pérez Sánchez (*Pintura barroca*: 59-60) también señala como esta bóveda, en la que Herrera aplicó el nuevo estilo de pintura mural que se había impuesto en Italia, “...conmocionó el ambiente madrileño, con sus audaces figuras de apóstoles asomados a una balaustrada fingida...” en audaces escorzos de abajo arriba y gran sentido unitario.

⁵⁵⁸ BERNARDA: ¿Donde cantan estas voces,/que tan dulcemente cantan?/Pues al Parque aquesta tarde solamente le acompaña/.../la grandeza de esta Casa/.../ESCAMILLA: Dentro de Palacio cantan/las voces .../.../BERNARDA: Pues de los Emperadores/auierto el Jardin se halla/entremos todos por el ...” (*Celos*: 5 y 11)

“globo esférico” en el que hizo su aparición en escena Minerva y que posteriormente servirá para que Isis, como estrella, ascienda a los cielos.

Es estas acuarelas, en las que pese al argumento mitológico de la obra (la fábula de Io), se mantiene una visión “naturalista” en las mutaciones, Herrera muestra las características de su estilo pictórico⁵⁵⁹: dominio del color y de los juegos de luces y sombras, elegancia del dibujo, maestría de la pincelada, un fuerte dinamismo. Sin embargo, y a diferencia de Baccio del Bianco, parece preferir la disposición simétrica de los decorados.

Los Celos hacen estrellas fue sólo uno de los montajes que se encargaron a Herrera, ya que según los documentos conservados, entre 1672 y 1673 fue responsable de al menos cuatro comedias: dos se representaron con motivo de la celebración de los cumpleaños de Carlos II y Mariana de Austria⁵⁶⁰, y otras dos durante las Carnestolendas de 1673⁵⁶¹. En el A.G.P. de Madrid se han conservado las cuentas, muy detalladas, del montaje de la fiesta representada para celebrar los años del rey el 6 de noviembre de 1672; desgraciadamente no se menciona en ellas el título de la obra representada. Estas cuentas, en las que se mencionan los elementos técnicos más característicos del teatro cortesano (uso de tramoyas, iluminación artificial y un rico vestuario), nos permiten apreciar la evolución y organización del montaje de este tipo de obras, por lo que nos ocuparemos de ellas con mas detalle en el apartado siguiente. Aún mas interesantes resultan dos hechos señalados en ellas: como escenógrafo Herrera había tenido que presentar una “*memoria de calidades*”, pero pese a ello, no le “tocaba” diseñar el entramado y mecanismos de las tramoyas:

“Para el teatro q[ue] esta pintando D. Francisco de Herrera en la conformidad y *con las calidades q[ue] contiene su papel firmado* q[ue] di a Vm. para que asistiese y solicitase el cumplim[ien]to y cuidase de lo q[ue] se alterare o a nos diere de q[ue] se le ha de dar satisfacion en la forma q[ue] en el se preuiniere es menester hacer la tarima y bancos del ancho y largo q[ue] dijere D. F[rancisc]o y parezca combeniente y tambien prebenir las almas o vigas *y demas madera que sea menester para la fortificaçion y*

⁵⁵⁹ “Los dibujos que ilustran el manuscrito de *Los celos hacen estrellas* muestran a un artista de refinadísimo sentido decorativo que parece haber heredado mucho de la elegancia manierística de Baccio del Bianco, con sus personajes esbeltos y de frágil apariencia. Pero sin embargo hay también -en el gusto por la disposición mas oblicua de la escenas, subrayada por los efectos de luz, y en la acentuación de aspectos naturalísticos tratados con vivacidad singular- una inclinación hacia lo que podemos llamar “barroco decorativo”, mas de acuerdo con la evolución de las formas en los géneros habituales.” PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintores-escenógrafos*: 80-1.

⁵⁶⁰ *Los celos hacen estrellas* fue representada para celebrar un cumpleaños real, sin embargo hay divergencia de opiniones sobre cual era el homenajeado, ya que mientras Pérez Sánchez (*Pintura barroca*: 296) y Barbeito (*Fco. Herrera*: 171) piensan que se representó para el cumpleaños del rey, Shergold y Varey (*Celos*: I) consideran que se hizo para celebrar el de la reina Mariana, tal y como se indica en la loa (“*Loa para los Años de la Reyna Nvestra Señora*”), en la que además se declara que “El título de la Fiesta/pues que todo lo declara/dirá mi Curiosidad/que es, de vna fineça en paga/Los zelos hazen Estrellas” (*Celos*: 14).

⁵⁶¹ Se trata de la comedia de Juan Velez de Guevara *Contra valor no hay encantos*, representada el domingo de Carnestolendas, por la que se le pagaron al poeta 1.500 rs., y “...la comedia de D. Quijote q[ue] escriuieron entre los tres [Juan Velez, Juan Bautista Diamante y Juan de Matos] para representarse en Palacio el Martes de Carnestolendas...” y por la que cobraron 1.800 rs. que se repartieron entre los tres. (A.G.P. Sec. Adm.: C^a 9407). Según Shergold y Varey (*Celos*: liv) se trata de *El Hidalgo de la Mancha*, que junto con las dos de Vélez (*No hay contra el valor encantos* y *Los celos hacen estrellas*), forman parte del manuscrito enviado a Viena.

seguridad de todas las mutaciones y tramoyas por no tocarle a el esta parte aunque no se especifico en el papel referido con cuya inteligencia mandara Vm. preuenir y labrar la madera que fuere menester para vno y otro con la mayor brevedad que sea posible. G[uar]de Dios a Vm. mu[cho]s años, M[adri]d, a 26 de sep[tiem]bre de 1672.”⁵⁶².

De este documento parece desprenderse que el trabajo de Herrera (por el que cobró la considerable suma de 20.000 reales)⁵⁶³ se limitaba a diseñar la escenografía y hacer los bocetos que luego un equipo de pintores se encargaba de realizar, sin que, pese a sus conocimientos de arquitecto⁵⁶⁴, participase directamente en la construcción y diseño de las tramoyas y en la elaboración de los decorados. Estaríamos pues ante un sistema de trabajo completamente distinto al que habían seguido los escenógrafos italianos, ya que ahora hay una división entre las tareas del pintor-escenógrafo y las del carpintero-ingeniero-tramoyista. Este sistema se utilizará también durante el siglo XVIII, según se desprende de la descripción hecha por *Farinelli* en 1758:

“Su obligación [del pintor] ha sido, y es hacer los Diseños de todas las mutaciones para las Operas que manda S.M. se egecuten, y despues de acordar conmigo lo que debe hacerse, lo acuerda tambien con el tramoyista, por sí en su practica tiene alguna dificultad.

Convenido en todo, señala el numero de pintores que necesita, y cuida de la perfeccion de la obra, respecto de la responsabilidad que le resulta. [...]

Tiene precisa, è indispensable asistencia en el Teatro, y con expecialidad las noches de funcion para reglar la iluminacion de las mutaciones.

Cuida tambien de hacer recorrer todos los Bastidores, Telones que lo necesiten. [...]⁵⁶⁵

Su trabajo como escenógrafo le resultó a Herrera bastante rentable económicamente; sólo en 1673 cobró 12.400 reales por varios trabajos: 8.000 rs. por lo “...que trauajo en pintar y acomodar los vastidores de las mutaciones del teatro en que se

⁵⁶² Escrito del duque del Infantado a D. Gaspar de Laguna. *A.G.P., Sec. Administrativa*, C^a 9407. El subrayado en cursiva es nuestro. Según Barbeito (*Fco. Herrera*: 172) Herrera realizaba las tramoyas y mutaciones y dirigía los trabajos de pintura, que eran realizados por otros pintores; sin embargo Shergold y Varey (*Celos*: xliii) afirman que probablemente Herrera no ideaba las maquinas teatrales ni pintaba las decoraciones escénicas.

⁵⁶³ “Por tres libranzas sus f[e]c[h]as de 14 de se[pti]embre y 21 y 26 de Oct[u]br[e] se libraron a D. Franc[isc]o de Herrera pintor veinte mil Reales en virtud de horden del Duque del Infantado por los mismos en q[ue] se ajusto la obra del teatro pintado q[ue] hizo en el Salon de Palacio para la comedia q[ue] se ha de representar en los años del Rey n[uest]ro Sr.” (*A.G.P., Sec. Adminisitr.* C^a 9407). Hay que tener en cuenta que ese mismo año Carreño, “pintor de Cámara de S.M.” cobraba un salario anual de 2.740 reales, mas otros 2.117 rs. y 22 mvs. por el “Titulo de pintor”, mientras que el salario “de todo el año” de Francisco Rizi y Dionisio Mantuano como pintores del rey ascendía a 72.000 maravedis (2.118 rs.) (*A.G.P., Sec. Administ.*: C^a 9407.)

⁵⁶⁴ “Fue grandisimo arquitecto, y así hizo repetidas trazas para retablos, y otras obras de arquitectura ...” (PALOMINO, *Vidas*: 284).

⁵⁶⁵ BROSCI, C. llamado “*Farinelli*”, *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro*. (Madrid, 1758). Cito por la edición facsímil del manuscrito (Madrid, 1992), pp. 212-214. Sobre el papel de Farinelli como director de los festejos reales durante los reinados de Felipe V y Fernando VI ver MADRUGA, *Arquitectura*: 16 y 19-23

represento la comedia a los años de la Reyna n[uest]ra Sra. en el Salón dorado de Palacio⁵⁶⁶, 3.300 Rs. por lo que se ocupó en el mismo efecto en las dos fiestas y comedias de carnestolendas y los 1.100 restantes por los dibujos que hizo de las mutaciones de la comedia de los años de S.M. para remitirlos a Alemania...” (BARBEITO, “Fco Herrera...”: 172).

Tras la breve etapa de Herrera, y aunque encontramos a varios pintores trabajando para el teatro cortesano, especialmente a algunos discípulos de Rizi (Isidoro Arredondo, Juan Fernández de Laredo, Vicente Benavides, etc.), ninguno parece reunir los requisitos necesarios para ocupar el cargo de escenógrafo real hasta la aparición en la Corte en 1679 de José Caudí, del cual apenas se conserva obra pictórica, aunque sí varios dibujos. Pintor valenciano⁵⁶⁷ muy alabado por sus paisanos por su “ingenioso arte” e “inventiva”, la mayor parte de su actividad fue de carácter efímero, lo que explica que Palomino ni siquiera lo mencione. No obstante, su trayectoria profesional le convierte en el heredero de Lotti y Del Bianco.

No se sabe con certeza cuando llegó a Madrid, pero a partir de 1679 le encontramos como responsable de la puesta en escena de varias de las obras de Calderón repuestas durante el reinado de Carlos II: *Psíquís y Cupido* (1679)⁵⁶⁸, *Faetón* (1679) y *La púrpura de la rosa* (1680). *Psíquís y Cupido* o *Ni Amor se libra de amor*, representada el 3 de diciembre de 1679 en el Buen Retiro, es la primera “fiesta real” en la que está documentada su intervención. Aunque no sabemos en que consistió el trabajo de Caudí, tuvo que resultar muy satisfactorio, ya que apenas unas semanas después le encontramos participando -nuevamente junto con Mantuano- en otra producción palaciega: *Faetón*, representada el 22 de diciembre del mismo año para celebrar el cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria. En esta ocasión el trabajo de Caudí es ya el de escenógrafo, pues

⁵⁶⁶ Si Shergold y Varey están en lo cierto, esta cantidad sería la que habría cobrado Herrera por su trabajo como escenógrafo en *Los celos hacen estrellas*.

⁵⁶⁷ Nacido posiblemente hacia 1635, en 1662 debía ser ya un artista de prestigio pues se le encargan los altares festivos y las carrozas para las fiestas celebradas en Valencia con motivo del breve pontificado sobre el culto de la Inmaculada Concepción. Durante los años siguientes aparece trabajando en esta ciudad en varias obras efímeras, siendo su último trabajo documentado en tierras valencianas la decoración de las calles de Valencia con motivo de las fiestas por la canonización de San Luis Beltrán en 1673. Ver PÉREZ SÁNCHEZ, *Caudí arquitecto*: 1654-5.

⁵⁶⁸ Aunque no sabemos cual fue realmente su cometido parece que colaboró con Dionisio Mantuano, ya que las cuentas conservadas en el *A.G.P.* incluyen el pago de 200 ducados (2.200 rs.) a Mantuano en concepto de ayuda de costa “por lo que se ocupó en esta fiesta” y 150 ducados (1.650 rs.) a Caudí “por la misma razón”. En ellas Mantuano aparece como el principal responsable de la escenografía, al menos en lo que a su ejecución se refiere, ya que dirigía un equipo de varios pintores, aunque hubo que contratar a otros pintores para que hiciesen tres de las mutaciones (palacio, marina y cielo) y el “foro de fachada de palacio por no poderle hacer Mantuano” (*FUENTES I*: 87-88).

la ayuda de costa que se le concede, una vez más de 150 ducados, es "...por el trauajo que tuuo en hacer y dibujar todas las apariencias." (*FUENTES I: 97*)⁵⁶⁹.

Durante su primera etapa en la Corte, Caudí aparece pues estrechamente ligado a Calderón, ya que fue además el autor de la puesta en escena de la última "fiesta" escrita por el dramaturgo -*Hado y divisa de Leónido y Marfisa*- con música de Juan Hidalgo, representada el 3 de marzo de 1680 en el Coliseo con motivo del matrimonio de Carlos II con M^a Luisa de Orleans. Por "... por auer traçado las tramoyas y teatro de esta fiesta y ejecutadoles..." Caudí cobró la nada despreciable suma de 11.000 rs. (*FUENTES I: 133*).

Pese a que como es habitual, no nos ha llegado ninguna muestra gráfica de este trabajo, si se ha conservado una detallada relación de la espectacular puesta en escena⁵⁷⁰, que revela que nos hallamos ante un escenógrafo que por la dificultad técnica del montaje e inventiva, nada tiene que envidiar a los italianos⁵⁷¹.

Diez fueron las "mutaciones" diseñadas por Caudí ("... en quien concurren una idea admirable y una ejecución primorosa") (*Hado: 392*) para *Hado y Divisa*: salón, cuatro mutaciones de bosque, marina, gabinete, palacio, jardín y plaza real. Pese a que todas ellas pertenecen al repertorio habitual, la detallada descripción que se hace de cada una de ellas en la relación y acotaciones, revela una serie de innovaciones muy interesantes, cuya impresión en el público aumentó considerablemente gracias a los efectos escenográficos, que fueron realmente ingeniosos, y en algunos casos tan espectaculares como el terremoto y la erupción volcánica con que finalizaban respectivamente la 1^a y 2^a jornadas.

⁵⁶⁹ Por su parte Mantuano recibió nuevamente 2.200 rs. de ayuda de costa. Dado que Mantuano contaba con un equipo de ocho oficiales (en los que se gastaron 2.388 rs. "...de comida y colores de esta fiesta"), mientras que Caudí contaba únicamente con dos "mozos" (que ocasionaron sólo 855 rs. de gasto) (*FUENTES I: 95*), parece posible que ambos artistas se repartiesen el trabajo de acuerdo con las cualidades de cada uno: diseñar Caudí y ejecutar Mantuano. La puesta en escena de *La púrpura de la rosa*, representada el 18 de enero de 1680 para celebrar los años de la archiduquesa M^a Antonia, nieta de la reina Mariana de Austria, parece haber sido ya enteramente adjudicada a Caudí, aunque el único dato que tenemos es el pago de 37 rs. "De colores para pintar Caudí" (*FUENTES I: 101*).

⁵⁷⁰ La comedia con la relación, y todas las piezas breves (loa, entremés, baile y sainete) se han conservado en un manuscrito que pertenece a la Biblioteca Nacional de Madrid, publicado por Hartzenbusch en el Tomo IV de las *Comedias de Calderón*, BAE, XIV (Madrid, 1945), pp. 355-394, edición por la cual hago todas las citas de la comedia. Puede que se trate del mismo manuscrito que se hizo con la intención de enviarlo a Alemania. De ser así, la relación se debería no al propio Calderón, como piensa Hartzenbusch, sino a D. Melchor de León, a quien "...por auer escripto la narratiua de la fiesta para embiar a Alemania..." se le pagaron 1.000 rs. y otros 1.500 rs. a D. Jose Guerra "...que la escriuió y encuaderno a su costa..." (*FUENTES I: 132*).

⁵⁷¹ Vistos con recelo debido a los elevados gastos que ocasionaban tanto por sus salarios como por lo costoso de los montajes, desde fechas muy tempranas ya hubo algunos intentos para sustituirlos por españoles. En 1627 la Junta de Obras y Bosques hace suya la opinión del conde de la Eriseyra, que comunica al rey en una consulta fechada el 16 de abril: "El Conde de la Eriseyra es de parecer, y siempre lo fue, que todos los italianos y estrangeros que estan en el Escorial, en las obras del Pantheon y jardines de Vuestra Magestad de Aranjuez y Casa de Campo, con esorbitantes salarios se pueden escusar, y dandoles vna ayuda de costa competente a cada vno se cumple con ellos conforme a sus asientos; porque los españoles son mas peritos en las artes todas que ellos todos si se escojen, quanto mas que hoy no son necesarios, sino euitar gastos." (*SHERGOLD, Docs. Lottí: 598*). En este sentido, el trabajo de Caudí constituye la mejor prueba del alto nivel que habían alcanzado los españoles tras haber asimilado las técnicas de la escenografía italiana.

El “salón regio”⁵⁷² diseñado para la loa utilizaba el recurso del espejo ficticio, puesto que “...En el frente del salón, ocupando el medio de la perspectiva, se hizo un trono cubierto de un suntuoso dosel, debajo del cual había dos retratos de nuestros felicísimos monarcas, imitados tan al vivo, que como estaban frente a sus originales pareció ser un espejo ...”; cuyo significado político era subrayado además por el hecho de que “...En la parte superior del teatro estaba en el aire la FAMA sentada en un trono de nubes ...” (Hado: 358).

La 1ª jornada de la comedia se abría con una mutación de bosque⁵⁷³ que poco después cambiaba a una de marina, o mas bien una “garganta de río”, ocupando el foro una gruta “...que se abrió a su tiempo, cubiertas sus puertas con la imitación de los propios peñascos ...” (Hado: 361).

Como ya hemos visto en otras ocasiones, la mayor variedad escénica se reservó a la 2ª jornada, que se inició con una “mutación” dividida en dos secciones, siendo los primeros bastidores de bosque y los últimos de peñascos⁵⁷⁴. Esta clara división espacial permitió que los dos cambios de escena siguientes sólo se efectuasen con los peñascos del foro, que al abrirse un primera vez dejaron ver “... un gabinete real, compuesto todo de arcos de oro y blanco: todos sus frisos, pilastras y artesones estaban sembrados de variedad de piedras de diferentes colores [...] imitaban con tanta propiedad esmeraldas, rubies, amatistas y turquesas [...] Era el tamaño de las piedras grandes, pero al beneficio de la distancia se proporcionaban de suerte que parecían estar todos los arcos sembrados de joyas, haciendo dicha labor igual todas ellas, de suerte que hasta el primor del dibujo ayudaba la elegancia del resplandor [...] Dilataba lo interior del gabinete una perspectiva en que estaban todos los adornos competentes a tan majestuoso sitio...” (Hado: 370). Esta descripción tiene a nuestro juicio gran interés porque revela que la acción se va a desarrollar en la parte del escenario mas alejada de los espectadores -a partir del cuarto par de bastidores- como confirman las acotaciones, en las que se indica que la aparición del gabinete se debe a que dos de los personajes empujan los bastidores de las rocas del foro⁵⁷⁵, y una vez abiertas, ambos “se apartaron fuera de los bastidores del gabinete” (Hado: 370), lo que contradice

⁵⁷² “... representaba un salon regio de arquitectura corintia, con la techumbre de artesones de florones de oro [...] Desde su primer término hasta el último había catorce reyes, siete a cada lado, los cuales eran figuras naturales adornadas con los aparatos regios de ricos mantos, cetros y coronas. Cargaban sobre unos orbes, teniendo cada uno por respaldo un pabellon...” (Hado: 358).

⁵⁷³ “...a trechos frondoso y obscuro, y a trechos claro ...” (Hado: 359).

⁵⁷⁴ “...se dio principio a la segunda jornada, transmutandose el teatro en dos clases de bastidores, pues el primero, segundo y tercer término eran de bosque, y los otros hasta donde se fingía el foro [...] eran de peñascos, que junto con el bosque que les antecedió, compusieron de dos desigualdades una unión apacible...” (Hado: 369).

⁵⁷⁵ “Llegaron Leonido y Polidoro a desencajar el robusto quicio de las peñas de la gruta, y consiguiendolo a su impulso...” (Hado: 370).

la idea extendida de que la necesidad de guardar las leyes de la perspectiva implicaba que sólo se representase en los primeros bastidores. Es evidente que al desarrollarse la escena en la segunda mitad del escenario, se producía un problema con la perspectiva -que como ya vimos también ocurría en *Pico y Canente*- ya que para guardar sus reglas los primeros bastidores debían presentar las figuras mas grandes de lo normal; posiblemente para compensar el desequilibrio que esto producía, el gabinete se “diltaba” en una perspectiva fingida, que permitía alejar el punto de fuga, recuperando así el equilibrio de la composición. Se trata de una solución muy innovadora, pues aprovecha las ventajas de la mas moderna escenografía de la época, permitiendo al mismo tiempo recuperar en parte las ventajas del teatro clásico, en el que al no existir la perspectiva, los actores podían ocupar todo el escenario, e incluso que distintos grupos de actores representen en diferentes planos, unos delante y otros detrás y también que representen simultáneamente fingiendo estar cada uno en espacios diferentes: casa-calle, o como en este caso bosque-gabinete⁵⁷⁶.

La solución fue tan satisfactoria que se aprovechó para la siguiente mutación, pues tras desaparecer el gabinete al cerrarse los peñascos, estos volvieron a ser abiertos por los mismos personajes que en el caso anterior, dejando ver ahora, en el lugar del gabinete, “...un palacio adornado de pilastras y artesones, ostentando un salon regio de suntuosísima arquitectura, ayudada de molduras y adornos tan ricos que hizo olvidar los primores del antecedente [...] En la parte convexa del palacio se miraban cuatro balcones ...” (*Hado*: 372), que desapareció de la misma manera que el gabinete primero. La última mutación de esta jornada presentaba una vez mas un bosque “enmarañado” en el que destacaba la presencia en el foro del monte Etna, con cuya erupción a la vista de los espectadores finalizó de forma espectacular la jornada⁵⁷⁷.

Para la 3ª jornada se diseñaron cuatro mutaciones; la primera era nuevamente un bosque, que rápidamente se “mudo” en un jardín que ocupaba todo el espacio del escenario “desde su primero hasta su último término” (*Hado*: 381). Se trataba de un jardín con arquitecturas en perspectivas, un modelo de “jardín real” (*Fig*: 26) que ya había utilizado en varias ocasiones Baccio del Bianco, dividido en varias secciones. Para el primer par de bastidores Caudí diseñó “...dos pedestales de bronce en que estaban colocados dos caballos,

⁵⁷⁶ A analizar las ventajas e inconvenientes de cada uno de estos sistemas se dedica el capítulo III del *// Corago*, un verdadero manual para el director de escena, atribuido a Pierfrancesco Rinuccini, hijo del poeta Ottavio Rinuccini, autor de libretos de ópera, y conservado hoy en la Biblioteca Estense de Módena. Hay edición moderna a cargo de P. Fabbri y A. Pompilio, (Florencia, 1983).

⁵⁷⁷ “Reventó el volcan [...] Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas de que se componía y con impetu las arrojó por el teatro, dejando descubiertas sus ardientes entrañas llenas de fuego natural [...] y las piedras que repartían por el teatro estaban tan encendidas, que en cada una se podía temer un nuevo Etna. Fue un pensamiento admirablemente ejecutado, porque el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte [...] fue un todo de maravillas...” (*Hado*: 378).

*que mantenían dos figuras mucho mayores que el natural*⁵⁷⁸ *todo de la propia materia. Había abajo balaustres que guarnecían las entre calles, y encima balcones volados llenos de macetas de flores. Tomaba el medio del teatro una glorieta, que correspondía a otra que había en el último foro, adornada de fuentes que enviaban los líquidos raudales [...]* *Toda la fábrica del jardín era de arquitectura, en columnas revestidas de flores, hechos los arcos del propio adorno, tejiendo entre ellos naranjos y cipreses, de suerte que no se embarazaba la arquitectura con el follaje. El suelo estaba poblado de cuadros en que se imitaba en varios dibujos todo cuanto se podía hallar en los jardines que mas hubiese cultivado el tiempo y el estudio. En el foro había otro caballo con su figura encima, que respecto del punto de la perspectiva en que se miraba, tenía la propia majestad que los dos primeros ...* (Hado: 381). Toda esta maravilla quedó oculta momentáneamente por bastidores situados en el primer término del teatro que fingían “...arboleda y montañas, y entre la desigualdad de los horizontes unos pedazos de nubes...” (Hado: 387).

Mucho mas interesante resulta la última mutación de la obra pues representaba la plaza del Alcázar de Madrid en “... la forma en que ha quedado con los adornos que en ella se hicieron para la entrada de la Reina [...] Estaba la imitación dispuesta de suerte que empezaba por el arco que dan entrada a la plaza, siguiendo los bastidores la imitación de dos corredores que tiene de arcos, adornados de estatuas que significan los rios y fuentes mas celebrados de España, en que había diferentes tarjetas, en que se colocaron cifras, motes y versos a tan feliz asumpto. En el foro estaba el frontispicio del palacio...” (Hado: 391). Esta descripción se corresponde con la remodelación que había sufrido la plaza a partir de 1675. Gracias a una litografía del siglo XVIII de Manuel Alegre, conservada en el Museo Municipal de Madrid (Fig. 35), podemos hacernos una idea de lo representado por Caudí en la mutación. Tanto el arco de entrada -el “arco Grande de Palacio”⁵⁷⁹, como “los corredores que tienen arcos” había sido diseñados por José del Olmo, aunque en 1680 estos todavía no se había terminado⁵⁸⁰ por lo que la decoración que se describe en *Hado* tuvo que ser provisional y ficticia.

Tan importantes como las mutaciones fueron los efectos escénicos, entre los que destaca la aparición de Megera en la 1ª jornada “...sentada en una sierpe, y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su despesurada estatura

⁵⁷⁸ La modificación del tamaño de los objetos situados en primer término parecen confirmar una práctica que habría iniciado Baccio del Bianco (ver la “librería” de *Pico y Canente*) al situar a los actores en la segunda mitad del escenario.

⁵⁷⁹ Desde su construcción en 1676, parece que se convirtió en un elemento distintivo del complejo palaciego. Ver ZAPATA, T., *La entrada en la corte de Mª Luisa de Orleans*, (Madrid, 2000), p.189.

⁵⁸⁰ No se concluyeron hasta 1691 debido al pleito entablado entre José del Olmo y la Villa de Madrid. Ver en BARBEITO, *Alcázar*: 185-6.

[...] *pues a veces ocupaba todo el teatro, y a veces se recogía, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada [...] bajando la sierpe con Megera, arrebató a Marfisa, y juntas dieron un vuelo, cruzando todo el teatro tan rapido, que se juzgo ser relampago de la tempestad que corría ...*" (Hado: 367), y los de luz y sonido⁵⁸¹, especialmente los que acompañaron el terremoto con que finalizó la 1ª jornada⁵⁸² y la erupción de la 2ª.

Digno sucesor en todo de los escenógrafos florentinos, Caudí demostró que dominaba también la sincronización de la música con los movimientos escénicos⁵⁸³, así como la construcción de autómatas, pues como tal podemos considerar el pavo real que aparece en el jardín de la 3ª jornada "... *paseando sus cuatros y galanteando sus flores con la pompa vistosa de sus plumas y extendiendo su variado manto con los lucientes ojos [...] hasta que por llenar el aire [...] giro el vuelo cruzando el teatro...*" (Hado: 381).

Las cuentas de palacio, aunque nos han llegado incompletas, revelan que durante los años siguientes Caudí trabajará en varias representaciones palaciegas⁵⁸⁴, y entre ellas Sabik⁵⁸⁵ incluye dos de las zarzuelas del Conde de Clavijo: *Las Bélides* (1686)⁵⁸⁶, representada en el Salón del Alcázar para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, y *Júpiter y Yoo* ó *Los celos premian desdenes*⁵⁸⁷, representada el domingo de Carnestolendas de 1699.

Pese a su habilidad como escenógrafo y a haber solicitado en 1686 el título de Ingeniero real, no parece que hasta 1687, año en que se le nombra "Ayuda de trazador

⁵⁸¹ "El movimiento de las olas, los visos de los reflejos, los remolinos de las enseñadas y el rumor que hacía en la peñas eran cuatro prodigios ..." (1ª Jornada). (Hado: 361).

⁵⁸² "...se oscurecio impensadamente el teatro, cuya novedad crecio con el ruido de truenos que se le siguio, imitados tan al natural..." (Hado: 367).

⁵⁸³ La nube y el globo sobre los que hace su aparición la Fama en la 3ª jornada "... se fueron moviendo por el aire todo el tiempo que duro cantar el pregon, que fue lo que tardo en cruzar todo el teatro muy despacio ..." (Hado: 387).

⁵⁸⁴ En 1682 se le pagan 24 rs. por "...el aguila que siruio en la comedia..." que hicieron los criados de la Reina Madre en el Salón de Reinos del Retiro el 15 de mayo (FUENTES I: 148-9); y en 1684 cobra 2.500 rs. "...por lo que trabajo en la comedia de [los años] de la Reina Madre ...", que era la zarzuela *Apolo y Leucotea* de Pedro Scotti de Agoiz, con música de Hidalgo (FUENTES I: 160). En 1688 parece que trabajó en la puesta en escena de una comedia representada por la reina y sus damas en el "Quarto de Principes", aunque no se le menciona por su nombre, sino por "el valenciano" (FUENTES I: 192).

⁵⁸⁵ SABIK, K., "El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, en la corte de Carlos II", *Actas X Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II (Barcelona, 1992), pp. 1085-1096; p. 1086. Citaré por *Teatro mitológico Lanuza*.

⁵⁸⁶ Para la loa se diseñó un templo con columnas y nichos con estatuas. La 1ª jornada requería 5 decorados: gabinete palatino, bosque con gruta, río, jardín con fachada de palacio, y gruta con templo. En la 2ª y última jornada aparecían 8 mutaciones, tres de las cuales ya habían aparecido en la 1ª. Las nuevas fueron: tiendas de campaña, bosque con vistas en el foro de la ciudad de Argos, salón regio, circo e infierno. Igualmente se requirieron efectos escénicos llamativos como los dos dragones que escupían fuego y el águila montada por Júpiter, ambos en la 1ª jornada, y una tempestad con truenos y relámpagos en la 2ª. Ver SABIK, *Teatro mitológico Lanuza*: 1093-4. Dada la semejanza de su puesta en escena con la que requería *Hado y divisa*, creo, como Sabik, que pudo ser obra igualmente de Caudí.

⁵⁸⁷ Gracias a que ese mismo año se publicó una "suelta" conocemos el reparto de la obra. Ver en COTARELO, *HªZarzuela*: 71.

Mayor” con un sueldo anual de 100 ducados⁵⁸⁸, gozase Caudí de ningún puesto “oficial” en la Corte, aunque ya antes de esa fecha se le reconoce “oficiosamente” como la persona que “...cuida de hacer las tramoyas para los festejos que se hacen a sus magestades”⁵⁸⁹.

Al igual que sucedió con Cosme Lotti y Baccio del Bianco, la actividad profesional de Caudí en Madrid no se limitará a sus trabajos para palacio. En 1683 Caudí colaborará con el Ayuntamiento madrileño, diseñando la tarasca para el Corpus⁵⁹⁰. Esta tarasca (*Fig. 36*) supone una innovación en la tipología habitual hasta ese momento, sobre todo en lo que a la figura del dragón se refiere, ya que Caudí, alejándose del modelo establecido, diseña una hidra de seis cabezas, que no tendrá continuación en los modelos de los años siguientes años. Pese a ello, Caudí volverá a participar en 1688 en el Corpus madrileño, diseñando los “carros triunfales”⁵⁹¹ para la representación de los autos sacramentales, por cuya “...echura y coste...” se le pagaron 36.000 reales.

Otro de los “patronos” para los que trabajó Caudí fueron los hermanos de la Orden de San Juan de Dios, quienes con motivo de la canonización del santo patrono, le contrataron en 1690 para que realizase por 60.000 rs. de vellón la decoración del altar mayor de la iglesia y del patio del claustro grande del convento y hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios y Venerable Padre Antón Martín, uno de los seis que se financiaban con

⁵⁸⁸ Los problemas de cobro fueron en su caso mas graves que los de sus antecesores pues según indica en su testamento, fechado en Madrid el 15 de febrero de 1696, apenas una semana antes de su muerte (el 23), ni siquiera llegó a cobrar el salario que se le asignó: “...me esta debiendo su Majestad, que Dios guarde, el Salario de la plaza de ayuda de trazador mayor, de que me hizo merced en veinte y una de noviembre del año pasado de ochenta y siete a razon en cada un año de zien ducados [3.400 rs.] y por quenta tengo recibidos mil y ochocientos Rs....”. En su calidad de hermano de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la que pertenecían los actores, dispuso se le enterrase en la iglesia de San Sebastián, (en la que también fueron enterrados Cosme Lotti y Baccio del Bianco), en la que la cofradía tenía su propia capilla. Ver en PÉREZ SÁNCHEZ, *Caudí arquitecto*: 1668-9.

⁵⁸⁹ Según consta en un documento de 1685 en que se ordena a la Botica Real se le den los medicamentos necesarios por encontrarse enfermo. Citado por PÉREZ SÁNCHEZ, *Caudí arquitecto*: 1654-5. Ver también del mismo autor “José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón”, *Goya*, 161-162 (1981), pp. 266-273.

⁵⁹⁰ “Joseph Caudí vezino desta Corte: Digo que me obligo de hazer la tarasca este pres[en]te año para el día del Corpus del que es conforme [palabra ilegible] que acompaña esta petición...”. (*A.V.M. Secretaría*: 2-199-7). La ejecución de la tarasca se remató finalmente en José Villar, “maestro pintor y dorador”, quien se obligó a hacerla por la traza diseñada por Caudí. Analizo esta tarasca, así como otros trabajos del valenciano para el Ayuntamiento de Madrid, en mi artículo “José Caudí: un escenógrafo del Rey al servicio del Corpus madrileño”, *Anales de Historia del Arte*, 12 (2002), pp. 167-188.

⁵⁹¹ *A.V.M., Secretaría*: 2-199-1. Una vez mas el proyecto presentado por Caudí suponía una innovación, tanto por la forma de los carros (“...de talla con estatuas que ejecutandose serán de gran hermosura y mucha permanencia...”) como por la duración (6 años) del contrato. El 1 de abril, y pese al elevado coste de los nuevos carros, el proyecto fue aprobado por la Junta del Corpus por considerar que “... aunque en este años tienen la costa de dos mil ducados mas, en los siguientes se hiran reemplazando en el menor gasto...”. Sin embargo no se tuvo en cuenta que sus dimensiones, mayores de lo habitual, obligaban a ensanchar las puertas del taller municipal -la Obrería- donde se fabricaron. La muerte al año siguiente de la reina M^a Luisa provocó la suspensión de las representaciones de los autos por lo que el proyectado “ahorro” no fue tal. Pese a lo novedoso del diseño, Isidro González de Arevalo, “maestro de la profesion de la arquitectura”, en quien se remató el contrato para “aderezar” los carros en 1695, propuso a su vencimiento en 1705 volver al modelo tradicional debido a que “... desde que los d[i]hos carros se adornaron no se a echo en ellos tramoya de provecho ni se

el producto de los dos corrales de comedias de la Villa⁵⁹². La detallada “*Memoria*” que acompaña al contrato⁵⁹³ pone de manifiesto que la contratación de Caudí, mas que por su cualidad de pintor⁵⁹⁴, se debía en gran parte a sus habilidades como escenógrafo teatral, y que los hermanos sabían muy bien a quien contrataban: a un diseñador de tramoyas, artefactos mecánicos y autómatas, en suma, a un *tramoyista*.

Para el altar mayor Caudí debía construir una estructura arquitectónica plenamente barroca⁵⁹⁵ en cuyo centro “... se uera el gran Patriarcha San Juan de Dios arrodillado a la parte de la hepistola, ymagen de tamaño del natural ... Todo lo demas se vera que lo llenara vna estrella y a la parte del Evangelio se uera vn niño de buen tamaño y que de la mano siniestra tendra vn bastago y en su remate vna granada [...] y por remate tendra vna cruz ...” (*Ibidem*: 1665). En realidad no se trataba de un simple altar sino de una gigantesca tramoya, pues “... al tiempo de hauer de manifestarse el Santisimo Sacramento aconpañando la música, *se vera desuanecerse por diferentes partes la estrella, granada y cruz*, y por otra parte el niño que se vio thener la granada, quedando todo de gloria, y Dios Padre en la eminencia de el altar [...] biendose en el medio vn grande resplandor y consecutiamente *se uera subir a San Juan de Dios sobre un trono de angeles y a ese mismo compas baxando por el otro lado la Virgen Santisima con el Niño Jesus en sus brazos, y en llegando a su puesto, dexa el Niño los brazos de la Virgen y se passa a los brazos del gran Patriarcha*, y al tiempo que el Niño Jesus retoma los brazos de San Juan de Dios, aparta la mano de su pecho y se descubre el Santisimo Sacramento [...] *se van llenando las nubes que se uen en la parte inferior del altar todas de serafines y angeles* con uelas enzendidas quedando todo lleno de luces y resplandores...” (*Ibidem*: 1666), todo lo cual, junto con la música que acompañaba todos estos movimientos, nos remiten claramente al mundo del teatro barroco.

puede açer por estar embaraçada la mar parte del carro [...] y porque con el peso que ocasiona este embaraço no se puede cargar otro de las tramoyas y tornos ...” (*A. V.M. Secretaría*: 2^a-201-5).

⁵⁹² Ya en 1608, el primer Reglamento de Teatros estipula que “... de los 5/4 que se cobran a la entrada de cada persona ...el autor lleve los 3 y el Hospital General vno, y el otro el Hospital de la Corte, y de Anton Martín, de por mitad...” (*Fuentes III*: 50). Sobre la financiación de los hospitales con el “producto” de las comedias ver mi trabajo *Aspectos económicos del teatro madrileño durante el siglo XVII*, (Madrid, 1997).

⁵⁹³ Ver en PÉREZ SÁNCHEZ, *Caudí arquitecto*: 1663-8.

⁵⁹⁴ Según el contrato, debía pintar la bóveda y arquerías el claustro; la bóveda “... al temple de estofado colorido de diferentes colores y los arcos torales se han de pintar de estuque fingido ...”, además debía “... hacer treinta y siete lienzos de buena pintura al olio son sus bastidores para sentar en los lunetos [...] los quales an de ser de la vida del Santo.” PÉREZ SÁNCHEZ, *Caudí arquitecto*: 1667.

⁵⁹⁵ “...haciendo dos columnas salomonicas bien adornadas o de talla o emparrados [...] haciendo sus vasas y capiteles de orden composita [...] se a de hacer todos los paredones y estípites [...] adornando sus extremos de vassas y vnas cartelas o modillones por capiteles [...] y asimismo se a de adornar todos los planos de los paredones o entrecalles [...] una cornisa [...] adornandola lo mejor que se pueda [...] sobre la referida cornisa se a de sentar vn arco reuajado de buena proporción ...” *Ibidem*: 1665.

Y lo mismo podemos decir de la fuente que según se estipula en la *Memoria* debía adornar el claustro. Se trataba de una fuente cuadrada que “finja vn mar”, en cada uno de cuyos ángulos “...se an de hacer quatro ynbenciones de agua ... y en cada una diferentes diuersiones que se muevan al mouimiento del agua...”⁵⁹⁶, y en cuyo centro se situaría una estructura bien conocida gracias a la escenografía de las comedias palaciegas: “... vn monte eminente con ocho grutas caladas [...] fingidas de peñascos, las quatro principales formadas de arquitectura tosca y en ellas por colunas vnos satiros simulados de bronce o marmol con unos jarrones en la manos arroxando por cada uno cantidad de agua [...] A las vocas de las grutas se ueran asidos a unas cadenas los siete pecados mortales figurados en siete distintas figuras, cada una a caualllo [...] y en la otaua gruta se uera la ydra de siete caueças [...] sobre estas grutas hira subiendo esta montaña, en la qual se ueran distintos animales [...] Remata esta obra en una esfera terrestre y en ellas los tres enemigos del alma, aprisionados con unas cadenas cuió remate tendrá nuestro gran Patriarcha San Juan de Dios en la mano siniestra y en la otra una Cruz...”⁵⁹⁷.

La obra de Caudí revela que pese a que el valenciano se consideraba “pintor”, su actividad profesional se desarrollaba en el límite entre el artista y el artesano, por lo que no resulta extraño que en 1694 el gremio de altareros le demandase el pago de las cargas gremiales. En el *Memorial* en su defensa que Caudí envía al rey, declara orgullosamente que “...no ejerce el oficio de altarero, pues solo traza y pinta, dejandole a los demas altareros el trabajo de carpinteria...” (PÉREZ SÁNCHEZ, *Caudí arquitecto*: 1657). Con este argumento Caudí rechazaba la idea de que su oficio fuese “manual” y reclamaba el prestigio del oficio “intelectual”, que requiere una formación adecuada, que sin duda el valenciano poseía, pues entre sus bienes destacan “...los libros que tengo de mi exercicio...”, que lega en su testamento a su hijo Silvestre (*Ibidem*: 1670).

Con José Caudí parece finalizar la saga de arquitectos-ingenieros y pintores-escenógrafos que a lo largo del siglo XVII mantuvieron al teatro cortesano español dentro de las tendencias mas renovadoras de la escenografía barroca. Tras la desaparición del valenciano, no aparece en la corte madrileña ninguna otra figura que reúna sus habilidades e ingenio, pues aunque tenemos nombres de pintores que trabajan para la Corte, pero de los

⁵⁹⁶ Las figuras elegidas estaban muy relacionadas con las que aparecían en otros festejos populares como las que se situaban sobre el lomo de las tarascas del Corpus. La primera de ellas debía ser “...un hombre a caualllo alanzeando a vn toro que el acomete...”, otra “... vnos aserradores trauaxando vn madero...”, la tercera “...vna dança de negros...” y la última otra fuente por si misma, ya que se trataba de “... vn cauallero muy adornado, cuió penacho del sombrero sera de la misma agua como esta en el dibuxo ...” *Ibidem*: 1666.

⁵⁹⁷ *Ibidem*: 1666-7. Sobre las coincidencias entre esta iconografía y la de la tarasca diseñada por Caudí en 1683 ver mi artículo ya citado, *José Caudí escenógrafo*: 176-177.

documentos conservados parece desprenderse que se encargan de ejecutar determinados trabajos, no de personajes sobre los que recaiga el peso de concebir el conjunto de la escenografía, luces y vestuario que caracterizó a los escenógrafos reales.

Lamentablemente la escasez de testimonios gráficos⁵⁹⁸ y detalladas descripciones escritas dificulta enormemente las intenciones de reconstruir la puesta en escena de una obra, ya que todo intento en este sentido debe basarse en las escuetas acotaciones, que en modo alguno reflejan la complejidad escénica de la obra, ya que éstas bajo su aparente sencillez pueden ocultar una realidad espectacular, como podemos comprobar en una de las obras ya estudiadas: *Pico y Canente* (1656). De las acotaciones incluidas en ella solo podríamos deducir que se emplearon 7 mutaciones: “*jardín*” en la loa, “*bosque como para caça mayor*” y “*selva amena*” en la 1ª jornada, nuevamente “*selva amena*” en la 2ª, en la que se incluyen además “*jardín*”, “*sala bien adornada*”, “*librería de estantes de libros dorados, adornados de figuras de bronce*”, la única acotación algo más explícita, debido posiblemente a su novedad, “*una boca*” o cueva, y el “*bosque de Diana*”; para la 3ª jornada se indica un “*campo ameno*”. Sin embargo, gracias a la descripción que el propio Baccio del Bianco hace de la puesta en escena de esta obra en su carta al gran duque de Toscana, sabemos que en realidad fueron 5 mutaciones mucho mas “artificiosas” de lo que las escuetas acotaciones nos permiten suponer. Así el “*jardín*” de la loa era una especie de rosaleda, ya que se trataba de “un giardino tutto rose”, mientras que el “*bosque como para caça mayor*” de la 1ª jornada era en realidad un parque adornado de estatuas (“bosco detto di Diana adornato di statue”) que se repetía en la 3ª jornada (aunque en esta ocasión se denomina “*campo ameno*”); en cuanto a la “*selva amena*” no era como pudiera pensarse un paisaje boscoso sino un campo con el templo de Diana a un lado, estatuas al otro, y al

⁵⁹⁸ Apenas 46 en total, según la relación de RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS (*Escenografía*: 46), y dos de ellos pertenecen ya a principios del siglo XVIII: 11 dibujos de Baccio del Bianco sobre la escenografía de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón de la Barca, incluidos en el manuscrito de la comedia que se envió a Viena (Figs.: 19 a 24 y 29), y publicados por primera vez por MASSAR, Ph.D., “Scenes for a Calderón play by Baccio del Bianco”, *Master Drawings*, 15 (1977), 365-375, y últimamente en la edición facsímil del manuscrito vienés a cargo de R. Maestre (Almagro, 1994); un dibujo y cinco acuarelas (incluidas en el manuscrito enviado a Viena) de Francisco de Herrera el Mozo con las mutaciones de *Los celos hacen estrellas* (1672) de Juan Velez de Guevara (Figs.: 2, 33 y 34); un dibujo de Francisco Rizi para una comedia desconocida (Fig.: 31), designado con el nº 232 del catálogo de la exposición *El dibujo español de los Siglos de Oro*, a cargo de A. PÉREZ SANCHEZ (Madrid, 1985); 25 dibujos de José Gomar y Bautista Bayuca, discípulos de José Caudí, para la escenificación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón en Valencia en 1690 (Figs.: 18 y 28), publicados por 1ª vez por VALBUENA PRAT, A., “La escenografía de una comedia de Calderón”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XVI (1930), 1-16; una aguada de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia con el telón de la comedia *Hipodamia y Pélope* (1697) de Sebastián Rejón de Silva; y un dibujo de Antonio Palomino para el telón de la comedia *Todo lo vence el amor* (1710) de Antonio de Zamora, conservados ambos en el A.G.P., Legº 667, y publicados por VAREY, J.E., “Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro”, *Villa de Madrid*, XIX, 71 (1981), 15-18. El último dibujo mencionado por Rodríguez G. de Ceballos, obra de Teodoro Ardemans para una comedia de fecha desconocida, pertenece según Zapata (*Entrada Mª Luisa*: 184) al arco levantado para la entrada de Felipe V en Madrid en 1701. Se conserva en la B.N.M. y ha sido publicado

fondo una vista en perspectiva de Roma; el “*jardín*” de la 2ª jornada nada tenía que ver con el de la loa, ya que era un “cortile di fontane, con statue di marmo e quasi giardino...”

Pero no sólo es de lamentar la ausencia de testimonios gráficos, sino también el hecho de que la mayoría de los dibujos conservados (salvo las acuarelas de Herrera y el dibujo de Rizi) sean en blanco y negro, lo que imposibilita cualquier intento de estudiar la importancia simbólica del color en la escenografía de la época, que sin duda tuvo que jugar un papel escénico importante⁵⁹⁹ como revelan los colores empleados en los trajes de algunos personajes-tipo -el rojo para el Amor⁶⁰⁰ y los vestidos “de Ángel”⁶⁰¹- y caracterizadores⁶⁰².

3.2.2. MAESTROS Y OFICIALES

La puesta en escena de una comedia palaciega requería oficios tan diversos como escultores, pintores, carpinteros, vidrieros, ensambladores, carreteros, cerrajeros, herreros, etc.⁶⁰³, por lo que implicaba la necesaria colaboración de maestros y oficiales pertenecientes a muy diversas artes. Estos artesanos y artistas construían y fabricaban tanto los teatros efímeros como los decorados y todos los elementos que requería la “fiesta”, siguiendo los diseños de los escenógrafos reales⁶⁰⁴, quienes, como ya vimos, además de hacer los diseños

recientemente por LOPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, 1985), Lam. 130, y también por Zapata en su obra citada.

⁵⁹⁹ Como señala Portus “...había una relación directa entre el color y eficacia persuasiva...”, ya que frente al dibujo, instrumento de la idea y del contenido racional, el color era la parte “sensible” de la pintura, y a él se reservaba la expresión de las emociones. Ver PORTUS PÉREZ, J., “Indecencia, mortificación y modos de ver la pintura del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*, VIII (1995), 55-88. Cito por la reedición en MORÁN, M., y J. PORTUS, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, (Madrid, 1997), p. 255.

⁶⁰⁰ “...por 16 varas de media tela encarnada y plata de Seuilla para el papel de Cupido que hizo Manuela de Escamilla...” Gastos de la representación de *Psíquis y Cupido* (1679) de Calderón (*FUENTES I*: 81).

⁶⁰¹ Como los embargados en 1705 a María Theresa (“... encarnado guarnecido de encaxes blancos de pitiflor...”) y Beatriz Rodríguez (“...en raso encarnado guarnecida con encaxes blancos...”). (*A.M.V., Secretaría*, 2-201-6.)

⁶⁰² Para el vestido de María de los Santos “que hizo la sombra” en la reposición de 1679 de *Siquis y Cupido* de Calderón, se necesitaron 16 varas de tela “amusca y plata” (*FUENTES I*: 81); en *Fieras afemina amor* (1672) Sebastiana Fernández, que representó el papel de la Noche lucía un vestido bordado en blanco “... de vn cuadro de estrellas, sobre manto de vmo y belo debajo, gripadas de ojuela de plata...”, mientras que los “cautivos” llevaban trajes de “...tafetán azul dado de polbos...” (*FUENTES XXIX*: 116.)

⁶⁰³ Todos ellos figuran en la cuenta de lo pagado por Fontana “...a diferentes oficiales por sus jornales del tiempo que se ocuparon, sirbieron e trabajaron en diferentes cosas ...” con ocasión del montaje de *La gloria de Niquea* en 1622. Ver CHAVEZ, *Gloria*: 98 a 104.

⁶⁰⁴ De gran interés resultan las cuentas del montaje de la obra representada en el Salón Dorado del Alcázar para celebrar el cumpleaños de Carlos II en 1672, debido a que -a diferencia de lo que sucede en las otras cuentas conservadas- en éstas se fijan los pagos por semanas, de manera que podemos ver como el trabajo avanza semana a semana desde el lunes 24 de septiembre, en que comienzan las tareas de carga y descarga de la madera, hasta el miércoles 16 de noviembre en que se termina de desmontar el Teatro Dorado. Seis semanas fueron necesarias para montar el Teatro Dorado y las tramoyas, preparar los vestidos, montar las luces y hacer pruebas de iluminación, y traer a la compañía que representaría la obra, y sólo una para desmontar todos los elementos utilizados. Un total pues de siete semanas, durante las cuales, y a medida que la “infraestructura”, es decir el propio Teatro Dorado, se va completando, aparecen los diversos oficios implicados en el montaje. Durante la 1ª semana sólo se menciona el transporte de la madera y el trabajo de los aserradores (4 personas

y bocetos de los decorados, debían idear los mecanismos para las mutaciones, así como dirigir y coordinar del trabajo de todos estos “oficiales”⁶⁰⁵. Resulta por ello poco probable que se encargasen en persona de la ejecución de los decorados⁶⁰⁶ que, según las cuentas conservadas de varios montajes, se encomendaba a pintores, en muchos casos de segunda fila⁶⁰⁷, pero que en modo alguno carecían de notables conocimientos técnicos, como refleja la conocida anécdota que cuenta Palomino sobre Antolínez, en la que encontramos una serie de datos de la mayor importancia para conocer la organización de este trabajo y los requisitos que debían cumplir quienes lo desempeñaban. Según Palomino (*Vidas*: 244) Antolínez, hombre vano y altivo, pese a ser discípulo de Rizi despreciaba la pintura de decorados y llamaba “... pintores de paramentos, a los que las ejecutaban. Súpolo Rizi, que las gobernaba entonces de orden del Rey; y en una prisa que se ofreció, dispuso, que un Alcalde de Corte le notificase, pena de cien ducados, fuese a pintar al Retiro. Fue el dicho Antolínez, y habiéndole dado Rizi a pintar un lienzo al temple, mandando que nadie le advirtiese nada; estuvo todo el día Antolínez haciendo y deshaciendo, sin entrar, ni salir; al cabo de lo cual le dijo Rizi: *¿Ve aquí vuesa merced lo que es pintar paramentos? Anda muchacho* (le dijo a un muchacho) *y lava ese lienzo en aquel pilón*; y así se ejecutó, quedando corrido nuestro Antolínez; corregida y castigada su vanidad. Porque verdaderamente el pintar bien al temple con yeso, en lugar de blanco, tiene suma dificultad, y mas en quien nunca lo ha practicado.” La narración de Palomino confirma el papel eminentemente directivo de los escenógrafos reales, que “gobernaban” un equipo de

durante cuatro días); en la 2ª semana los carpinteros comienzan a montar el teatro, y se inician las gestiones para traer desde Toledo a la compañía de Escamilla que habrá de representar la obra. La 3ª semana se sube la estructura de madera al Salón Dorado, continuando allí la construcción del teatro. Durante la 4ª semana, con el teatro ya muy avanzado, empiezan a montarse las tramoyas, y en la 5ª semana se prueban las tramoyas y comienzan a instalarse las luces. La 6ª semana es la más interesante y parece haber sido especialmente ajetreada; el trabajo marcha de forma cada vez mas acelerada y aumenta el número de personas que se ven implicadas en él, algunas de las cuales se ven obligadas a hacer horas extras, como los 10 carpinteros que deben quedarse “a velar” hasta las nueve para que todo esté listo en la fecha prevista. Si habitualmente se trabajaban 6 días de la semana, descansando el domingo, en ésta última semana 4 carpinteros, los que aparecen en todas las cuentas semanales y podemos considerar por tanto como responsables del montaje, tienen que trabajar los 7 días de la semana, mientras que los 10 pintores trabajan solamente dos días y medio. Ver *A.G.P.*, Cª 9407.

⁶⁰⁵ Fontana incluso se ocupa de supervisar y revisar las cuentas presentadas por ellos, y de ajustar los precios en cada caso.

⁶⁰⁶ No parece haber sido el caso de Lotti, al menos en los inicios de su estancia en España, ya que según Averardo de Médicis, el embajador toscano en Madrid, en su primer trabajo para la corte española, una “comedieta in musica” prevista para ser representada el 18 de agosto en la Casa de Campo, “...senza aiuto quasi di nessuno, et con tanto poca spesa ...farà una cosetta che costà si terrebbe per molto garbata, ma qua per esser la prima, sarà tenuta cosa mirabile...” (1-VII-1627). Debido a la enfermedad del rey se suspendió la representación, pero tres meses mas tarde (3-X-1627), Averardo informa de como ésta se traslada al “Salone di Palazzo” donde “... al primo arrivo delle scene ci è nuova [...] Sua Maestà e tutti furono a vederle, et a primo aspetto s’offerì loro un canino dipinto di prospettiva, che è parso così ben fatto che oggi di in Palazzo è il mas lindoperriglio del mundo...” (WHITAKER, *Florentine*: 63-4), por lo que podemos suponer que la mutación fue pintada en persona por el propio Lotti y su ayudante italiano.

⁶⁰⁷ Según Pérez Sánchez (*Pintores escenógrafos*: 62) algunos estaban en la frontera de lo artesanal, siendo también doradores y estofadores de retablos.

pintores cuyo trabajo requería, por su dificultad y rapidez de ejecución, una gran pericia técnica. Al mismo tiempo parece confirmar la existencia en el Retiro de un taller (“fuese a pintar al Retiro”) en el que se pintaban los decorados; dicho taller estaba ubicado en el propio Coliseo, según se desprende de una *Memoria de la cera que es menester para mañana viernes, día del ensayo* de una fiesta en el Coliseo en 1653, en la que se destinan 128 libras de cera “Para la pieça de los pintores, la de Bacho, el paso que vaja de la puerta al tablado y los guardarropas y en el foso, 8 achas” (*FUENTES I*: 58.). Gracias al manuscrito de Farinelli, tenemos una imagen de él, aunque sea ya del XVIII (*Fig. 37*).

Aunque escultores y pasteros se ocupaban de elaborar las estructuras exentas y elementos de bulto que completaban la escenografía tridimensional⁶⁰⁸, eran los pintores -con sus “lienzos en perspectiva”⁶⁰⁹- los que contribuían en mayor medida a la creación del espacio ficticio. No obstante, su trabajo no se limitaba a los decorados, sino que se extendía también a los elementos estructurales del propio teatro -efímero o permanente- así como a otros elementos escénicos, tales como las nubes y carros en que aparecían y desaparecían de escena los actores, elementos y objetos del atrezzo⁶¹⁰, etc., por lo que debían tener conocimientos tan variados como los que revela Urbán de Baraona, “pintor, dorador y estofador”⁶¹¹, en la *Memoria* que presenta con motivo de su intervención en el montaje de *La gloria de Niquea* (1622), en la que recoge detalladamente “...todo lo que tiene echo ... en Aranjuez de pintura para la fiesta que se yço en el jardín de la ysla para la fiesta de la Reyna Nuestra Señora” (Chavez, *Gloria*: 119-120). Según refleja esta *Memoria*, Baraona, además de pintar parte del “aparato de la comedia”, realizó parte de la decoración del “salón” en el que ésta se representó. Extremadamente minucioso, incluye al lado de cada

⁶⁰⁸ Una clara información del trabajo encomendado a cada uno de estos oficios lo encontramos en las cuentas de *La gloria de Niquea* (1622) presentadas por Fontana, según las cuales los carpinteros, además del entramado del teatro, se ocuparon de algunos elementos del atrezzo, como la nube que Pedro de Guzmán y Alonso García hicieron para la Gloria, o la montaña que hicieron Roque de Falque y sus oficiales. Por su parte el escultor Juan Antonio Cerón hizo los dos colosos de bronce fingido (en realidad lienzo y barro) que representaban a Marte y Mercurio y “toda la obra de escultura que hizo en el teatro” (CHAVES, *Gloria*: 98-99). Sesenta años mas tarde, y aunque no se indica con detalle el trabajo de cada cual, las cuentas de *Hado y divisa* (1680) establecen apartados distintos para los pintores (11 personas) y los pasteros (7 personas) (*FUENTES I*: 126 y 129).

⁶⁰⁹ En 1638 se pagaron 1.000 rs. al pintor Juan Balls “...por el adereço que hizo en los lienzos de perspectiuas para las comedias...” (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 292).

⁶¹⁰ Según la memoria presentada por el pintor Gaspar Tarsin, su trabajo para *La gloria de Niquea* incluía cosas tan diversas como “dos cortinas ... finjido unas rejas de oro con sus pedestales”; dos carros, uno de ellos que “significando Aranjuez” y el otro “significaba el mes de Abril”; dos montañas, una grande “con sus arboles y yerbas” y otra “pequeña arrimada a un pays”; cinco “payeses”, cuatro grandes y otro “del tamaño de una puerta”; “una puerta con sus figuras y pilastras fingida, en perspetiba, pintada a dos aces”; el “arco grande de los florones” y dos lienzos “con unas bichas entre arco y arco para la puerta de se entre al salon”; una nube grande; “cinco troncos de arboles pintados con sus yerbas y flores por de fuera y de dentro”; seis “cartelas de oro y plata y açul”; “todos los suelos y escalones fingidos de jaspes y los escalosnes de yerbas y flores”; el asiento del Rey “con sus balaustres y jaspes, plateado y de açul”; “doce acheros de plata y açul que estubieron en las gradas” (CHAVES, *Gloria*: 116-7).

⁶¹¹ Como tal figura en 1630 en el testamento de su colega, el también pintor, dorador y estofador, Juan Bautista Moreno Ver en AGULLÓ, *Más noticias*: 148.

partida, además de una somera descripción, un dibujo de cada pieza decorativa tasada (*Fig. 38*), por lo que, dado que no se ha conservado ninguno de los dibujos de Fontana, esta *Memoria* se convierte en un documento inapreciable al permitir que nos hagamos una idea bastante aproximada de la apariencia que debía presentar la sala.

Urbán o Juan de Baraona⁶¹², que aparece ligado al montaje de varios espectáculos cortesanos a lo largo de las décadas de 1620 y 1630, es uno de los mejores exponentes de las diversas habilidades que debían dominar quienes se encargaban de este tipo de trabajos. En 1622 lo encontramos colaborando con Julio Cesar Semín en los decorados para la “... comedia que hicieron las meninas de la Reyna nuestra señora...”, y pintando unas ventanas fingidas, los chapados de azulejos en el aposento de las furias y un atajo blanco (AZCÁRATE, *Algunas noticias*: 58); en 1629 fabrica, entre otras cosas, “... un dragón todo él desnudillo pintado plateado y dorado [...] las alas de hilo de alambre...” y “... una caveça grande de dragón que se entrava a una muger en la caveça...” para una comedia titulada *Merlín*, representada en el jardín de los naranjos del Alcázar por los criados de la reina (PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintores escenógrafos*: 35); en 1636-1637 recibe 600 reales por “...una barca de su invención...” para una mojiganga, y en 1639, poco antes de su muerte⁶¹³, cobra 500 reales por el alquiler de 10 arneses para la comedia y fiestas hechas en honor de la Duquesa de Chevreux. Además de sus trabajos para el teatro de la Corte, Juan de Baraona colabora también con el Ayuntamiento madrileño, figurando en varias ocasiones durante la década de 1620 como constructor de la Tarasca del Corpus. En 1626 aparece junto con Juan Tomás de Barahona, como autor de la tarasca⁶¹⁴, la única de la primera mitad de siglo cuyo dibujo se ha conservado (*Fig. 17*), y aunque no podemos afirmar con seguridad que fueran también sus diseñadores, parece probable, ya que en el contrato para hacer la tarasca de 1632, asociado en esta ocasión a Juan Bautista Sánchez, y en el que se le cita como pintor, se dice que la harán “... conforme al dibujo que a[n]

⁶¹² Pérez Sánchez (*Pintores escenógrafos*: 35) considera que se trata de la misma persona. Según el testamento de su viuda, parece que era dorador y pintor de decoraciones al temple en cielos rasos. Ver el testamento de la viuda en AGULLÓ, M., *Noticias sobre los pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, (Granada, 1978), p. 23. Los Baraona o Barahona forman toda una dinastía familiar de pintores y doradores estrechamente ligada a las representaciones festivas madrileñas. Ver mi artículo ya citado *Jose Caudí escenógrafo*: 179-180.

⁶¹³ Según Pérez Sánchez (*Pintores escenógrafos*: 36) ya había muerto en 1640.

⁶¹⁴ En el contrato firmado con la Villa, que como era habitual incluía también la reparación de los gigantes, ambos se obligaban a “... pintar y dorar bien echa y acauada como demuestra la d[ic]ha traça al d[ic]ho contento y satisfacion de los Srs. Comisarios y encima della por el lomo pondremos la vola y matachines en la forma y como demuestra la d[ic]ha traça [...] en los gigantes repararemos el cuerpo de la española y le rebocaremos la cara y aderezaremos el cuerpo de la negra y las caras del negro y negra la encarnaremos y platearemos la gargantilla de la negra. Mas retocaremos los rostros del frances y francesa y aderezaremos el daño de dos pedradas que tienen. Mas aderezaremos vn hombro del turco y le retocaremos la cara. Mas pintaremos y encarnaremos las caueças de los gigantillos chicos. Mas haremos sus manos nuevas para los d[ic]hos gigantes y aderezaremos las diez que quedan y las retocaremos para que digan con las nuevas. Y mas aderezaremos las quatro espradas [sic] de los dichos gigantes y las pintaremos.” *A.H.P.*, Protº. 5801, fº. 925.

entregado a los Señores Don Diego de Ramirez y Don Antonio Rodríguez de Monroy, comisarios de las danzas de la dicha fiesta..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos 1636*: 272-3).

Idéntica diversidad de facetas se percibe también en otros pintores de la época de mayor peso artístico, como Angelo Nardi, quien tampoco desdeñará trabajos menores como dorar una cruz y bola en el picadero y blanquear las maderas del juego de pelota nuevo del patio de la tapicería del Alcázar, por los que se le pagaron 2.624 mrs. en 1628, así como todo tipo de labores decorativas, como "...el mármol serpentino que fingió en el paso que cae a la galería en los rodapiés y a la galería del çierço, los chapados y demás azulejos que asimismo fingió en la cámara de la Reina..." en 1629 (AZCÁRATE, *Algunas noticias*: 53); ese mismo año está documentada su participación, en la elaboración de varios decorados teatrales, como "...pintar a toda costa todo lo necesario en la tramoya que se hizo en el jardín de los naranjos para la comedia de merlin que se represento a sus magestades..." (AZCÁRATE, *Algunas noticias*: 53), en la que también participó Baraona, y el castillo, el torno y los salvajes que guardaban el castillo para la comedia *Palmerín de Oliva*, ambas escenografías diseñadas posiblemente por Cosme Lotti⁶¹⁵.

La presencia de artistas de mayor renombre, como Isidoro Arredondo⁶¹⁶ y Juan Fernández Laredo⁶¹⁷, entre los pintores encargados de los decorados a partir de la segunda mitad de siglo, parece haber introducido algunas diferencias en la elaboración del trabajo, de manera que frente a la actitud polifacética los artistas de la primera mitad de siglo, pudo establecerse una suerte de especialización, que atañía incluso al tipo de mutaciones de la que se encargaba cada uno en función de sus habilidades⁶¹⁸, lo que si por una parte facilita la

⁶¹⁵ Ver SÁNCHEZ SALCEDO, *Encantamiento*: 316-7.

⁶¹⁶ Discípulo de Rizi, y a quien según cuenta Palomino (*Vidas*: 345), éste dejó por heredero "...de todo el espolio, y estudio de la pintura, que era muy cuantioso; pues sólo de borroncillos, dibujos, y trazas de Rizi no tenían número ni precio [...] ayudado de este caudal, no se le ofrecía obra, en que no encontrase diseño, traza o dibujo de su maestro...". Como ya vimos, al solicitar en 1688 la plaza de Ayuda de Furriera, Arredondo justificó como méritos el haber servido "...en el discurso de diez años en todo lo que en este tiempo se a ofrecido asistiendo y pintando con él [Rizi] ya en comedias como en todo lo demas ... " (SHERGOLD Y VAREY, *Cielos*: xliii).

⁶¹⁷ Según Palomino (*Vidas*: 314) trabajó bastante para "...los teatros de perspectiva, que se hacían en el Retiro, y sobresalió en el manejo del temple ... y en especial para bosques, jardines, y cabañas...". Según Muñoz Morillejo (*Escenografía*: 45) al morir Rizi en 1685, fue nombrado director del teatro del Buen Retiro "por sus grandes conocimientos en la perspectiva".

⁶¹⁸ Sería el caso de Vicente de Benavides, quien "...aunque en lo que toca a las figuras no tuvo gran gusto; en la Arquitectura, y adornos fue eminente; y así lo practicó casi toda su vida en la manipulación de los teatros, y mutaciones de las comedias, que continuamente se ejecutaban en el Retiro [...] haciendo el dicho Don Vicente muy ingeniosas trazas para este efecto, y ejecutándolas con singularísimo acierto, por el gran manejo, que llegó a adquirir en el temple, y superior inteligencia en la perspectiva..." (PALOMINO, *Vidas*: 347), así como del sevillano Lorenzo Montero "...muy buen pintor al temple; y con especialidad en arquitectura, adornos y tarjetas; pero sobre todo frutas, flores y países. Bien lo acreditó, cundo vino a esta corte por el año de 1684 [...] sobre todo en las mutaciones de las comedias que se hacían en el Coliseo del Buen Retiro, a que asistió siempre, por lo bien que se desempeñaba en todo; y especialmente en mutaciones de arboleda, jardín, u otras, donde hubiese algunos festones de flores, jarrones, o guirnaldas..." (PALOMINO, *Vidas*: 379) y Bartolomé Pérez, madrileño,

rápida ejecución del trabajo, por otra implica la participación de un número mayor de profesionales, aunque su mayor cualificación asegura la alta calidad del trabajo.

No obstante, la figura del pintor-artesano no desapareció, como lo atestigua la presencia entre los oficiales contratados para ejecutar la escenografía de las fiestas de 1672 de Leonardo Alegre, pintor y “maestro escultor”, que trabajaba habitualmente para el Ayuntamiento madrileño, y autor de varias de las tarascas del Corpus durante el último cuarto del siglo⁶¹⁹. Alegre es uno de los diez pintores mencionados en las cuentas palaciegas (A.G.P., C^a 9407), que trabajaron a las órdenes de Herrera en la escenografía de la obra que se representó para celebrar el cumpleaños del rey; ocho años más tarde le encontramos encabezando la lista de los “*Pasteros*” que en 1680 participaron en la escenografía de *Hado y Divisa*⁶²⁰.

Pese a lo anteriormente expuesto, parece que los escenógrafos reales siguieron contando con su propio equipo de pintores, que era el que se ocupaban de realizar sus bocetos. La mayoría de ellos parecen haber sido simples “oficiales”, ya que sus nombres no aparecen ni siquiera entre los pintores de menor importancia de la época que conocemos⁶²¹. Ello no les impedía contar con la colaboración de artistas más renombrados, a los que se encargaban trabajos puntuales que no pudiesen ser abarcados por el equipo del escenógrafo, como sucedió en 1680, cuando Juan Fernández de Laredo “y compañía”, hicieron “...la mutacion de la plaza de Palacio, arco y frontis de palacio y la de peñascos, gruta y marina, y las piramides y el globo y 14 bastidores de bosque, y retocar los demas, pintar el monte, el bastidor del fuego, los dos foros y cortina de gruta y otras cosas como cartones y adornos de las tramoyas.” de *Hado y Divisa* (FUENTES I: 132). Debido a la complejidad escenográfica de la obra, otros dos pintores tuvieron que ser contratados para completar el trabajo: Antonio de Castrejón, quien pinto “...las mutaciones de escrityos y espejos, tres

que “Asistió también mucho tiempo a las funciones del Coliseo, y casi siempre, que se pintaba cortina, lo hacía él, porque tenía especial gracia y primor para ello...” (PALOMINO, *Vidas*: 315).

⁶¹⁹ Además de la de 1672, se le adjudicaron las de 1673, 1674, 1676 y 1679 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 234, 257, 273, 312, 342-3), aunque sólo esta última sabemos con certeza que fue diseñada por él, ya que en el contrato que firma con la Villa se indica que “... se ha de obligar ha hazer la tarasca para el día del Corpus, la qual y el lagarto ha de hazer nuevo conforme a la planta que ha presentado...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 342.). Sin embargo en la siguiente década consta que diseñó las tarascas de 1682, 1685, 1689 y 1692. Ver A.M.V.: 2-199-9; 2-199-5; 2-198-19 y 2-200-2. Sobre la participación de Alegre como diseñador de tarascas ver mi artículo *José Caudí escenógrafo*: 181-3

⁶²⁰ Es el que más trabaja y cobra (27 días a 24 rs. diarios), lo que prueba su cualificación profesional. Ver FUENTES I: 129.

⁶²¹ De los diez pintores que presumiblemente formaban el equipo de Herrera en *el Mozo* en 1672 (Cosme Lot, Antonio de los Reyes, Francisco Pérez, Salvador de Pidda, Leonardo Alegre, Francisco Fernández, Alonso Rodríguez, Gabriel del Barco, Juan de la Cueva y Antonio Méndez (A.G.P., C^a 9407), sólo dos nos llaman la atención: Cosme Lot, posiblemente el hijo de Cosme Lotti, y el ya mencionado Leonardo Alegre, quien como hemos visto pertenecía al tipo de pintor-artesano polifacético. También son desconocidos los once “oficiales pintores” que trabajaron a las órdenes de Dionisio Mantuano en *Hado y Divisa*: Diego de Hongo, Esteban del

bambalinas de bouedas, quatro lienços de balcones, seis lienços de la pedreria finjida y el foro con sus bambalinas y quatro lienços de pabellon con quatro niños”, y Jose García, a quien se le adjudicaron “...el teatro de jardín y el de salon y la cortina...” (*FUENTES I*: 132).

En resumen podemos afirmar que durante el siglo XVII el teatro cortesano hispano se mantuvo en la vanguardia del movimiento escenográfico europeo que encabezaban los italianos, a cuya influencia tampoco escapó España, tanto en lo que a la creación del espacio físico se refiere, como al espacio ficticio y al uso de la perspectiva como elemento potenciador de la figura del príncipe. Desde fechas muy tempranas la corte madrileña contará con un teatro estable, construido según las últimas innovaciones italianas. No obstante, la indudable influencia italiana, también se produjeron toda una serie de aportaciones nacionales, que atañen tanto al espacio físico, como al ficticio, y sobre todo al funcionamiento del propio teatro. En lo que se refiere al espacio físico, el teatro cortesano hispano aporta soluciones propias como la división interna del espacio, con la temprana aparición de los aposentos, un tipo de espacio privado que ya existía en los corrales públicos desde finales del XVI. En cuanto al espacio ficticio, el teatro español aporta las mutaciones de “interiores”, también habituales en los corrales de comedias.

Novedades importantes serán las que atañen al funcionamiento del Coliseo, que pese a ser un teatro de corte, se abre desde su creación al público común, lo que permitirá que en la financiación de los costosos montajes cortesanos participen los empresarios de los teatros públicos, a los que se cede la explotación del teatro en las representaciones públicas. Características también hispanas constituyen la aparición de profesionales nativos altamente cualificados, que permiten la eliminación, prácticamente desde mediados de siglo, de los escenógrafos italianos, y sobre todo la utilización de la escenografía no como elemento dominante, sino como parte de un conjunto, pero subordinado, así como la música, al texto literario.

Bulgo, Andrés de Lio, Pedro de la Vega, Joseph de Arguello, Thomas Pérez, Juan Matheo, Godofre Fernandes, Juan de Orta, Juan López, y Diego Dedo (*FUENTES I*: 126).

II. PROFESIONALES DEL TEATRO CORTESANO

II. PROFESIONALES DEL TEATRO CORTESANO

1. INTRODUCCIÓN

Aunque la profesión de actor ya había aparecido en la Antigüedad greco-latina, que incluso acuñó una denominación propia para designar a los que la ejercían -*histrión*⁶²²- la desaparición de las representaciones teatrales como un hecho habitual durante la Edad Media y gran parte del Renacimiento implicó también la desaparición de la profesión, que no resurgirá como tal -y ahora ya definitivamente- hasta la segunda mitad del siglo XVI.

Durante la Edad Media y gran parte del Renacimiento las representaciones teatrales estarán ligadas estrechamente a la celebración de acontecimientos extraordinarios, religiosos o seculares; sin embargo, una nueva concepción del monarca en éste último periodo convertirá a la representación teatral en un elemento necesario para la política de propaganda del príncipe, por lo que desde finales del siglo XVI se produce una proliferación cada vez mayor de espectáculos teatrales cortesanos. Debido a su cualidad de “aparto propagandístico” de primer orden, que lo convierte en un medió de control político y social muy efectivo en una sociedad cada vez mas urbana, el teatro pronto supera el marco cortesano y festivo para convertirse en un hecho habitual y cotidiano -pese a las opiniones en contra y los furibundos ataques de los moralistas- y no solo en las grandes ciudades, donde la costumbre de asistir con frecuencia a las representaciones teatrales se generalizó rápidamente a todas las capas sociales⁶²³, sino en cualquier villa o pueblo de mediana importancia.

⁶²² “En su riguroso sentido Latino significa el que representa disfrazado en las comedias o tragedias...” (D.A.).

⁶²³ Este hecho se refleja con toda claridad en las propias obras teatrales, especialmente en las que se engloban dentro del teatro breve, uno de cuyos máximos representantes, Luis Quiñones de Benavente, se hace eco repetidamente en sus entremeses de lo generalizada que se encuentra esta costumbre. En de *Los maledicentes* Estefanía enumera los hábitos de su marido, quien “...viene a comer la olla reverenda/que de dueña de horno sirve a una polla,/duerme la siesta y vase a la comedia...”. En el de *Los venablos*, Calahorra que pretende casarse con Estefanía, le describe su futura vida conyugal en la que “...Las mañanas daremos al adorno/y las

Esta generalización y “popularización” de un fenómeno que hasta entonces se consideraba extraordinario impone una serie de novedades importantes que afectarán no sólo al hecho teatral en sí mismo, haciendo necesaria, como ya vimos, la creación de un nuevo marco -un espacio propio- sino también -como veremos- a las propias obras representadas⁶²⁴ y a las personas que lo hacen posible, novedades todas tan importantes como para perdurar con ligeras variantes hasta nuestra época.

Una actividad continuada necesita una organización económica compleja que la sostenga y un público que, al convertirse en comprador de un producto por el que paga un precio estipulado, también se transforma, imponiendo gustos y exigencias nuevas. La primera de estas novedades será por tanto el desarrollo como **fenómeno económico complejo del teatro**, que se convierte en un producto comercial.

Pero para que las representaciones puedan tener continuidad se necesita de un grupo humano dedicado exclusivamente a ellas, perfectamente entrenado y capacitado; se requiere en suma un **actor profesional**. Gracias a la continuidad de las representaciones así como su generalización a otros ámbitos alejados del marco cortesano y religioso, desde mediados del siglo XVI el oficio de actor, que hasta ese momento era una ocupación ocasional, dejará de estar en manos de aficionados para convertirse en una profesión cuya actividad se aleja de la organización tradicional basada en el patronazgo, que será sustituido por un nuevo concepto de producción artística, reglamentada como una organización laboral compleja, y estructurada de forma legal y burocrática mediante contratos debidamente cumplimentados ante los escribanos; una organización que como señala Carandini⁶²⁵, está muy influida por los modelos mercantiles de la burguesía y que impone la creación de una estructura que agrupe, controle y proteja a estos profesionales: la **compañía estable**. La organización interna de las compañías teatrales se basará en la especialización de sus miembros, introduciendo no sólo una jerarquización entre ellos en función de su capacidad y habilidades artísticas (dama, galán, barba, vejete, músico), sino también una diferenciación

tardes a los cómicos...”. Cito por la edición de A. MADROÑAL, A., *Entremeses de Benavente* (Kassel, 1996), pp. 225 y 294.

⁶²⁴ El texto dramático deja de ser un producto sólo asequible a unas minorías cultivadas para convertirse en mercancía vendible que debe adaptarse al gusto de un público muy amplio y diverso por su distinta extracción social, educación y gustos. La existencia de una mayor demanda influyó también en los escritores dramáticos, y no solo en su situación social y profesional al exigirles una mayor “profesionalización”, sino también en sus obras, obligándoles a someterse al gusto mayoritario del público. La necesidad de abandonar la preceptiva clásica para buscar un producto que pueda ser aceptado por un público mayoritario que se mueve mas por los sentimientos que por la razón, fue vista por muchos como una degradación del teatro. No resulta por tanto extraño que el producto resultante de esta transformación -la “comedia nueva” de la que Lope de Vega es iniciador y máximo exponente- fuese duramente criticada tanto por los que se oponían a la ruptura de las reglas clásicas como por los que veían en ella sólo un producto que buscaba el entretenimiento y la persuasión, pero que alejaban al espectador de una participación activa e intelectual.

⁶²⁵ CARANDINI, S., *Teatro e Spettacolo nel seicento*, (Roma, 1995), p. 121.

de oficios, ya que para que el hecho teatral se pueda producir es imprescindible que además de los actores existan una cabeza rectora (el *autor*), y una serie de oficios auxiliares (apuntadores, guardarropas, cobradores, etc.) sin los cuales no se podría poner en pie la obra teatral. Pero por otra parte, dado el carácter de producto comercial que adquiere el teatro, se hace necesario un intermediario (el arrendador) entre el público y la compañía de actores, que facilite un local adecuado, asegure la continuidad de las representaciones con la debida antelación, y pueda hacer frente a los imprevistos. Se produce así la aparición de una serie de **nuevas profesiones teatrales** al margen de la de actor, que permiten la estabilidad del hecho teatral y su desarrollo como organización económica. La solidez del sistema queda probada por el hecho de que pese a las crisis económicas, las prohibiciones de representar y los continuos ataques de los moralistas, éste se mantuvo vigente no sólo durante todo el siglo XVII sino que, en sus aspectos esenciales, se prolonga durante mas de tres siglos.

La organización de los actores en compañías estables promueve además la **aparición de un grupo profesional cohesionado**, que pronto toma conciencia de que su ocupación no es solamente un oficio sino también un “arte”. Todo ello tiene consecuencias hasta entonces desconocidas en las sociedades europeas de la Edad Moderna, como son la aparición de auténticas dinastías de actores y la constitución de un grupo “intelectual” -en tanto que dedicado al cultivo de “las letras”- con una gran influencia social, que a su vez se relaciona con otros grupos intelectuales, formando todos ellos una nueva clase social intermedia e “ilustrada”.

Todas estas características, aunque aparecen por primera vez en Italia durante el siglo XVI, son comunes al teatro barroco europeo. Sin embargo, hay en el teatro español de la época dos rasgos diferenciales que constituye posiblemente su aspecto mas característico y personal. En primer lugar la estrecha vinculación entre la organización económica teatral y la **financiación de las obras de beneficencia**, debido a que son los teatros públicos los que sostienen económicamente a los hospitales de las ciudades en las que estos se ubican⁶²⁶. A

⁶²⁶ En Madrid los dos teatros públicos (los corrales de la Cruz y del Príncipe) sostenían nada menos que a seis hospitales: Hospital General, Hospital de la Pasión, Hospital de los Niños Expósitos, Hospital de los Niños Desamparados, Perdidos o Colegio del Amor de Dios, Hospital Real de Corte o del Buen Suceso y Hospital de Antón Martín o de San Juan de Dios. Cualquier intromisión de las autoridades en el sistema podía acarrear graves consecuencias económicas para los hospitales, como pone de manifiesto lo ocurrido en Valladolid en 1695 ante la pretensión de la Junta del Corpus de Madrid de que se envíe a la Corte a Margarita Ruano y Gaspar de Olmedo, su marido. En una carta dirigida a la máxima autoridad teatral del reino, el Protector de los corrales madrileños, se indica el perjuicio causado “... de quedar esta ciudad sin compañía, ni esperanza de componerla para los autos del Corpus estando esta con 14.000 Rs. de empeño con el Hospital de los Niños Expósitos [...] Ysabel M[ari]a Authora se halla en esa Corte a la solicitud de reemplazar estos papeles, si se valiere de la Autoridad de V.I. se sirva ampararla, por hacer m[er]ced a esta ciudad y a estos pobres niños ...” (A.M.V.: 2-200-5). A finales de siglo y principios del XVIII, cuando la crisis teatral hacía mas difícil encontrar profesionales cualificados, la actitud beligerante de las ciudades ante las exigencias de la Junta de Corpus madrileño no dejó de plantear problemas muy graves, como lo prueba lo ocurrido en Valencia en 1703: ante la orden del Protector para que se envíe a Madrid a Josefa Ignacia y su marido, “...apenas tubo noticia la ciudad y

mi juicio este es un hecho fundamental para comprender no sólo la importancia que el teatro tuvo en la España del Barroco, sino también la situación social de los actores, que nada tenía que ver con la marginación social que pudieron sufrir en otros países europeos. Una situación, que como veremos, fue considerada como un modelo a conseguir por los profesionales de otros países teatralmente tan desarrollados como la propia Italia⁶²⁷.

Un segundo rasgo diferencial del teatro español barroco lo constituye la **estrecha relación del teatro profesional con el teatro religioso**, cuyas representaciones contribuyeron poderosamente a la consolidación de las compañías profesionales. La existencia del auto sacramental, un género teatral religioso específicamente hispano⁶²⁸ cuya representación - anual- corría a cargo de las compañías profesionales, contribuyó poderosamente a la integración social de los actores, cuya mejor defensa la encontramos en la loa del auto *El Gran Químico del Mundo* de Bances Candamo:

ESPAÑA: [...]
 Dios no puede comprehenderse
 y es fuerza para nosotros
 que a nuestro modo se deje
 concebir en formas que
 mas su grandeza revelen.
 Todas son para explicarle
 a su deidad indecentes
 igualmente, pues si en troncos
 permite que le veneren,
 y a un leño que signifique
 su Majestad le consiente,
 ¿que criatura hay más noble
 que el hombre? ¿Que humana especie
 más le alude, ni quién más
 le explicara reverente?
 Pues es imagen de Dios

el ospital [...] an tenido en tres días seis o siete juntas sobre este punto [...] y no se a podido conseguir cosa alguna en esta materia porque quieren que se le de a los ospitales 300 d[oblo]nes del prestamo que les a echo a la compañía y de mas a mas un ocho por ciento por aberles buscado a daño y luego los menoscabos que se le siguen al ospital [...] y que no siendo asi se baldrían de sus fueros, a que el señor bir[r]ei se allo precisado a no resolver sobre este punto ...” (A.M.V.: 2-201-2).

⁶²⁷ El sistema español era bien conocido en el país debido a que fue implantado también en las ciudades dominadas por los españoles: Milán y Nápoles. En Milán, que desde 1598 cuenta con un teatro público además del suntuoso Teatro Ducal, el *Colegio delle Vergini Spagnole* tendrá a partir de 1601 el control de las representaciones teatrales públicas por concesión del gobernador, el Conde de Fuentes, protector de actores, que llega incluso a apadrinar al hijo de los muy famosos actores Andreini y “Florinda”. En Nápoles, desde 1583 el *Ospedale degli Incurabili* ejercerá sus derechos sobre las representaciones de comedias en la ciudad (CARANDINI, *Teatro*: 124). En 1618 se inaugura la Stanza di S. Giovanni di Fiorentini, y en 1620 el teatro de San Bartolomeo, propiedad del mencionado *Ospedale*, que tras ser remodelado por orden del virrey Oñate, se convierte a partir de 1654 en el templo de la ópera en Nápoles (CARANDINI, *Teatro*: 127)

⁶²⁸ Como señala Parker en el siglo XVII “...los autos de Calderón eran libro cerrado para el que no fuera español. Los extranjeros que asistían a sus representaciones solían reaccionar con asombro y desagrado.” PARKER, A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, (Barcelona, 1983), p. 23. Citaré como *Autos Calderón*.

Como señala Arroniz⁶³⁰, a través del auto sacramental parece “...algo así como un propósito vagamente consciente de autores y comediantes para concertar un prudente pacto amistoso con la Iglesia triunfante [...] este pacto fue la base sobre la que descansó fundamentalmente la economía de los grupos teatrales y lo que permitió la consolidación de éstos en “compañías...”. Las representaciones del Corpus, y muy especialmente las de Madrid -para las que se contrataba a los actores mas prestigiosos del momento- contribuyeron también poderosamente a la toma de conciencia por parte de los actores de su propia valía personal, como pone de manifiesto su actitud combativa ante las imposiciones de los Comisarios del Corpus, especialmente en los últimos años del siglo, cuando la crisis generalizada hace mas difícil encontrar actores de valía. Una actitud que refleja claramente la carta que el Protector de los teatros (y no olvidemos que se trataba de un miembro del Consejo de Castilla) dirige el 23 de febrero de 1700 al secretario de la Junta del Corpus de Madrid, en la que le da instrucciones para embargar a los actores de las compañías “...q[ue] aun todo esto no vastara para q[ue] tengamos la fiesta en paz y porque nunca sobra tiempo para oír las ympertinencias de los de la farandula ...” (*A.M.V.*: 2-200-10).

Estos dos rasgos específicos del teatro barroco español son, a mi juicio, los que contribuirán en mayor medida a que los actores españoles disfruten -como veremos a continuación- de una situación social que poco o nada tiene que ver con la discriminación padecida por sus colegas europeos, como prueba el hecho significativo de que, a diferencia de lo que sucedía en otros países, en la muy católica España ningún actor vio negado su derecho a recibir los sacramentos ni a ser enterrado en suelo sagrado.

⁶²⁹ Cito por la edición de ARELLANO, I. y M. ZUGASTI, “La loa del Gran Químico del Mundo”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Arellano, I., K. Spang y M.C. Pinillos (Dirs.), pp. 213-234; p. 233. El subrayado en cursiva es mío. Parker la cita como de Calderón, y dice que Bances “pretende haberla escrito”. Ver PARKER, *Autos Calderón*: 23.

⁶³⁰ ARRONIZ, O., *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, (Madrid, 1977), p. 13.

2. SITUACION SOCIAL

Dado que, como señala Oehrlein⁶³¹ “La profesión del actor ha sido (y es) una profesión muy singular, que generalmente no encaja con las normas de una sociedad...”, el estudio de la situación social real de los actores españoles del Siglo de Oro resulta tarea especialmente difícil, por lo que no debe extrañarnos que las opiniones de los investigadores estén muy divididas, hasta el punto de que encontremos incluso concepciones absolutamente opuestas. Algunos, como García Valdecasas y Rodríguez Cuadros⁶³², creen que formaban un grupo social marginado, fundamentalmente debido a los escándalos que protagonizaban con su vida bastante libre, siendo frecuentes los enfrentamientos entre miembros de la profesión así como su encarcelamiento por los mas diversos motivos; otros, como Oehrlein⁶³³, consideran que los actores “...constituyeron un particular grupo social de alta profesionalidad, excelentemente organizado y respetado por amplios círculos de la sociedad...”, opinión que compartimos en gran medida, aunque con algunas precisiones ya que antes de continuar con nuestra exposición debemos aclarar que, a nuestro juicio, no se puede tratar al “gremio” de actores como si fuese una profesión homogénea, ya que -al igual que sucedía entre los profesionales de las restantes artes- incluía a personas de muy diversa situación cultural, social y económica, existiendo una gran diferencia entre el pobre cómico de la legua y el actor o *autor* de prestigio que representa habitualmente ante los reyes, los “grandes” y las autoridades de la nación, con los que, como veremos, mantenía una relación que se prolongaba una vez acabada la representación⁶³⁴. Creo por tanto que a la hora de analizar la situación social de los actores debemos delimitar primero nuestro campo de investigación, ya que su situación social dependía mas que de la profesión en sí, de su situación en ella -puesto que se trataba de una profesión muy jerarquizada- de su origen social, su cultura y también de su situación económica.

⁶³¹ OEHRLEIN, J., “La profesión de actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.), (Londres, 1989), p. 17). En adelante citaré por *Profesión actor*.

⁶³² GARCÍA VALDECASAS, A., “Concepción de los actores en la sociedad de la época”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), p. 843. Rodríguez Cuadros los sitúa “...en la dudosa frontera de los marginados.” RODRÍGUEZ CUADROS, E., “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.); (Londres, 1989), pp. 35-53, p. 36.

⁶³³ OEHRLEIN, J., “El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.); (Londres, 1989), pp. 17-33; p. 33. Citaré por *Profesión actor*.

⁶³⁴ En la 2ª parte de *Don Quijote de la Mancha* (1615) Cervantes ya advierte de como los actores son “... gente favorecida [...] como son gentes alegres y de placer, todos los favorecen, todos los amparan, ayudan y estiman, y más siendo de aquellos de las compañías reales y de título, que todos, o los más, en sus trajes y compostura parecen unos príncipes.” (Cap. XI). Cito por la edición de J.B. Avalle-Arce, (Madrid, 1979), p. 103. El subrayado en cursiva es mío.

Hemos limitado por tanto nuestro campo de estudio a los actores “cortesianos” en el sentido de aquellos cuya carrera profesional -pese al carácter eminentemente itinerante de la profesión- se encuentra ligada a la corte del rey, entendida -como ya vimos también- como la Villa y Corte, es decir a Madrid, residencia habitual del monarca, que se mantiene como centro teatral de primer orden durante todo el siglo XVII, lo que convierte a la Villa en el centro de la vida profesional de la mayoría de los actores de relevancia y prestigio⁶³⁵, tal y como prueba el hecho de que la mayoría tuviesen sus domicilios habituales en la capital; en Madrid también tenía su sede principal la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena* que, como veremos, contribuyó en gran medida a la integración social de los actores.

La profesionalización de los actores, a medida que éstos se independizaban de su estructura social y profesional de origen, fue progresiva pero bastante rápida. Si a mediados del siglo XVI los actores todavía aparecen mencionados por sus oficios de origen⁶³⁶ aunque ya no los ejerzan, a finales de siglo, aunque ocasionalmente se pueda mencionar el oficio inicial, ya figuran en los documentos legales con las nuevas denominaciones acuñadas para el nuevo oficio: actores, farsantes, representantes, recitantes, comediantes, además de músicos y bailarines. Ello significa que al iniciarse el siglo XVII la profesión estaba ya perfectamente definida y establecida⁶³⁷, y que al tratarse de una actividad continuada y no ocasional, tiene cuerpo legal. Se trata por tanto de un nuevo “oficio” o incluso de “arte”, ya que la noción de la dignidad de la profesión aparece, como veremos, muy pronto.

La importancia de esta transformación es aun mas evidente si tenemos en cuenta que fue rápidamente advertida por el poder político y religioso, que desde un principio tomaron conciencia de la influencia social de los actores y del peligro que ello representaba, por lo que tratarán de controlar tanto el fenómeno como a sus protagonistas. El furioso ataque que

⁶³⁵ La Villa mantuvo casi siempre una actividad teatral continuada, incluso en los periodos en que se prohibieron las comedias, por lo que los actores podían sobrevivir mas fácilmente en Madrid que en otras partes del Reino en las que “... a no hauer aqui ni comp[añ]ia ni partes separadas, pues no haviendo en [el] pueblo a much[o]s años semejante festejo se mantendrian en continua ociosidad...” Respuesta del gobernador de Málaga (9-III-1700) al requerimiento del Protector para que envíe a Madrid a los actores que hubiese en la ciudad. (*A.M. V.*: 2-200-10).

⁶³⁶ Lope de Rueda, actor, autor y dramaturgo, que desarrolla su actividad profesional a mediados del siglo, se es uno de los casos mas representativos debido a su transformación de batihoja en representante. Sobre la transformación profesional de los actores a mediados del siglo XVI ver: DIAGO, M.V., “Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional”, *Críticón*, 50 (1990), pp. 41-42; Díez Borque, J.Mª., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, (Barcelona, 1978); MAESTRE, R., “El actor cortésano en el escenario de los Austrias: 1492-1622”, en *Teatro cortésano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 194-5; PROFETI, M.G., “La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas”, en *Los albores del teatro español*, Pedraza, F.B., y R. Gonzalez (eds.), (Almagro, 1995), p. 76.

⁶³⁷ Aunque en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) Covarrubias no incluye el término de actor si recoge ya varios de los términos acuñados para definir el oficio: comediante, farsante, farandulero y recitador. Hermenegildo señala como ya desde finales del siglo XVI (aproximadamente hacia 1575) los actores empiezan a tener entidad legal, debido en gran medida a la llegada a la Península de las compañías profesionales italianas, y se les menciona ya como farsantes, representantes y autores. Ver HERMENEGILDO, A., “Registro de

Lupercio de Argensola dirige contra los actores a finales del siglo XVI en su *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey D. Felipe II* (1598), demuestra que en esta época constituían ya un grupo profesional definido que poseía una conciencia social clara, pues se muestran “...tan ufanos que ya amenazan con que su oficio debe ser puesto en el número no solamente de los permitidos, mas también de los honrosos de la república, lícito y corriente”⁶³⁸.

Aunque el actor aficionado no desaparecerá, con la aparición del actor profesional se produce la separación definitiva entre lo fingido y lo real que, como señala Hermenegildo (*Registro*: 132 y 154), había sido característica del teatro cortesano durante el Renacimiento, representado fundamentalmente por aficionados (los propios cortesanos)⁶³⁹, en el que, al respetarse en el papel teatral el “*status*” o rango social de la persona que lo interpretaba, se producía una superposición del personaje y del representante, de manera que los papeles social y teatral apenas si se diferenciaban⁶⁴⁰, lo que no sucede en el caso del actor profesional.

Pero al encarnar diferentes papeles, el actor profesional además de convertirse en el transmisor de una serie de códigos y mensajes, ejerce gracias a su habilidad una poderosa influencia sobre los espectadores⁶⁴¹, lo que le convierte en un personaje con gran relevancia

representantes”, en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, E. Rodríguez (ed^a.), vol. I, (Valencia, 1997), p. 154.

⁶³⁸ Cito por COTARELO, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (Madrid, 1904), p. 68. Cito por *Controversias*.

⁶³⁹ Cortesanos y estudiantes formaban el grueso de los actores aficionados, aunque sus representaciones tenían una finalidad completamente diferente ya que el teatro estudiantil, y especialmente el universitario, era un medio para desarrollar las artes de la oratoria y la retórica. Durante el siglo XVII a las representaciones universitarias se suman las que se hacían en los colegios de los jesuitas, que tendrán gran relevancia, convirtiéndose en verdaderos acontecimientos sociales. En ellos estudiaron dramaturgos tan relevantes como Lope de Vega y Calderón de la Barca, que posiblemente aprenderían allí las bases de su futuro oficio.

⁶⁴⁰ Una superposición que se respeta en el teatro de los colegios jesuitas, en los que el papel que interpreta el alumno está influido por su condición social. Ello no quiere decir que no se encontrasen entre estos actores aficionados personas especialmente dotadas para la actuación, y capaces de transmitir como el mejor profesional toda una serie de sentimientos o “afectos” que hacían creíbles sus papeles. Un buen ejemplo lo tenemos en Mateo Montero, quien participó en la comedia de Luis Vélez *El caballero del Sol*, representada en 1617 en Lerma ante Felipe III y sus hijos, haciendo con “estremada gracia” el papel de un “...supuesto caballero español, que el autor introduxo para graciosidad; y hallandose afligido y confuso [...] ya se mostraba atento a parecer que conocía alguna voz y ya desconfiado de salir de aquel encanto, rindiendose al trabajo entre afectos de temor, valentía y desesperación. Mezclava en todo mucho donaire...”, lo que pareció “...cosa mas estimable por ser [Montero] hidalgo principal cortesano, conocido por sus buenas cualidades.” FERNÁNDEZ CASO, F., *Discurso en que se refieren las solenidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma la dedicación de la Iglesia Colegial y traslaciones de los Conventos que ha edificado alli*. (B.N.M. 2/7345). Cito por FERRER VALS, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, (UNED, 1993), p. 268. Citaré por *Nobleza*.

⁶⁴¹ En una obra tan temprana como *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos* (Madrid, 1614), el jesuita Pedro de Guzmán además de enumerar los atractivos (diabólicos para él) de la profesión (la versatilidad que les permite interpretar papeles y sentimientos muy diversos, y la importancia de la música y el baile en las representaciones) destaca el peligro que suponen como transmisores de costumbres “perniciosas”: “Salen al teatro con ricos trajes antiguos o modernos, representando al vivo el viejo, el mozo, el truhán, el rufián, el simple, el loco, el borracho, la ramera, la tercera, el airado, el enamorado, el valiente, el atrevido, el cobarde, el soberbio, el rico, el pobre, el rey, el emperador, el señor, el vasallo, el dichoso, el

social. Pese a la censura, los actores con su interpretación podían resaltar los mensajes y críticas ocultas en el texto e incluso manipularlo, manifestando intenciones diferentes a las reflejadas en él⁶⁴². Se hace por tanto necesario controlar el trabajo de estos profesionales, y muy especialmente el de las actrices ya que el teatro permitía a las mujeres manifestar libremente sus ideas, pensamientos y gustos, y mostrar una libertad de conducta que les estaba vedada en la vida real (vestir de hombre, elegir marido, llevar la iniciativa amorosa, etc.).

En tanto que transmisor de la obra literaria, el actor es además en gran medida responsable del éxito o fracaso de la misma, hasta el punto de que un actor malo o inadecuado al papel, podía hacer fracasar una obra de gran calidad artística, una condición de la cual los dramaturgos eran plenamente conscientes, lo que junto con la pérdida del control sobre su obra y su posterior transformación en espectáculo, explica la actitud crítica de algunos hacia los actores y *autores* o directores de compañía, quienes con el nuevo sistema teatral son los que deciden sobre la conveniencia o no de representar una obra determinada⁶⁴³, e incluso de modificarla -en tanto que dueños absolutos de la obra tras comprarla al dramaturgo- para adaptarla a las necesidades de la compañía, del público o cualquier otro condicionante externo. Esta capacidad de los profesionales del teatro para adaptar las obras a las necesidades inmediatas del momento nos los presenta en su faceta mas “intelectual”, aspecto éste que apenas ha sido estudiado, ya que tradicionalmente se ha venido considerando que los actores carecían de una verdadera formación intelectual, lo que no siempre era verdad, sobre todo en el caso de algunos de los profesionales mas

desdichado (parece el teatro un mundo abreviado), significando cada uno con palabras, acciones y traje, su ventura o desventura, su propósito o intento, o la persona que es con tanta propiedad que arrebatara estos dos sentidos [vista y oído] que digo, y tras ellos el alma, y los tiene entretenidos y suspensos toda una tarde y todo un día y toda la vida [...] Con estos discursos que por todo el reino estas compañías hacen, se hacen comunes las invenciones profanas de trages y galas, cantares y bailes. Y así vemos que el mismo deshonesto baile, el mismo cantar lascivo, el mismo profano traje que en una parte del reino se usa, pasa en un punto luego a otra, sirviendo de portador y correo ésta. Y apenas hay ciudad ni villa ni aldea que no imite algún baile o algún donaire en el andar, en el hablar deprendido en esta escuela.” Cito por COTARELO, *Controversias*: 350.

⁶⁴² “...el actor era una figura de importancia social muy relevante pues daba cuerpo a actitudes, normas, formas mentales y de conducta que eran después imitadas a menudo por los espectadores. Esto, así como la capacidad del cómico para manipular el texto mediante su propia forma interpretativa, sacando dobles sentidos o dando intención a aquello que en principio no lo tenía, lo convertía en un elemento potencialmente peligroso, por lo que debía ser controlado, ya mediante la censura previa de los textos, ya por los alcaldes de casa y corte durante la representación...”. ALVAREZ BARRIENTOS, J., “El cómico español en el siglo XVIII: Pasión y reforma de la interpretación”, en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, E. Rodríguez Cuadros (ed^a.), vol. II, (Valencia, 1997), p. 308.

⁶⁴³ Posiblemente sea Cervantes uno de los críticos mas duros hacia el nuevo sistema, al criticar por boca del canónigo en su *Don Quijote de la Mancha*, no solo a los actores y autores o directores de compañía, sino también a los editores y libreros, ya que considera que todos ellos parecen mas interesados por el éxito financiero que por el valor artístico del producto. Su posición es comprensible ya que la concepción teatral de Cervantes choca con el modelo de la comedia nueva implantado por Lope, un modelo al que Cervantes acusa de pseudorealista, que oculta la realidad. Para una mejor comprensión de la posición de Cervantes ante el desarrollo del teatro profesional ver la *Introducción* de TALENS, J., y N. SPADACCINI a su edición de *Pedro de Urdemalas*, (Madrid, 1986), pp. 28-30 y 79.

importantes, o también de aquellos que pertenecían a dinastías de actores⁶⁴⁴, lo que indica una preocupación por la formación cultural, aunque alejada de los cauces -universidad e iglesia- tradicionales, que deberemos tener en cuenta, sobre todo en una época en la que el analfabetismo era moneda corriente.

Criticados y alabados, los actores aparecen constantemente en los avisos de los “periodistas” de la época (Barrionuevo, Pellicer, etc.), muy justificadamente en ocasiones ya que llegaron a protagonizar episodios verdaderamente novelescos, pero la atención que se les dedica nos confirma su importancia “social”, y el interés que despertaban en sus contemporáneos, especialmente las actrices famosas que eran objeto de una veneración que nada tiene que envidiar al actual fenómeno de los más ardientes “fans”.

2. 1. ORIGEN SOCIAL.

La división jerárquica entre los miembros de las compañías de representantes quedó establecida con claridad desde fechas muy tempranas, destacando rápidamente la figura de un “jefe” o *autor*, cuya existencia venía impuesta por la complejidad que había ido adquiriendo el hecho teatral, que, además de una dirección “artística”, hacía necesaria una cabeza rectora que se ocupase de las tareas administrativas y económicas (contratar a los miembros de la compañía, buscar empresarios (arrendadores) que contraten a la compañía, comprar las comedias que se han de representar, etc.), las infraestructuras y demás aspectos “burocráticos” que permitirán el funcionamiento de la compañía teatral. Dotados de una gran capacidad de iniciativa, asumirán riesgos nada desdeñables. Pero estos “jefes de compañía” o *autores*⁶⁴⁵, como se les denomina en la época debido a que son ellos quienes seleccionan las obras, las adaptan, reescriben⁶⁴⁶ y ponen en escena, son también actores, normalmente con prestigio reconocido dentro de la profesión, en la que abarcan todo el espectro profesional: galanes, graciosos, barbas, músicos, etc. Todos ellos comenzaron su

⁶⁴⁴ Como por ejemplo Francisco de Castro (1675-1713), hijo del actor Matías de Castro. Especializado en los papeles de gracioso, publicó tres tomos de entremeses con el título de *Alegría cómica, explicada en diferentes asuntos jocosos* (Zaragoza, 1700 y 1702). Ver HUERTA CALVO, J., Teatro breve del siglo XVII, (Madrid, 1985), p. 284; BARRERA Y LEIRADO, C.A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, (Madrid, 1860), p. 79-80.

⁶⁴⁵ La importancia del oficio se refleja en el hecho de que la organización de las compañías teatrales dirigidas por un primer actor ha perdurado hasta mediados del siglo XX, cuando las subvenciones estatales terminaron con un sistema que se había mantenido vigente durante más de cuatro siglos.

⁶⁴⁶ Con frecuencia escriben también las obras cortas que acompañan la representación de comedias y autos. Así, en 1688 la Junta del Corpus le paga a Simón Aguado 500 rs. “...porque compuso el entremes y mojiganga que represento la compañía de Rosendo López...” (A.M.V.: 2-199-1); cinco años más tarde se le pagan 300 rs. a Agustín Manuel por “...una mojiganga q[ue] hizo para el auto de su compañía...” (A.M.V.: 2-200-3).

carrera profesional como simples actores⁶⁴⁷, e incluso, como veremos, dado que la condición de *autor* no era constante a lo largo de su vida profesional, de un año para otro podían pasar de ser autores a simples actores en la compañía de algún otro colega⁶⁴⁸. No hay por tanto diferencias entre su origen y condición social y los de otros miembros de la profesión, como prueba además el hecho de que los *autores* se refieran siempre a los miembros de su compañía como “los compañeros”.

Aunque la mayoría de los estudiosos ha venido situando a los actores entre las capas populares de la sociedad, y ese parece haber sido su origen en una primera época, a medida que avanza el siglo XVII encontramos actores de la mas diversa procedencia pero podemos reunirlos en cuatro grandes grupos: oficios diversos; hijos de servidores de la nobleza o de profesiones “liberales”, hidalgos⁶⁴⁹, y lo mas frecuente medida que nos adentramos en el siglo, hijos de actores y “criados de la comedia”, es decir criados de los propios actores.

⁶⁴⁷ Un buen ejemplo lo tenemos en *Roque Figueroa*, amigo de Lope de Vega, y hombre con una buena formación intelectual. En 1623 él y su mujer M^a de Olivares son contratados por el autor Domingo Balbin (P.PASTOR, *N.Datos*: 200), pero en 1626 ya dirige su propia compañía con la que representa los autos del Corpus de Sevilla (RENNERT, *Spanish*: 473). *Cristóbal de Avendaño*, uno de los autores que mas trabajó en la corte, y fundador de la Cofradía de los representantes, en la que en 1632 “se recuieron por cofrades los de su compañía...” (*GENEALOGÍA*: 43), comienza su carrera a principios de siglo: en 1611 era actor en la compañía de Baltasar Pinedo, pero hacia 1620 ya era autor (RENNERT, *Spanish*: 427). *Manuel Vallejo* es uno de los *autores* de principios de siglo que ya pertenece a una familia de actores: su padre Diego Vallejo era autor, y en su compañía aparece Manuel como actor en 1619, pero en 1622 ya es autor (Rennert, *Spanish*: 616). Actuó en numerosas ocasiones para el rey y fue uno de los elegidos para representar en los festejos organizados con motivo de la visita del príncipe de Gales (RENNERT, *Spanish*: 617). Su mujer, *María de Riquelme*, fue una de las actrices mas importantes de la época, como también lo fue María de Córdoba, *Amarillis*, casada con el actor y autor *Andrés de la Vega*, con el que formó una de las parejas mas famosas del teatro español. En 1618 ambos figuran como actores de la compañía de Baltasar Pinedo, pero en 1624 ya tienen su propia compañía. Estrenaron numerosas obras de Lope de Vega (*El Brasil restituído*, *Las bizarrías de Belisa*, etc.) y de otros poetas. Ver *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (B.N.M., Ms. 12917 y 12918), cito como *Genealogía* y por la edición de SHERGOLD, N.D., Y J.E., VAREY, (Londres, 1985); PÉREZ PASTOR, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, (Madrid, 1901). Cito por *N.Datos*, y RENNERT, H.A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega* (New York, 1909). Cito por *Spanish*.

⁶⁴⁸ En 1602 Jerónimo López y su mujer, Isabel Rodríguez se contratan por 2 años con Antonio Granados. López que había sido autor, cede a Granados cuatro comedias que había comprado a los poetas (RENNERT, *Spanish*: 512). Un caso muy representativo es el de Bartolomé Romero, hijo, marido y padre de actores. En 1623 él y su mujer Antonia Manuela son contratados por el autor Juan Bautista Valenciano (P.PASTOR, *N.Datos*: 203), pero en 1628 ya dirige su propia compañía, con la que representa uno de los autos del Corpus madrileño (RENNERT, *Spanish*: 582). En 1631 y 1634 lo encontramos representando con su compañía los autos del Corpus en Sevilla (RENNERT, *Spanish*: 582); sin embargo en 1636 Romero y a su mujer figuran entre los miembros de la compañía de Tomas Fernández Cabredo (P.PASTOR, *N.Datos*: 251), aunque en 1637 vuelve a dirigir su propia compañía.

⁶⁴⁹ Sarrió Rubio que señala como en sus orígenes se encuentran los oficios mas diversos, señala también como varios pertenecían a las capas bajas de la nobleza. Ver SARRIÓ RUBIO, P., “Sobre los miembros de las compañías teatrales”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III (1989), p. 853.

2.1.1. OFICIOS DIVERSOS

Mayoritarios a finales del siglo XVI, época en la que todavía la profesión no estaba claramente definida como tal, muchos, como el propio Lope de Rueda al que ya nos referimos, aparecen mencionados por su oficio de origen en lugar de por el de actor. No obstante, ya desde principios del XVII se produce un cambio sustancial, pues generalmente el oficio mencionado, mas que la propia profesión, es la de sus padres⁶⁵⁰. El paso desde un oficio manual al de actor, y especialmente al de *autor* de una compañía, suponía una mejora social como se encarga de recordar Lope de Vega a Jerónimo Velázquez en el soneto “*Un solador se ha vuelto caballero*”⁶⁵¹, que forma parte del grupo de sátiras insultantes que le dirige tras ser abandonado por la actriz Elena Osorio, hija de Velázquez.

Aunque ya bien avanzado el siglo XVII todavía encontramos actores que proceden de los oficios mas variados⁶⁵², en la mayoría de los casos no parecen haber alcanzado un alto nivel dentro de la profesión, no pasando de 4º o 5º galán⁶⁵³, barbas⁶⁵⁴, bailarín⁶⁵⁵, etc., e incluso lo más habitual es que con estos orígenes desempeñen oficios subalternos dentro de las compañías, como cobrador⁶⁵⁶ o guardarropa⁶⁵⁷, lo que parece revelar que la

⁶⁵⁰ Hijo de un tapicero del rey fue Blas de Losada (*GENEALOGÍA*: 140).

⁶⁵¹ “Un solador se ha vuelto caballero/porque mudo de oficio con cordura,/y subió por los grados de ventura,/y hallo la suya en ser farandulero./Vale mejor que no con ser cantero,/y mientras tan dorado siglo dura,/fabrica casas, por tener segura/su posada el compuesto majadero./Tiene un dotor de ropa de cachera/con pasamanos de oro, graduado,/y un Calderón para que juegue con Elena,/una niña mas blanda que la cera,/con quien Belardo estuvo malcasado/y ya la repudió por no ser buena.” Citado por ENTRAMBASAGUAS, J. de, *Vida de Lope de Vega*, (Barcelona, 1936), p. 100.

⁶⁵² El mallorquín Esteban Vallespir era hijo de mantero y el mismo “...se examino de maestro en dicho ofizio siendo de mui tierna edad...”. Casado en 1673 con una paisana, en 1674 ambos emigran a Valencia “...adonde estuvo bendiendo aguas compuestas en la Calle del Mar en frente del Comuento de San Cristoual. Despues de auer estado ocho meses en Valencia paso a Madrid y poso en la Red de San Luis y se acomodo por mozo de reposteria en casa del Conde de Alua de Lista [*sic* por Liste] en donde estuvo solo quatro mesees, y entro en la comedia por cobrador de la compañía de Juan Fernandez...” (*GENEALOGÍA*: 175). Vallespir es uno de los raros ejemplos de actor que en el siglo XVII llega a ser autor no perteneciendo a una dinastía de actores. Debíó ser un hombre muy inquieto a juzgar por su biografía. Ver *GENEALOGÍA*: 175-6. Jose Pedro Pineiro, que era “pasamanero de los que hacen galones de plata y oro”, empezó como actor aficionado, pero en 1716 ya se había profesionalizado (*GENEALOGÍA*: 337), y librero era Vicente Rivera, que hacia graciosos (*GENEALOGÍA*: 253).

⁶⁵³ El madrileño Luis Antonio, que había sido sastre, hacía quintos galanes en la compañía de José Andrés en 1703 (*GENEALOGÍA*: 265); Pedro de Salazar, granadino, y marido de María de los Santos, célebre actriz-música, fue tejedor de tafetanes, e “hizo quartos galanes” (*GENEALOGÍA*: 240); zapatero fue Isidro de Tovar, que hacia quintos galanes en 1700 en la compañía de Juan Antonio Pernia (*GENEALOGÍA*: 257).

⁶⁵⁴ Ese fue el caso de Francisco Medrano, que había sido alpargatero en su Granada natal (*GENEALOGÍA*: 266).

⁶⁵⁵ Manuel de Rojas, que había sido carnicero, cambio de oficio, entrando en las compañía como “mui buen danzarin” (*GENEALOGÍA*: 287).

⁶⁵⁶ Juan Antonio de Urrieta que vendía “aguas compuestas”, entro en 1703 como cobrador de una compañía “de verano” que actuaba en Madrid (*GENEALOGÍA*: 291); Juan Saez era ebanista, y fue asesinado de una puñalada en Zaragoza cuando ejercía como cobrador en la compañía de Isabel de Castro (*GENEALOGÍA*: 220).

⁶⁵⁷ Cestillero era Tomas Ortiz que ejerció de guardarropa y cobrador en los primeros años del siglo XVIII (*GENEALOGÍA*: 285); también fue guardarropa el valenciano Carlos Lana, “...pintor, pero malo ...”, aunque en éste caso estaba condicionado por su lamentable apariencia física, ya que tenía “... la cara cortada de forma

profesionalización había elevado notablemente el nivel de exigencia. Parece confirmarlo el hecho de que una mejor formación inicial permitía una mejor posición dentro del gremio de actores. Así encontramos casos como los de Jerónimo Fernández que había sido maestro de escuela en su Granada natal, y hacía 2º galán en la compañía de Lucas de San Juan en 1700 y 3º en la de Juan Ruiz en 1701 (*GENEALOGÍA*: 266), y varios músicos de compañía, como Juan Antonio Enrique, que había sido soldado de la armada y fue arpista en varias compañías (*GENEALOGÍA*: 215), y Manuel Frezneda Pezoa, portugués, “soldado en Flandes, Milán y otras partes”, que entró en las compañías como segundo músico (*GENEALOGÍA*: 291); arpista fue también Isidoro Ruano, que había sido barbero (*GENEALOGÍA*: 205).

Aunque escasas, también hubo actrices cuyos antecedentes familiares las situaban entre los miembros de diversas profesiones, pero en general, y salvo excepciones tan llamativas como Eufrosia M^a de Reina, actriz de renombre y *autora* de su propia compañía⁶⁵⁸, en estos casos, al igual que sucedía con sus compañeros varones, la mayoría no alcanzaban gran renombre⁶⁵⁹.

2.1.2. HIJOS DE SERVIDORES DE LA NOBLEZA O DE PROFESIONES “LIBERALES”.

Otro grupo importante parece provenir del entorno de los servidores de la nobleza⁶⁶⁰ y profesiones que requieren una cierta formación intelectual, como escribanos⁶⁶¹, entre los que destaca el “escriuiente de ofizio” Juan de Cardenas (*GENEALOGÍA*: 203), quien llegó a ser autor de categoría como prueba el hecho de que fuese elegido durante los últimos años del siglo⁶⁶² para representar con su compañía uno de los dos autos del Corpus madrileño. En este grupo encontramos incluso hijos de curas como Lorenzo Escudero “...vn

que el carrillo derecho lo tiene horadado, y le llaman por mal nombre *Pateta* porque tambien es cojo...” (*GENEALOGÍA*: 284).

⁶⁵⁸ Las peripecias de su vida revelan que era una mujer con “temperamento”: “Estaba casada en Seuilla con un maestro de silla de cauallos...” y huyó a Portugal con una compañía de representantes “...desde adonde escriuió a un estudiante que hauia sido su galan para que matara al marido...” (*GENEALOGÍA*: 421).

⁶⁵⁹ Actrices de segundo orden fueron Mariana Engracia, cuyo madre “aderezaua valonas” en la calle del Príncipe de Madrid (*GENEALOGÍA*: 480); Antonia de Alarcón, hija de un “tabaquista” de Murcia (*GENEALOGÍA*: 508); Francisca de Córdoba, hija de un jardinero del Buen Retiro (*GENEALOGÍA*: 522), etc.

⁶⁶⁰ Francisco Alonso Maldonado, que hacía segundos y terceros galanes, era hijo de un mayordomo del Conde de Benavente (*GENEALOGÍA*: 183); Gonzalo de Espinosa, primero paje de D. Domingo de Guzmán y después alférez de infantería, hizo segundos y terceros galanes en compañías importantes como la de Eufrosia M^a de Reina (1684), y posteriormente barbas (*GENEALOGÍA*: 190-1).

⁶⁶¹ Juan Antonio de Monrroy, hijo de un escribano madrileño, hacía segundos (Rennert, *Spanish*: 525), cuartos y quintos galanes y “...las escripturas quando hiban las compañías fuera...”, mientras que su hija, Francisca de Monrroy, llegó a 3ª dama (*GENEALOGÍA*: 146 y 432).

mozo rubio mui galan y aseado...”, hijo de un canónigo de Sevilla quien “...le vbo en vna esclaua que tenia en su casa...” (*GENEALOGÍA*: 149), quien en 1649 era autor de una compañía que representaba en el corral de La Montería de Sevilla (RENNERT, *Spanish*: 466).

Este grupo contaba con la ventaja de una mejor formación intelectual por lo que generalmente ocuparon un escalón medio o superior en la jerarquía profesional, lo que parece confirmar la influencia directa de una mejor educación en la situación dentro de la profesión.

Aunque la mayoría de las actrices de renombre pertenecían a familias de actores, también hubo algunas que excepcionalmente procedían de las capas medias de la sociedad. Entre ellas encontramos a actrices tan famosas como Justa Rufina, que era hija de un maestro de armas⁶⁶³ y Fabiana Laura, hija de un médico⁶⁶⁴, cuyos sus orígenes familiares no tienen relación alguna con el teatro, al igual que sucede con las celebres *Tenientas* (Ana, Feliciano y Micaela de Andrade), que eran hermanas del teniente cura de la iglesia de la Magdalena de Toledo⁶⁶⁵.

2.1.3. HIDALGOS

A este grupo pertenecieron varios de los *autores* mas famosos de la época: Felix Pascual⁶⁶⁶, quien inició su carrera como músico (RENNERT, *Spanish*: 550); su cuñado Diego Osorio de Velasco⁶⁶⁷, célebre gracioso; Alonso de Olmedo Tofiño⁶⁶⁸, cuyo origen hidalgo

⁶⁶² De 1696 a 1700, ambos inclusive. Ver *A.M.V.*: 2-200-6 (1696); 2-200-7 (1697); 2-200-8 (1698); 2-200-9 (1699); y 2-200-10.

⁶⁶³ En 1636 entra en la compañía de Tomás Fernández de Cabredo, uno de los autores mas importantes de la época, para representar, cantar y bailar, firmando el contrato Ana García, la madre de la actriz. En él se indica que Justa es hija de Pedro García de Quintanilla, de profesión maestro de armas, y se le asignan 8 rs. diarios “...haya o no haya representación...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 256.). Posiblemente el hecho de que su madre estuviese ya viuda, favoreció la entrada de Justa Rufina en el teatro, que se convirtió para ella en una salida profesional y vital.

⁶⁶⁴ Hija de D. Matías Andrés de Eslava, pariente de algunos “veinticuatro” de Cordoba. Fabiana, que se crió con una tia muy aficionada al teatro (*GENEALOGÍA*: 513-4), se escapó de casa siendo muy joven; en 1660 se casó con el actor Miguel Bermúdez (RENNERT, *Spanish*: 468), aunque “se divorziaron a poco tiempo (*GENEALOGÍA*: 514)...”. Fué una de las mejores actrices de su generación.

⁶⁶⁵ *GENEALOGÍA*: 419. Contratadas por el Marqués de Liche para las fiestas reales, las tres continuaron en la profesión cómica. Ver en *Apéndice I*.

⁶⁶⁶ “...es hijo de padres mui honrados, y de buen linaje, y es su propio nombre Jayme Lledo, y sus hermanos [...] eran familiares del Santo Ofizio de la Inquisición...” (*GENEALOGÍA*: 46), padre de otra celebre actriz: Sabina Pascual. Félix casó en segundas nupcias con Ana de Andrade, una de las famosas actrices-músicas apodadas las *Tenientas* contratadas por el Marqués de Liche para los festejos reales. Sobre todos ellos ver en *Apéndice I*.

⁶⁶⁷ “...Era este de la casa del Condestable, heredero de un mayorazgo de vn hermano suio, y el Conde le hizo retirar de la comedia. Fue Gobernador de Salas de los Ynfantes y su partido, donde murió”. Casado con Micaela de Andrade (*GENEALOGÍA*: 74), otra de las *Tenientas*, hermana de Ana, la mujer de Felix Pascual.

⁶⁶⁸ “Fue su padre Mayordomo del Conde de Oropesa y otro hermano tanuien cauallerizo, y vna hermana de estos dos Olmedos fue camarera de la Condesa de Oropesa, y el sobredicho Alonso hera tanuien paje del Conde de Oropesa...” (*GENEALOGÍA*: 156). Su entrada en la farándula se debió a haberse enamorado de la

le permitió (tanto a él como a sus hijos) ser habilitado en 1647 por el rey Felipe IV para poder tener oficios públicos reales y concejiles⁶⁶⁹. Otro caso que ejemplifica perfectamente como la profesión de *autor* no implicaba la pérdida de los privilegios nobiliarios lo tenemos en Juan de Morales Medrano, quien en 1634, ante la notificación de embargo o prisión por no pagar 1.400 ducados de una casa que había comprado, alegó su condición de hidalgo para impedir ser apresado y embargado⁶⁷⁰.

Entre los actores también encontramos a varios de origen hidalgo como Juan de Chaves⁶⁷¹; Pedro Labe⁶⁷²; Salvador de la Cueva⁶⁷³; Jerónimo de Sandoval⁶⁷⁴, y José de Salazar⁶⁷⁵. El hecho, que parece ser frecuente, de que a diferencia de los autores, los actores cambiasen de nombre⁶⁷⁶, parece apoyar la idea de un mayor prestigio social de los primeros sobre los segundos. No obstante no es una regla general, pues también encontramos actores

actriz Luisa Robles "...de buena cara pero mui onrada [...] Metiose Alonso a representar en aquella compañía en vn lugar de Andaluzia con el fin de si la podia conseguir ..." (*GENEALOGÍA*: 156) pero no pudo hasta que el marido de ella fue dado por muerto en un ataque corsario. Rennert (*Spanish*: 161-2) cree que este episodio es una fábula ya que en 1640 el propio Olmedo declara haber servido al Rey en fiestas del Corpus durante 40 años y haber sido autor durante 24, lo cual situaría los comienzos de su carrera en 1616, mientras que la historia con Luisa se situaría entre 1618, año en el que ella se declara viuda, y 1627 cuando el marido falsamente dado por muerto reapareció, por lo que su matrimonio con Olmedo se declaró nulo. Toda la historia la cuenta la *GENEALOGÍA*. Ver pp. 156 y 306.

⁶⁶⁹ Según la cédula del rey (20 de mayo de 1647), tanto Alonso como sus hijos eran "... hijosdalgos e ynfançones en el mi reino de Aragón, de que teneis carta executoria [...] y que por hauer sido autor de comedias estais ynabilitado de poder tener oficios publicos reales ni concejiles [...] se a seruido de auilitaros a vos y a ellos para poderlos tener y gozar " (*GENEALOGÍA*: 338). Pese a la condición hidalga de la familia, su hija Juana de Olmedo, se casó con Francisco de Salas, bordador (*GENEALOGÍA*: 155).

⁶⁷⁰ "... no tiene fiador ni puede estar preso por deuda ninguna por ser noble hijodalgo, y para ello requirio al dicho alguacil con un mandamiento de amparo de hijodalgo en virtud de una carta de executoria de tal hijodalgo de la real Chancillería de Valladolid [...]por el cual le declara por tal hijodalgo y manda que no pueda ser presa su persona por ninguna deuda que no decienda de delito, no executados ni embargados sus vestidos ni de su muger, armas ni caballos y los demas que son reservados a los tales hjosdalgos." (P.PASTOR, *N.Datos*, 239)

⁶⁷¹ Se llamaba en realidad D. Estacio Luis de Villaran (*GENEALOGÍA*: 261), había sido paje del Duque de Híjar y del Príncipe de Astillano, y gentilhombre del Conde de Amarante, de donde se salió "por el galanteo de vna criada", y se casó en 1702 con María de Castro, hija del autor Matías de Castro, haciendo carrera como primer galán (*GENEALOGÍA*: 261).

⁶⁷² Se llamaba en realidad Pedro de Cauri y Ziriza, y había sido paje de D. Lope de Ríos, Presidente del Consejo de Hacienda "...fuese por un disgusto a Portugal y entro en la comedia en que andubo algun tiempo. Es deszendiente de Nauarra, de la Val de Roncal, y hermano de Fr. Julian de [en blanco], General de los Trinitarios Descalzos, y segun me han asegurado hereda en Nauarra al Marques de Ziriza." Era "gran aritmético", y el Arzobispo de Granada, "conociendo su gran calidad le saco de la comedia y le hizo por su gran auilidad su C[ontad]or Mayor..." (*GENEALOGÍA*: 243).

⁶⁷³ Entró en la comedia como criado de Gabriela de Figueroa, y posteriormente pasó a ser apuntador y gracioso. Se llamaba en realidad Juan Antonio del Castillo (*GENEALOGÍA*: 247 y RENNERT, *Spanish*: 461).

⁶⁷⁴ "... Hizo diferentes papeles en la comedia como galanes, barbas y otros [...] de noble linage, y su nombre propio era don Geronimo de Cardamo y Salzedo." (*GENEALOGÍA*: 79).

⁶⁷⁵ Se llamaba en realidad D. Cecilio de Zurita Ribadeneira. Según Sanchez Arjona (*Teatro en Sevilla*: 119) fue también autor, y represento con su compañía los autos del Corpus de Sevilla en 1626, 1630 y 1631. Sin embargo, según la *Genealogía* en 1680 era todavía actor, y tras retirarse de la comedia "...prosíguio en el seruicio del Rey en que antes se auia empleado y a seruido por espacio de 29 años en los exercitos ..." (*Genealogía*: 206), por lo que nos parece improbable que se trate de la misma persona. Ver SÁNCHEZ ARJONA, J., *Anales del teatro en Sevilla* (1575). Cito por la edición facsímil de la de 1898, del Centro Andaluz de Teatro, (Sevilla, 1990).

⁶⁷⁶ García Valdecasas (*Concepción*: 844) señala que esto se debía al desprecio que sentían los hidalgos por la profesión de actor (y por cualquier "profesión" diríamos nosotros), por lo cual aquellos representantes que provenían de este sector se cambiaban el nombre por consideración a sus parientes.

que pese a su origen, mantuvieron su nombre, como Francisco del Castillo, quien en 1697, formando parte de la compañía de Vallejo, comunica a la Junta de Corpus “...no puede firmar ni representar a M[adri]d por quanto su p[adr]e y hermanos le an ynbiado a llamar por hauerle reconozido parientes suyos y se quiere retirar a su casa...”⁶⁷⁷. Estos casos no debían ser extraños en la época, según nos confirma el propio Cervantes, pese a que como ya dijimos no se privaba de criticar amargamente el espíritu “mercantilista” de la profesión: “...[un actor] a cada paso fuera del tablado jura a fe de hidalgo. - Debelo de ser -respondió uno- porque hay muchos comediantes que son muy bien nacidos e hidalgos ...”⁶⁷⁸.

2.1.4. HIJOS DE ACTORES Y “CRIADOS DE LA COMEDIA”

Los autodenominados *hijos de la comedia* forman el grupo mas numeroso. Los hijos y familiares directos de actores y *autores* constituían mayoría, especialmente entre los actores de prestigio, lo que no debe extrañarnos ya que el oficio se aprendía desde niños dentro de las propias compañías, y los hijos de los actores estaban acostumbrados a pisar las tablas desde su infancia⁶⁷⁹. Este grupo llegó a constituir verdaderas dinastías familiares de actores⁶⁸⁰ a las que con frecuencia pertenecen los actores mas prestigiosos de cada

⁶⁷⁷ Se le admitió la excusa, y la Junta del Corpus ordenó que se le desembargasen las ropas (A.M.V.: 2-200-7).

⁶⁷⁸ CERVANTES, M. de, *Novela del licenciado vidriera*, en *Novelas ejemplares* (Madrid, 1613). Cito por la edición de J.B. Avallé-Arce, vol. II, (Madrid, 1992), p. 134.

⁶⁷⁹ Siete años tenía Jose Antonio García de Prado cuando apareció en uno de los autos del Corpus de Madrid haciendo el papel de ángel. Ver COTARELO, E., *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, (Madrid, 1911), p. 177 (Citaré por *Actores:Prado*). Las cuentas del Corpus madrileño dan bastante información sobre este particular, pues como sucede en el caso citado, en el que el Ayuntamiento pagó 50 ducados a Prado, es frecuente encontrar pagos a los actores por el trabajo de sus hijos en los autos e incluso en las piezas breves que los acompañan. En 1682 se le dieron 600 rs. a Juan Francisco Tejera, apuntador de la compañía de Polope, para que vistiese a su hijo José “...que salio bestido de Angel en el auto que represento d[ic]ha comp[añ]ia.” (A.M.V.: 2-200-4). Varios pagos de este tipo encontramos en las cuentas de 1688: 600 rs. de vellón se le pagan a Bernabe Alvarez “...para que con ellos bistise a su hija que se entro por sobresaliente en la compañía de rosendo lopez de estrada para açer el papel del hijo de nabucodonosor ...”; y otros 400 rs. a Matias de Castro para que “...bistiese a una hija suya que entro en el auto que hizo la compañía de rosendo por sobresaliente...” que representó el auto de Calderón *Mística y Real Babilonia* (A.M.V.: 2-199-1); 480 rs. se le dieron en 1692 a Carlos de Villavicencio para “...bestir a Anxela de Villauiz[enci]o su hija en el auto del dia maior de los dias que azia a la virjen...” (A.M.V.: 2-200-4); 200 rs. se le dieron en 1693 a Hipolito de Olmedo “...para vestir un niño hijo suio q[ue] hizo uno de los quatro niños del orno de Babilonia.” (A.M.V.: 2-200-3); 360 rs. a Juan de Cardenas en 1697 “...para una hija suia que hizo el papel de la fe en vn auto...” y otros 360 rs. a Manuel de Labaña para “...bestir vn papel que hizo un hijo suyo en la mojiganga...” (A.M.V.: 2-200-7); etc.

⁶⁸⁰ Un buen ejemplo lo constituyen *Juan de Morales* y su mujer Jusepa Vaca. Morales, que comenzó como actor, y en 1602 todavía trabajaba como tal en la compañía de Antonio Granados, en 1603 ya figura como autor, y en 1615 es uno de los 12 autores nombrados por el Rey (RENNERT, *Spanish*, 531). Mariana de Morales (o Vaca de Morales), hija de ambos continua la tradición familiar y se casa con otro de los autores mas importantes de la época: *Antonio de Prado* (RENNERT, *Spanish*, 532), quien también había comenzado su vida profesional como actor, documentándose ya en 1614 su presencia en la compañía de Juan Acacio (Rennert, *Spanish*, 560). En 1622 ya figura como autor, siendo uno de los mas apreciados en palacio y por la Villa de la Madrid, para la cual representó los autos del Corpus durante dos décadas (1633,35,36,42,48,49,50). A su muerte en 1651, sus hijos, Jose Antonio García de Prado (habido con Mariana de Morales), y Sebastián de Prado (habido con su primera mujer Isabel Ana) continuarán la dinastía familiar. Todavía en la 2ª mitad del

generación⁶⁸¹. Incluso encontramos hijos ilegítimos, que siguen la profesión con notable éxito, como Juan Navarro Oliver (hijo de Juan Navarro y Luziana Mejia que estaba casada con Luis Gutiérrez (*GENEALOGÍA*: 143 y 407); Agustín Manuel de Castilla, hijo ilegítimo de Pedro Manuel de Castilla (*GENEALOGÍA*: 132), que fue uno de los actores mas admirados y regalados por “los señores que le fauorecian por su auilidad” (*GENEALOGÍA*: 132); Gaspar de Olmedo, hijo de Alonso de Olmedo y de María de Anaya, quienes mantuvieron una relación sentimental antes del matrimonio de ella con José de Prado (*GENEALOGÍA*: 190), etc.

Este es también el origen habitual de las actrices, especialmente a partir de la 2ª mitad del XVII cuando la profesión se convierte en un oficio cada vez más endogámico. No resulta por ello extraño que la mayoría de las grandes actrices de la época tuviesen antecedentes familiares en la profesión, y que incluso muchas de ellas pertenecieran a dinastías de actores, como era el caso de Manuela de Bustamante, hija, esposa, madre y abuela de comediantes⁶⁸² y de su hija Sabina Pascual⁶⁸³; de María de Prado, hija, hermana y esposa⁶⁸⁴ y su madrastra Mariana Vaca de Morales⁶⁸⁵, hija, esposa, madre y abuela; y también Jerónima de Olmedo, hija, hermana y esposa⁶⁸⁶, etc.

La pertenencia a una dinastía de actores es aún mas frecuente en el caso de las actrices-músicas: Bernarda Ramírez, hija esposa y madre; Ana, María y Manuela de Escamilla, hijas, hermanas, esposas, cuñadas, madres y abuelas de actores; Luisa y Mariana Romero, hijas, esposas; Teresa de Robles, hija, hermana y esposa; y muchas mas⁶⁸⁷. La

XVIII encontramos a miembros de la dinastía en el gremio de actores: Antonio de Prado y su hija, la famosa Antonia de Prado, actriz y música, casada con Isidoro Maiquez, el actor mas célebre de la época. Ver COTARELO, *Actores: Prado*: 185. Otro dinastía importante fue la encabezada por *Pedro de la Rosa*, famoso autor y como actor, fue elegido por el Felipe IV para acompañar a María Teresa en su viaje a Francia, país en el que estuvo en varias ocasiones. Estaba casado con Antonia de Santiago, y la hija de ambos, Felician de la Rosa, casó con el famoso Carlos Vallejo (*GENEALOGÍA*: 239), cuyos hermanos eran Manuel Vallejo y María Vallejo, ésta casada a su vez con otro importante autor: Francisco García, apodado el *Pupilo*.

⁶⁸¹ En las décadas de 1620 a 1650 tenemos a los Prado (Antonio, Jose Antonio, Sebastián y Lorenzo); entre 1630 a 1670: los Romero (Bartolomé, Luisa y Mariana); de 1660 a 1670: los Escamilla (Antonio, Manuela, Ana y María); entre 1670-1680: los Vallejo (Manuel, María, Carlos y Vicente); y ya en la última década (1690-1700): los Polop (Pablo, Damián y Blas).

⁶⁸² Hija de Toribio de Bustamante y María de los Santos, se casó con Felix Pascual con el que tuvo dos hijos: Bernardo y Sabina Pascual (*GENEALOGÍA*: 365).

⁶⁸³ Célebre actriz, casada con el músico Manuel de Villafior con el que tuvo también dos hijos: Manuela y Ramón de Villafior. Manuela casó con Blas Polop (hijo de Pablo Polop), y Ramón con Francisca de Castro (hija de Fernando de Castro y Manuela Labaña), emparentando así con otras célebres familias de actores (*GENEALOGÍA*: 494).

⁶⁸⁴ Hija del famoso autor Antonio de Prado, fueron sus hermanos Sebastián y Lorenzo de Prado, y sus hermanastros José y Diego. María casó con el músico Ambrosio Martínez (*GENEALOGÍA*: 407 y 109).

⁶⁸⁵ Hija de la también célebre Josefa Vaca, se casó con Antonio de Prado, con el cual tuvo dos hijos Diego y José. Este ultimo se casó con María de Anaya, continuando la dinastía familiar el hijo de ambos José de Prado, quien se caso con la actriz y autora María Navarro (*GENEALOGÍA*: 407 y 111).

⁶⁸⁶ Hija de Alonso de Olmedo Tofiño, fueron sus hermanos Vicente (casado con Francisca Bezón), y el celeberrimo Alonso de Olmedo (casado con Mª Antonia de León). Jerónima se casó con Juan Navarro Oliver (*GENEALOGÍA*: 460, 155, 161).

⁶⁸⁷ Ver biografía de cada una de ellas en el *Apéndice I*.

importancia de la influencia familiar se refleja en el hecho de que incluso las hijas adoptivas siguieron la profesión de quienes las prohicieron⁶⁸⁸.

Importante por su número aunque no por su posición destacada en la profesión, es igualmente el grupo formado por los *criados de la comedia*, es decir por aquellos que ejercen la profesión tras haber permanecido algunos años al servicio de actores y actrices como criados y criadas⁶⁸⁹. Es evidente que en esta ocupación tenían la oportunidad de ayudar en la representación en papeles menores, que sin duda les servirían como “meritoriaje”, facilitando su entrada en el oficio de comediante⁶⁹⁰, sobre todo en el caso de las mujeres. Tras retirarse de las tablas podían incluso volver a su antiguo oficio, como Jusepa de Rivas (3ª dama), que “...fue criada de Jose Garcés, y continúa a serlo despues que se retiro de la comedia...” (*GENEALOGÍA*: 556); y Ana de Figueroa (*GENEALOGÍA*: 89), una vez viuda, se instaló en Madrid viviendo de la limosna de las compañías y “asistiendo” en casa de Sabina Pascual, con lo que volvió al oficio que había ejercido su padre, Juan de Figueroa, quien había sido criado de Roque de Figueroa y Antonio de Prado antes de iniciar su carrera como actor (*GENEALOGÍA*: 89). También es muy numerosos el grupo de actores que inicialmente habían sido criados⁶⁹¹. No obstante, la mayoría de ellos, tanto actores como actrices, ocuparán una posición secundaria en la profesión⁶⁹²,

⁶⁸⁸ Fue el caso de Manuela de Figueroa y Garcerán, “hija de la piedra”, prohicida por José Garcerán y Gabriela de Figueroa (*GENEALOGÍA*: 477); Manuela de la Sierra, que procedía del Hospicio de Zaragoza y fue criada por Bernardino de Sierra (*GENEALOGÍA*: 487-8); etc.

⁶⁸⁹ Criadas de actrices habían sido María Francisca, que llegó a 4ª dama (*GENEALOGÍA*: 419), y había estado al servicio de Manuela de Escamilla; Antonia María, que hacía 3ª y 4ª damas, (*GENEALOGÍA*: 426), fue criada de Eufrosia María de Reina ; Manuela de Arias, 6ª dama (*GENEALOGÍA*: 446), lo fue de Damiana de Arias, de quien incluso tomó el nombre; Catalina Francisca Sánchez (música, 4ª y 6ª damas) (*GENEALOGÍA*: 455), sirvió a Angela Barba; Juana Martínez Cabrero fue “...criada de la comedia con diferentes damas ...” (*GENEALOGÍA*: 517); etc.

⁶⁹⁰ En 1639 los Mayordomos de la villa de Peñalver contratan al músico Miguel Juan y a las actrices Lucía Sevillano y Josefa María, actriz viuda, acompañada por su criada, para que representen dos comedias, cobrando el músico 100 rs., Lucía Sevillano 160 rs. y Josefa Maria y su criada 300 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*: 302-3). Ese mismo año Josefa María se obliga a ir a Trijueque para actuar durante las fiestas. Ella hará los primeros papeles de dama, y tanto ella como su criada, Juana Enríquez, ayudaran en los bailes. Ver en AGULLÓ, M., “100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)”, en *El teatro en Madrid. 1583-1925*, (Madrid, 1983), pp. 85-137; p. 104. En la novela *El pícaro amante* (*Novelas amorosas*, 1624), José Camerino presenta a dos estudiantes enamorados “...del brío, bizarria, donaire y gracia que mostraron Lisarda y Rosita, su criada: las dos mas bellas farsantes (a su parecer) que pisaron el teatro...”, hasta el punto de que ambos deciden meterse en la compañía pese a que tanto la actriz como su criada tienen en ella a sus respectivos maridos. Cito la novela por la edición de RODRÍGUEZ CUADROS, E., *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, (Madrid, 1988), pp. 91-108; p. 93.

⁶⁹¹ Bernardino de Resa (*GENEALOGÍA*: 149), que lo había sido de Hipólita Mª de Quiñones, y ejerció en el teatro el oficio de guardarropa; Miguel Helipe, que fue “...criado de la comedia, y después fue cobrador y músico (*GENEALOGÍA*: 269); Isidro Tovar, que hacía 5º galán (*GENEALOGÍA*: 256), había sido criado de Manuela de Escamilla, etc.

⁶⁹² Hay excepciones como muestra el caso de Antonio Ruiz (*GENEALOGÍA*: 89), primero criado de María de Cisneros, Esteban Vallespir y Juan Ruíz, que “... a hecho diferentes papeles asta que aszendio a hazer galan...”. Este último había sido a su vez criado de Manuela de Escamilla, y llegó a ser autor, representado con su compañía en Nápoles (*GENEALOGÍA*: 145).

desempeñando en muchos casos oficios ligados al teatro, como guardarropa o cobrador, posiblemente debido a su escasa formación⁶⁹³.

2.2. RELACIONES FAMILIARES

Uno de los aspectos mas llamativos de la profesión lo constituye la fuerte cohesión familiar que parece haber existido entre los actores de la época, siendo un hecho habitual que varios miembros de una misma familia formen parte de una misma compañía, sobre todo si están además emparentados con el *autor*⁶⁹⁴; incluso en algunas ocasiones la compañía teatral se convierta en una compañía familiar, ya que la mayoría de sus miembros están emparentados entre sí⁶⁹⁵.

Los fuertes lazos que unían a los diferentes miembros de una misma familia se reflejan en el hecho de que la solidaridad familiar parece haber funcionado en un alto grado entre los actores, lo que resultaba esencial, especialmente en la segunda mitad de siglo, cuando además de arreciar los ataques de los moralistas, la profesión tuvo que sobreponerse a varias prohibiciones de representar que privaron a los actores de sus medios de subsistencia. La familia servía como refugio y protección, aminoraba o al menos atenuaba la pobreza⁶⁹⁶, y evitaba terminar los días miserablemente, pidiendo por las calles o en uno de los hospitales, que en la época funcionaban como asilos. Un buen ejemplo de lo importante que podía resultar el apoyo familiar lo constituyen las hermanas Francisca y Sebastiana Fernández: Francisca, aunque “...salio a la comedia [...] conociendo no ser para el exerzizio se retiro con su hermana Seuastiana a viuir de los alimentos donde murio.” (*GENEALOGÍA*: 432); Sebastiana, pese a haber sido una de las actrices-músicas mas célebres de la época, no tuvo tanta suerte, y después de haber perdido “el caudal y la salud” en un negocio ruinoso (una tienda de barro y dulces de Portugal), terminó viviendo “...de la limosna que les dan las compañías...” hasta su muerte en Madrid en 1702 (*GENEALOGÍA*: 494).

⁶⁹³ Ese fue el caso de Manuel García, criado de Jusepa Estrella, de Juan Ruíz y de José Garcés, que no sabía leer (*GENEALOGÍA*: 341).

⁶⁹⁴ Mariana de Velasco y Luis Candau formaban parte en 1632 de la compañía dirigida por su yerno, Cristóbal de Avendaño, casado con María de Candau (*RENNERT, Spanish*: 442)

⁶⁹⁵ En 1691 encontramos entre los miembros de la compañía de Agustín Manuel de Castilla a Matías de Castro (gracioso 1º) y sus hijos Damian de Castro (galán 2º) y Ventura de Castro (apuntador), casado éste último con María de Navas (1ª dama). Los Castro emparentarán en 1700 con el matrimonio formado por Teresa de Robles (3ª dama) y Rosendo López Estrada (sobresaliente) tras casarse la hija de éstos Salvadora de Estrada con Francisco de Castro (*GENEALOGÍA*: 185), uno de los hijos de Matías. En la misma compañía encontramos otros dos grupos familiares: el formado por María de Cisneros (sobresaliente) y a su hija Josefa de Cisneros (5º dama), y a Juan de León (músico) y su hija Angela de León (6º dama) (*A.M.V.*: 2-198-17).

2.2.1. MATRIMONIOS

La elevada mortandad de la época y el obligado matrimonio desde muy jóvenes de las actrices⁶⁹⁷, según estipulaban claramente los Reglamentos teatrales de 1641⁶⁹⁸, explica no sólo el hecho de que actores y actrices estuviesen casi siempre casados (aunque también hubo solteros y solteras, viudos e incluso bastantes viudas), sino sobre todo algo muy habitual en la profesión: los matrimonios sucesivos.

Se trata de un fenómeno que se daba tanto en hombres como en mujeres, muchos de los cuales contrajeron segundas nupcias⁶⁹⁹, no siendo raros los terceros matrimonios sucesivos⁷⁰⁰, e incluso alguno mas⁷⁰¹.

⁶⁹⁶ En 1680 el actor Toribio de Bustamante, padre de Manuela de Bustamante, casada con el autor Félix Pascual, solicita a su yerno que pague su entierro por estar él “pobrisimo” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 117).

⁶⁹⁷ Ya en 1587, cuando la compañía italiana de los Confidentes consigue el permiso para que puedan representar las mujeres (prohibiéndose al mismo tiempo que de ahí en adelante representen los papeles femeninos muchachos vestidos de mujer), éste se concede teniendo en cuenta que todas las mujeres de la compañía “... son casadas y andan con ellas sus maridos...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 21.)

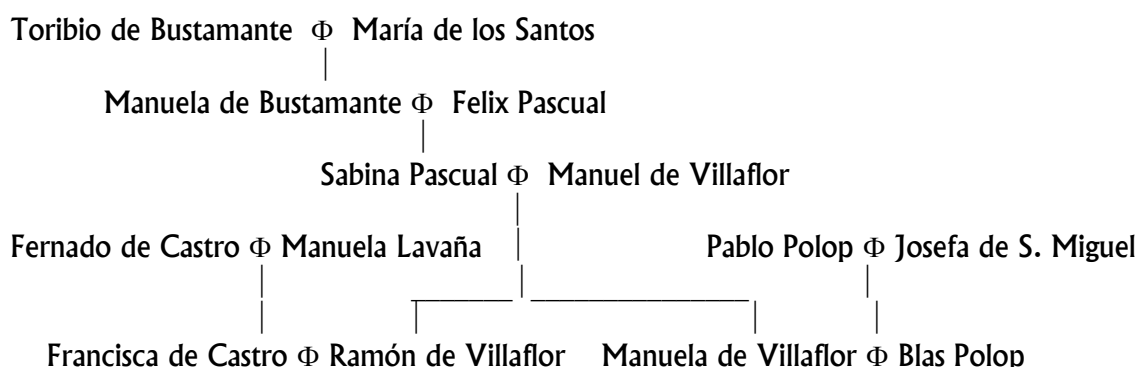
⁶⁹⁸ Nada se indica al respecto en los *Reglamentos* de 1608; sin embargo en los de 1615 ya se advierte que los comediantes han de ser “... gente de buena vida y costumbres...” (*Fuentes III*: 56). Los de 1641, mucho mas explícitos, ordenan que “...los autores y representantes casados traigan consigo a sus mujeres y las mujeres no pueden representar ni andar en las compañías no siendo casadas y siendolo anden con sus maridos...”, así como “Que no pueda representar muger ninguna que tenga mas de doze años sin que sea casada, ni los autores las tengan en su compañía” (*FUENTES III*: 92), lo que no siempre se cumplió, ya que pese a esta condición los casos como el de Manuela de Escamilla, que comenzó en la profesión con siete años, y se casó a los trece con Miguel Dieste (*GENEALOGÍA*: 421) no parecen ser muy frecuentes. Que la norma no era tan rígida como pudiera parecer lo corroboran los numerosos casos de actrices solteras en las compañías (Ana de Cañas, Beatriz López, o Teresa Paula María (*GENEALOGÍA*: 416; 428 y 502), etc.); tampoco es infrecuente encontrar algunas solteras independientes que firman contratos por su cuenta para representar en pueblos y villas durante las fiestas, como D^a Manuela de Tribiño, “...representanta mayor de veinte y cinco años, soltera y por casar...” que en 1660 se obliga a hacer dos representaciones como 2^a dama, cantar y bailar en las fiestas del Corpus del lugar de Caramanchel de Abajo (*A.H.P.*: P^o 5597 (P^o 81) J. García Albertos); sin embargo lo habitual es que las actrices solteras aparezcan en las compañías junto con algún otro miembro de su familia: padre, madre o hermanos.

⁶⁹⁹ Dos veces se casaron autores tan famosos como Tomás Fernández Cabredo, primero con Ana M^a de la Peña, y en segundas con Juana de Espinosa (*GENEALOGÍA*: 43); Pedro de la Rosa, con Catalina de la Rosa y tras la muerte de ésta con Antonia de Santiago (*GENEALOGÍA*: 239); y Félix Pascual: con Manuela de Bustamante, y posteriormente con Ana de Andrade (*GENEALOGÍA*: 46); y dos veces también la hija de éste último, la actriz Sabina Pascual: con el músico Manuel de Villafior, y tras la muerte de éste con Antonio Quirante (*GENEALOGÍA*: 494). También casaron dos veces varias actrices-músicas: María de Cisneros, casada con el cirujano José Jimeno, que resultó ser polígamo (*GENEALOGÍA*: 565), se casó en segundas nupcias con el autor Manuel de Mosquera, del que también ella era su segunda mujer (RENNERT, *Spanish*: 454); Manuela de Escamilla, casada a los trece años con Miguel Dieste, ya viuda parece que contrajo matrimonio secreto con el dramaturgo D. Francisco Montaser (*GENEALOGÍA*: 421-2); Bernarda Ramírez, casada primero con Bartolomé de Robles, y posteriormente con Sebastián de Prado (*GENEALOGÍA*: 384); Mariana Romero se casó primero con Luis Ortiz, de quien se divorció para casarse con Manuel Ángel (RENNERT, *Spanish*: 584); etc.

⁷⁰⁰ Ese fue el caso de Antonia Manuela Sevillano, que se casó tres veces: la primera con Alejandro la Vella, la 2^a con Cristobal de Medina y la 3^a con Francisco Medrano (*GENEALOGÍA*: 422).

⁷⁰¹ El caso de Manuel Ángel (*GENEALOGÍA*: 276) es un magnífico ejemplo de la azarosa vida matrimonial de algunos actores de la época: siendo escribano en Cuenca se casó con la sobrina de un clérigo de la ciudad, pero la abandonó cuando se vio obligado a huir de la ciudad por un lío económico (la esposa abandonada se consoló con un caballero de la ciudad), marchándose a Nápoles. Ya viudo, se casa por segunda vez, ahora con una actriz y música: Mariana Romero (tras abandonar ella el convento en el que se había recluso); muerta Mariana, volvió a casarse por tercera vez, también con otra actriz famosa, Fabiana Laura “... que tamuien acauo con ella ...”, tras lo cual volvió a casarse por cuarta y última vez con una dama llamada D^a Teresa. Aunque excepcional no es un caso aislado, e incluso tenemos a un actor, Juan Ruiz (*GENEALOGÍA*: 145), que se caso ¡cinco veces! La

En la mayoría de los casos se trataba de matrimonios con miembros de la profesión, bastante endogámica sobre todo en la segunda mitad del siglo, e incluso entre parientes⁷⁰². Estos enlaces matrimoniales permitieron, como ya dijimos, la creación de verdaderas dinastías familiares, y crearon una tupida red que enlazaba por parentesco a varios autores entre sí⁷⁰³. Como ejemplo podemos citar la establecida por *Antonio de Prado*, hijo y nieto él mismo de autores, quien al casarse con Mariana Vaca de Morales se convirtió en el yerno de *Juan de Morales Medrano*, que a su vez lo era de otro célebre autor: *Juan Ruiz de Mendi*. Otro famoso autor, *Pedro de la Rosa*, se convierte en consuegro de *Manuel Vallejo* tras el matrimonio de su hija Feliciano de la Rosa con *Carlos Vallejo*, hijo de Manuel, y éste a su vez era cuñado de *Francisco García “el Pupilo”*, casado con su hermana María Vallejo. Ejemplo claro de lo intrincado que puede llegar a ser el árbol genealógico de estas dinastías de actores es el que forman los descendientes de Toribio de Bustamante y María de los Santos:



gracias al cual podemos ver como Sabina Pascual y su marido, el músico Manuel de Villaflor, se convirtieron en consuegros de los matrimonios formados por Pablo Polop y

primera con una criada de la comedia, la segunda con Juana Antonia de Laso, la tercera con D^a Juana de Flores, la cuarta con Paula López, y la finalmente por quinta y última con Ana Martínez, a la que dejó ¡por fin! viuda, casándose ella en segundas con José de Sala.

⁷⁰² Los hermanastros Luciana Mejía y Matías de Castro, se casaron con los hermanos Luis y Juana Gutierrez (*GENEALOGÍA*: 402 y 407); Juana de San José, a quien Fernando de Mesa y Ana de la Rosa habían “sacado” de la inclusa de San José de Valladolid siendo niña, se casó con su padrastro al enviudar éste de Ana (*GENEALOGÍA*: 564). A veces estos enlaces podían motivar un escándalo como el que supuso en 1657 el descubrimiento de que el hijo de María de Heredia, que había casado con Josefa López, hija de Luis López, era en realidad su hermano, ya que María lo había tenido con Luis López (BARRIONUEVO, *Avísos*, II: 65).

⁷⁰³ Como ejemplo podemos citar la establecida por *Antonio de Prado*, hijo y nieto él mismo de autores, quien al casarse con Mariana Vaca de Morales se convirtió en el yerno de *Juan de Morales Medrano*, que a su vez lo era de otro célebre autor: *Juan Ruiz de Mendi*. Otro famoso autor, *Pedro de la Rosa*, se convierte en consuegro de *Manuel Vallejo* tras el matrimonio de su hija Feliciano de la Rosa con *Carlos Vallejo*, hijo de Manuel, y éste a su vez era cuñado de *Francisco García “el Pupilo”*, casado con su hermana María Vallejo.

Josefa de San Miguel (música), y Fernando de Castro y Manuela Lavaña (música), todos ellos a su vez miembros de familias de cómicos⁷⁰⁴.

No obstante, no se trata de una característica específica de los actores pues no debemos olvidar que los matrimonios endogámicos eran muy frecuentes en la época, y no sólo entre las capas sociales superiores sino también entre los miembros de las mas diversas profesiones y oficios, dado que muchos de ellos se heredaban o constituían en dotes, especialmente en el caso de los servidores de la Casa Real, como fué el caso del músico Juan del Vado, hijo, nieto y yerno de músicos de la Real Capilla y Cámara⁷⁰⁵, y también el de un artista con aspiraciones sociales como Velázquez, yerno y suegro de pintores⁷⁰⁶.

En el caso de los actores las peculiares características de la profesión y también la conveniencia explican sobradamente las razones de esta fuerte endogamia. Por una parte, el carácter errante del oficio influía en la elección de pareja: para los hombres era conveniente que su mujer fuese también actriz ya que además de estar acostumbrada a un tipo de vida en el que los viajes eran constantes, ambos podían trabajar en la misma compañía, multiplicando así sus ingresos. Para las mujeres la pertenencia del cónyuge a la profesión era casi obligada, ya que casarse “fuera de la comedia” suponía habitualmente el tener que abandonar el teatro, especialmente si el marido tenía una posición social superior⁷⁰⁷, aunque también hubo alguna excepción⁷⁰⁸. Pero además, casarse con un colega tenía evidentes ventajas en uno de los pocos oficios que las mujeres podían ejercer por sí mismas, y en el cual alcanzaban en muchos casos una relevancia superior a la de sus compañeros masculinos

⁷⁰⁴ Pablo Polop era hijo de Blas Polop y M^a de Valdés (*GENEALOGÍA*: 240), y su mujer (*GENEALOGÍA*: 391) de Francisco de San Miguel y Brigida García (RENNERT, *Spanish*: 594). Por su parte Fernando de Castro (*GENEALOGÍA*: 186) era hijo de Matías de Castro y Juana Gutierrez, mientras que su mujer lo era de Manuel Labaña y Angela García (*GENEALOGÍA*: 501).

⁷⁰⁵ Su abuelo paterno, Bernabé del Vado, y su padre, Felipe del Vado, habían sido ministriles de la Real Capilla y Cámara. En 1650 Juan del Vado fue nombrado “...para servir la plaça de violon de q[ue] se hizo m[e]r[ce]d a D^a Catalina Gomez su madre con calidad de nombrar ella q[ui]e[n] sirua...” (*A.G.P. Expediente personak*: C^a 1054/19), quien a su vez había obtenido la plaza “...p[ar]a tomar estado...” tras enviudar de su primer marido, Antonio de Torres, también violón de la Real Capilla (*AGP, Expediente personak*: C^a 16.569/15). Juan del Vado se casó en 1654 con Isabel de Zárraga, única hija del cantor de la Real Capilla Justo de Zárraga (*A.G.P., Expediente personak*: C^a 1114/32).

⁷⁰⁶ Velázquez no sólo casó con la hija de Francisco Pacheco, su maestro, sino que su hija Francisca lo hizo con su discípulo Juan Francisco Martínez del Mazo.

⁷⁰⁷ Josefa Ruano, hija de Isidoro Ruano, dejó la profesión al casarse con un caballero de Tarancón (*GENEALOGÍA*: 441); y también Angela Pacheco, quien se casó en Lisboa con un hidalgo “...con muchas conveniencias...” (*GENEALOGÍA*: 453). Leonarda de Cárdenas, hija de los actores Paula M^a de Rojas y Juan de Cárdenas, se casó con D. Antonio Mancheño, paje de la condesa de Clavijo, a quien Leonarda sirvió como dama (*GENEALOGÍA*: 493). En estos casos parece que se producía un ascenso social, aunque en ocasiones estos matrimonios permanecían en secreto, como el de Josefa López, hija del célebre autor Luis López Sustaete, quien tras enviudar de Jerónimo de Heredia, se casó de segundas con un regidor de Málaga “...aunque en secreto...” (*GENEALOGÍA*: 442).

⁷⁰⁸ Ana González, una vez casada con el escribano de Madrid D. Diego Pasqual, siguió actuando en diferentes compañías (4^a y 6^a damas y sobresaliente) (*GENEALOGÍA*: 507).

y cónyuges⁷⁰⁹, lo que explica que la gran mayoría de las actrices prefiriesen como marido a un compañero de profesión.

Muy numerosos fueron también los matrimonios formados por una pareja de actores famosos, especialmente en el caso de que él fuese además *autor*, siendo ellas generalmente 1ª dama y/o música. Así en la primera mitad del siglo tenemos parejas tan famosas como las formadas por los *autores* Pedro de Valdés y Jerónima de Burgos (1º dama); Andrés de la Vega y María de Córdoba (1ª dama); Manuel (Alvarez) Vallejo y María de Riquelme (1ª dama); Cristobal de Avendaño y María de Candau; Tomás Fernández Cabredo y Juana de Espinosa (1º dama y autora), Bartolomé Romero y Antonia Manuela Catalán (1ª dama), etc. En la segunda mitad las actrices suelen ser además músicas, así José Antonio García de Prado estaba casado con María de Anaya, célebre actriz-música, y su hermanastro Sebastián de Prado con la celeberrima actriz y música Bernarda Ramírez; Toribio de Bustamante con la también actriz-música María de Santos; Félix Pascual, autor y músico, con Manuela de Bustamante (1ª y 2ª damas); etc.

No podemos descartar la posibilidad de que algunos de estos matrimonios fuesen en gran medida de conveniencia por ambas partes, especialmente si se daba el caso de que el nuevo cónyuge se hacía cargo de la compañía del difunto, como sucedió en el de María Candau (casada en primeras nupcias con Cristobal de Avendaño) con Salvador de Lara, “...que subcedió a Cristoval de Avendaño en la compañía y en la muger” (*GENEALOGÍA*: 369). Como tal creo que también podríamos considerar también el de Ana Escrivano, viuda del autor José Méndez, con Pedro Vázquez (*GENEALOGÍA*: 240), quien había sido criado del difunto Méndez; y posiblemente también el de Bernarda Ramírez con su primer marido Bartolomé de Robles, y puede que incluso (Cotarelo así lo cree) con el segundo: Sebastián de Prado⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ La categoría profesional reconocida a cada miembro de la pareja no tenía por qué ser la misma, e incluso es frecuente encontrar parejas en las que la mujer tiene una categoría profesional muy superior, como fue el caso de Manuela Caballero, “...casada con un apuntador que lo fue de Alonso Cauallero [...] y era baruero, y oí es escribano en la zitudad de Cordova.” (*GENEALOGÍA*: 366); María de Prado, casada con el músico Ambrosio Duarte; etc.

⁷¹⁰ Cuando se casaron en 1649, Prado tenía 25 años y ella unos 33. Ya su primer matrimonio (a los trece años) en 1630 con Bartolomé de Robles, entonces un maduro cuarentón (47 años), no dejaría de suscitar comentarios, pues se había realizado apenas dieciséis días después de que Robles enviudase su primera mujer, la actriz Mariana de Varela, quien había recogido a Bernarda por ser su madre (Catalina de Flores) una antigua criada de la actriz. Raptada en Nápoles en 1637 por el Duque de San Pedro, con el que convivió al menos cinco años y con el que tuvo dos hijos, Bernarda volvió con su marido hasta que en 1646 éste murió en Nápoles, regresando la actriz a España poco después. Para Cotarelo fue Bernarda Ramírez “...joven y hermosa; poseedora de un arte natural y perfeccionado con el ejercicio y estudio de tan buenos actores como han sido siempre los italianos...”, y a la que no faltarían pretendientes, la que “...eligió a un joven que reunía a su presencia airoso talento nada común para el arte que ambos cultivaban; y tanto por gusto como por conveniencia y cálculo se concertaron uno y otro...” COTARELO, *Actores: Prado*, 9, 14, 39, y 41-42.

La obligación de estar casadas impuesta a las actrices estaba motivada por el deseo de evitar el escándalo que se produciría por la libre convivencia de hombres y mujeres solteros, en una época en la que ambos sexos se movían en ámbitos cotidianos claramente separados. La norma no tuvo mucho éxito, ya que no evitó los ataques de los moralistas⁷¹¹, que normalmente consideraban a los maridos consentidores⁷¹² y beneficiarios de los “favores” de sus mujeres, y tampoco consiguió impedir los líos amorosos tanto de actrices como de actores, que parecen haber sido bastante frecuentes. Esto, que en un principio podría apoyar la idea de inmoralidad en la profesión, debe ser contemplado en el contexto de la época en la que las infidelidades parecen haber sido frecuentes, y en todas las capas sociales⁷¹³, por lo que no se trata de una conducta propia únicamente del oficio de representante. Lo que sí constituye un rasgo específico de la profesión es que dicha conducta, que en la sociedad de la época era mucho mas habitual entre los hombres, se

⁷¹¹ En 1641, cuando los Reglamentos además de imponer el matrimonio a las actrices a los 12 años les prohíben “...representar ni andar en las compañías no siendo casadas...” (*FUENTES III: 92*) ya se habían publicado obras tan importantes como la *Microcosmia* (1592) de Fr. Marco Antonio de Camos, el *Memorial al Rey* (1598) de Lupercio Leonardo de Argensola, el *Tratado de los espectáculos* (1609) del P. Juan de Mariana, *De Fide* (1630) del P. Hurtado de Mendoza, y el *Job Evangelico* (1635) de Fr. Jerónimo de la Cruz. Pese a los intentos de las autoridades, las críticas no solo no cesaron, sino que fueron en aumento, intensificando su volumen y agresividad, como podemos ver en las obras del P. Pedro Fromperosa (*El Buen Zelo*, 1682), y el P. Ignacio Camargo (*Discurso teológico sobre los teatros*, 1689).

⁷¹² El P. Hurtado de Mendoza (*Scholasticae*, 1630) describe a las actrices como “...hermosas, elegantes de cuerpo y traje, graciosas, falaces, bailarinas y músicas; peritas en todos los juegos escénicos, sumiendo en lascivia a los espectadores; entregandose a muchos y recibiendo dineros y vestidos. Sus maridos se aprovechan de esto, y viven tambien con lujo y pasan por todo...”. Cito por COTARELO, *Controversias*: 364.).

⁷¹³ El hecho queda perfectamente reflejado en los textos de la época. Las noticias que el jesuita P. Pereyra obtiene de sus corresponsales demuestran que los dramaturgos no inventaban casi nada. En una carta fechada el 4-II-1634, Andrés Mendo le informa de lo sucedido en el convento de monjas de Santa Monica, donde “...estaban dos señoras seglares, y un coadjutor del arcediano de Alba de esta iglesia y un colegial del arzobispo don Jose Pantoja [...] hicieron un agujero por una casa pegada al convento, y entraban los dos o salian ellas...” Ese mismo año Juan Chacon informa a Pereyra del caso protagonizado por “...una hermana Lorenza...” que vivía en Simancas y era famosa “... por sus arrobos y fantastica virtud tan celebrada en Valladolid...”, prendida por la Inquisición porque no sólo los arrobos eran falsos, sino que además estaba “... amancebada a lo secreto con dos beatos ermitaños, y aun a lo que se presume, con un donado de cierta religion donde ella se confesaba...” . Ver *Cartas PP. Jesuitas*, XIII: 15, 42-3 y 49. También los relatos de los viajeros extranjeros describen un cierto “desenfreno sexual” entre los españoles de la época. Francisco Bertaut por ejemplo, al hablar “De la manera de vivir en España”, comenta como casi todos los españoles están “...amancebados con alguna comedianta o con alguna mujer de parecida estofa [...] No es que las damas no tengan la mejor voluntad del mundo, y muy a menudo ellas van a buscar a los hombres sin dar a conocer lo que son, creyendo todas que es una cosa, el divertirse, de la que no es posible pasarse sin ella, por causa de lo cual los hombres las encierran, no pudiendo comprender cómo nuestras damas en Francia están con ellos en la libertad de que oyen hablar, sin hacer ningún mal, en lugar de que yo les decía que esa misma libertad era la que las hacía prudentes, y que hacía que ellas no se abandonasen al primer llegado, sino que querían conocer si las gentes merecían el ser amadas [...] están muy persuadidos en España de que no es ser hombre honesto si no se acerca uno a toda mujer que se encuentra, sea en la iglesia, sea en la calle, con tal de que no vaya hombre con ella; porque en ese caso eso es contra el orden y tiene algún peligro. [...] En cuanto a las mujeres, no salen mas que cubiertas con un manto negro, como el luto de las damas de Francia, y no enseñan mas que un ojo, y van buscando y acechando a los hombres con tanto descaro, que tienen a afrenta cuando no quieren ir mas allá que la conversación...” BERTAUT, F., *Diario del viaje de España* (1659). Cito por la edición de GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, (Junta de Castilla y León, 1999), pp. 475-6. Los subrayados en cursiva son míos. Rennert (*Spanish*: 270), considera que los actores estaban muy influidos por la inmoralidad general de la época, y para las actrices, debido a la presión y a su situación personal y laboral (cortejos cortesanos, vestuarios mixtos (?)) en los que entraban los visitantes, etc.), resultaba muy difícil mantener un comportamiento virtuoso.

daba por igual entre actrices y actores, posiblemente debido la mayor independencia económica y social de la que disfrutaban las actrices, lo que las convirtió en el blanco indiscutible y favorito de los moralistas, cuyos ataques no se explican únicamente por su conducta moral, sino también por el hecho de que la profesión de actriz presentaba un modelo social femenino opuesto al que la sociedad de la época trataba de imponer a las mujeres⁷¹⁴. Como señala el padre Fromperosa (COTARELO, *Controversias*: 268), dos fueron las razones fundamentales que provocaron los ataques a la profesión de actor: “La una de su peligro, y la otra del escándalo que dan”⁷¹⁵.

Es innegable que las actrices, al igual que sus compañeros masculinos, tuvieron una ajetreada vida amorosa y muchas mantuvieron relaciones extramaritales tanto con colegas como con personas ajenas a la profesión, y muy especialmente con miembros de la nobleza, incluido el propio rey⁷¹⁶, aunque en algunos de estos casos no siempre por su libre voluntad

⁷¹⁴ El hecho de que las críticas se centren fundamentalmente en la “exhibición pública” de las actrices resulta muy significativo, ya que con su presencia sobre las tablas las actrices se oponían al modelo impuesto a las mujeres “honestas”, que las obligaba a permanecer ocultas y encerradas en sus casas. En este sentido resulta muy esclarecedor el análisis de la obra de un crítico tan acerbo como el padre Fromperosa y Quintana, cuyas críticas a las actrices se basan en tres aspectos: su presencia pública exhibiendo una mezcla de belleza e ingenio, la pernicioso influencia que pueden ejercer sobre los espectadores, y la libre convivencia de actores y actrices que desarrollan -caso único en la época- una profesión mixta: “...¿en quién se ven estas prendas naturales más logradas del estudio y más ayudadas del arte que en una mujer en las tablas? Allí se ven muchas, a quien (como dicen) favoreció la naturaleza, *una natural hermosura y gentileza de cuerpo, lograda, o por mejor decir, mal lograda, a la luz pública de todo el mundo*: la artificial en la composición de los afeites, en el gusto del tocarse y prenderse: en lo rico y precioso de la gala [...] Allí se ve la *hermosura del alma en la prestada que da el ingenio del poeta* en la sentencia del verso o en el gusto de la letra, y en la que ella pone de suyo en el sentido con que le dice, en el aire con que le canta, en la acción con que le mide [...] Es un dulce contagio el de las tablas, que se entra por los ojos en los ademanes de la representación, en las letrillas amorosas de la música y de los bailes, en los dichos de los graciosos, muchas veces acompañados de alusiones deshonestas: *óyenlo todo esto aplaudido en el teatro*; el aplauso los convida a la atención; esta a fijar mas aquellas especies; *vuelven a sus casas y repiten en ellas lo bueno y lo malo, sin discreción. Imitan al comediante y a la comedianta: esto pasa por gracia y por donaire* [...] Locura es de los teatros modernos ser un seminario de letrillas amorosas, torpes muchas de ellas, y músicas profanas que a todas horas y en todas partes los muchachos, las doncellas y gente de pocos años repiten y cantan, sin caérseles de la boca, criándose y fomentándose con su dulzura en lo delicado y encendido de su sangre, espíritus de liviandad [...] la razón del peligro de pecar que tienen las comedias, para los oyentes es mucho mas estrecha por ser mucho mas estrecho el peligro en los comediantes. Este se puede reconocer por el trato que entre si tienen y los empleos de cada día que lleva consigo el arte como hoy se ejercita [...] *Ensayan luego todos juntos, siéntanse promiscuamente, míranse y hablanse cara a cara sin reparo, ni nota, ni miedo*. A estos ensayos, como son de cada día, es preciso estas las mujeres como de casa y medio desnudas. Concurren de todas edades, mozos, galanes y desahogados, y ellas muchas veces hermosas, agraciadas y no menos libres. Vense cada día ejercitar sus habilidades, no con descuido ni con medianía, sino con estudio y muchos primores, representar, cantar, bailar, tocar [...] En estas juntas de los ensayos es imposible que asistan siempre los maridos a sus mujeres, con que quedan estas acompañadas de otros [...] *El vestuario es común*. Allí se peinan, se visten, se desnudan a vista unos de otros, y muchas veces la prisa de mudar vestidos obliga a que hombres ayuden a desnudar y vestir mujeres, y al contrario [...] Si salen estas compañías a representar fuera, *van también promiscuamente en carros o coches por caminos y posadas...*” FROMPEROSA Y QUINTANA, P., *El Buen Zelo* (Valencia, 1683). Ver en COTARELO, *Controversias*: 264 y 267-8.

⁷¹⁵ “La del peligro se forma así. Vida que por el ordinario ejercicio de cada día trae consigo y de suyo tan frecuentes ocasiones de pecar que es moralmente cierto el caer e imposible moralmente el evitarlos, es vida de pecado; tal es la vida de los comediantes [...] La del escándalo así: poner a otros, especialmente a gente de pocos años a manifiesto peligro de lujuria con palabras, cantares, acciones que de suyo son provocativas es pecado de escándalo; esto hacen los comediantes representando ...” (COTARELO, *Controversias*: 268).

⁷¹⁶ Si célebres fueron los amores entre Felipe IV y María Calderón de los que nació D. Juan de Austria, los escándalos protagonizados por los nobles debido a sus relaciones amorosas con actrices tampoco fueron escasos.

ya que en ocasiones las actrices no eran mas que víctimas de la situación social de la época, en la que la poderosa nobleza gozaba de una serie de prerrogativas y privilegios contra los que era prácticamente imposible luchar⁷¹⁷. No obstante también hubo actrices de acrisolada virtud, reconocida públicamente, como fue el caso de María de Riquelme⁷¹⁸.

Los enredos y líos amorosos de actores y actrices eran de lo mas variado, desde los que parecían sacados de una comedia⁷¹⁹ o de una tragedia⁷²⁰, a casos de poligamia⁷²¹ y otros mas curiosos⁷²², en alguno de los cuales llegó incluso a intervenir la Inquisición⁷²³.

En sus *Avísos* Jerónimo de Barrionuevo da cuenta de dos de los mas sonados de la época: no solo hace un detallado seguimiento del que se originó en 1654 debido a los amoríos del Condestable de Castilla, D. Iñigo Fernández de Frías con Bernarda Manuela, la *Grifona* (*Avísos* I: 53), sino que también nos da cuenta de otro protagonizado por el Marqués de Liche, quien introdujo de tapadillo en casa del Virrey de Pamplona a su amante, una actriz llamada Damiana, que fué descubierta, detenida y desterrada de la ciudad, lo que motivó un enfrentamiento sonado entre el Virrey y el Marqués (BARRIONUEVO, *Avísos* II: 201). Como superintendente de los festejos reales, Liche tenía constante trato con las actrices, por lo que no es de extrañar que pese a estar casado con una de las mujeres mas bellas de su época (Antonia María de la Cerda, hija de los duques de Medinaceli, marquesa de Liche desde 1650, cuando se casó con Liche con 15 años), tuviese varias amantes que fueron actrices, como Ana de Escamilla, a quien retiro de la comedia (*GENEALOGÍA*: 420), y con Luciana Mejía (*GENEALOGÍA*: 144), con la que tuvo un hijo ilegítimo, Juan de Guzmán, también actor como su madre. Otros nobles que mantuvieron relaciones conocidas con actrices fueron el Duque de Osuna, quien retiró del teatro a Josefa Laura, hija de Alonso de Robles y sobrina de la célebre Teresa de Robles (*GENEALOGÍA*: 179); el Príncipe de Parma, quien retiró a María de la O (hija de José Carrillo), con la que tuvo un hijo (*GENEALOGÍA*: 417); el Duque de Alba de Liste retiró a Ignacia Antonia de Morales, celebre como música (*GENEALOGÍA*: 438); y el Duque de Linares a Josefa Nieto (*GENEALOGÍA*: 463), con la que tuvo dos hijos, llegando incluso el Duque a forzar al marido de la actriz, Gaspar Fernández (cobrador) a “ausentarse”.

⁷¹⁷ En ocasiones, si el noble en cuestión no conseguía atraer por la buenas a la actriz, pasaban a medios mas expeditivos como el rapto, como ya vimos le sucedió en Nápoles a Bernarda Ramírez. Otros casos conocidos fueron los de M^a Antonia de León, raptada por el Almirante de Castilla a los pocos días de su boda con Alonso de Olmedo, quien dando “...muestras de sentimiento no la boluio a ver mas.” (*GENEALOGÍA*: 161); a Isabel de Andriago “...la robo con violencia en el camino [de Sevilla a Córdoba] don Francisco Tello, vn caballero de Seuilla, y la tubo en su poder mucho tiempo...” (*GENEALOGÍA*: 442). La admiración que despertaban podía volverse en su contra, como le sucedió a María de Quiñones, encarcelada en 1661 por el asesinato de D. Francisco de Paz por un competidor celoso, D. Gaspar de Valdés, regidor de Madrid (BARRIONUEVO, *Avísos* II: 253). Mas apurada aun se vio María de Salazar, que estuvo a punto de ser ajusticiada en Valladolid porque mataron por ella a un alcalde (*GENEALOGÍA*: 405). Aunque este tipo de violencias eran rechazadas socialmente, no siempre quedaba claro si se había contado con el consentimiento de la actriz, lo que originaba comentarios tan mal intencionados como el del mordaz Barrionuevo (*Avísos* II: 106-107), quien tras informar del rapto de la actriz Isabel de Galvez por el Marqués de Almazán y el conde de Monterrey, añade maliciosamente que a la actriz la siguió “...su marido, dando, *sin por que*, muestras de honrado [...] No se la volvieron aunque los alcanzaron, hasta echarle a la olla las especias. Mandolos el rey prender. Todo se hará noche; contentarán al marido, con que habrá de callar y acomodarse al tiempo, como hacen todos, supuesto que se la vuelven buena y sana, sin faltarle pierna ni brazo, y *contenta como una Pascua...*” (los subrayados en cursiva son míos), lo que nos permite hacernos una idea del concepto que la gente de la época tenía del tema.

⁷¹⁸ Tras permanecer cuarenta años enterrada en la Capilla de la Virgen de la Novena de la iglesia de Santa Mónica de Barcelona, “...estava entera, y un relixioso que se llama el Padre Fray Geronimo entró en dicha boueda y la quito la correa para tenerla como reliquia ...” (*GENEALOGÍA*: 373).

⁷¹⁹ A Juan Alonso le “cazaron” en un lance típico de comedia: “...estando estudiando en Valladolid se enamoro de vna hija de la huespeda en donde posaua, y la noche que ella le dio entrada en su quarto tubo preuenida la justicia y preguntandole como estaua de aquel genero respondio que con su marido, y no haviendo él dado disculpa ninguna por auerse atajado, y así los hicieron casar...” (*GENEALOGÍA*: 144).

⁷²⁰ Miguel de Castro (*GENEALOGÍA*: 280) murió de pena por haberle “...apartado de la ilizita correspondenzia que tenía con Beatriz Rodríguez...”.

⁷²¹ A Miguel Domingo de Salas “... le prendieron en Valladolid por casado con diferentes mujeres a vn mesmo tiempo. Le dieron 200 azotes.” (*GENEALOGÍA*: 262).

⁷²² De Francisco Bezón (*GENEALOGÍA*: 141), padre adoptivo de la famosa Francisca Bezón, se murmuraba que su cariño por ella no era únicamente “paternal”. Manuel de Mosquera y su primera mujer, la actriz Antonia del Pozo, vivieron amancebados hasta que “...llegaron a una ciudad (que no me acuerdo el nombre) y

Con esta vida amorosa y sentimental tan agitada no eran raros los divorcios⁷²⁴, separaciones y “apartamientos”; pero tampoco fueron tan frecuentes como podría suponerse en personas de tan laxa moral como acusaban los moralistas. En muchos de los divorcios los motivos eran sobradamente justificados, como en los casos de bigamia voluntaria o involuntaria⁷²⁵, aunque también hubo otros verdaderamente pintorescos, como el protagonizado por Joseph Gimeno (*GENEALOGÍA*: 146), casado con María de Cisneros, cuyo matrimonio fue anulado “...con sentenzia por la Curia eclesiastica”) al descubrirse que él era fraile agustino descalzo⁷²⁶.

En muchos otros casos no conocemos las razones, pero es de suponer que los divorcios de actores tan famosos como María de Córdoba (*Amarilis*) y Andrés de la Vega⁷²⁷, o el de Pedro de la Rosa y Antonia de Santiago⁷²⁸, no dejarían de suscitar

murmurandose en la compañía de esta correspondencia el obispo procuro informarse, de los representantes, si conozián a una y a otro y si eran solteros, y sauendo que se querian casar, y no huiendo incomueniente, llamó a su casa a Manuel y Antonia y requiriendo a amuos de si auia algun impedimento, asegurando que no le auia, em [*sic*] presencia de toda la compañía les hizo dar las manos y le dixo: “Vaian con Dios, que si no me an dicho verdad de que no heran solteros a mi no me an de poner la coroz.” (*GENEALOGÍA*: 226).

⁷²³ A Esteban Nuñez “... le prendió en Toledo el Santo Tribunal por dezir, siendo casado con Juliana [Candau] que no era valido su matrimonio, pues el verdadero constaba de dos voluntades, y esta concurría en el con vna criada que tenía, de quien estaba enamorado.” (*GENEALOGÍA*: 106). A Juan Serqueira de Lima le apresó la Inquisición “... porque estando amanzuado con la Grifona, huiendo esta muerto, la hizo retratar difunta y puso en un nicho la pintura con dos cortinas y de noche le enzendía dos luzes y rezaua el rosario delante del retrato” (*GENEALOGÍA*: 198).

⁷²⁴ La actriz y *autora* Fabiana Laura se divorció de su primer marido, Miguel Bermúdez de Castro, con quien se había casado muy joven al parecer incitada por las hermanas de Fulgencio López, quienes fueron también las responsables de que huyese de su casa para hacerse actriz (*GENEALOGÍA*: 514); mucho mas breve fue el matrimonio de Leandro de Ávila (*GENEALOGÍA*: 274), quien se divorció al año de casado de Antonia de Ortega. Caso curioso fue el de Gregorio Bautista Fernández Corremor, quien abandonó a su mujer, la actriz Ana Hipólita, para retirarse a una ermita, y aunque volvió a convivir con ella durante un breve período, terminaron divorciándose (*GENEALOGÍA*: 193).

⁷²⁵ Bigamia involuntaria habrían cometido Luisa de Robles al casarse con Alonso de Olmedo y Tofiño, creyendo que su primer marido (Juan Labadia) había muerto ahogado en un asalto de corsarios berberiscos (*GENEALOGÍA*: 156, y RENNERT, *Spanish*: 539), y Eufrasia María de Reina quien tuvo que “apartarse” de Damián de Castro al descubrirse que estaba vivo el primer marido de ella, un maestro de sillas de Sevilla, al que al parecer la actriz había intentado que matasen (*GENEALOGÍA*: 421). No siempre se descubrían los casos de bigamia. En 1706 María Navarro declaró al morir que aun vivía su primer marido, que no pertenecía al mundo teatral. Esta confesión supuso que fueran invalidados sus otros dos matrimonios: el segundo con Juan Navarro, de quien había enviudado, y el último, con José de Prado, de quien se había separado (*GENEALOGÍA*: 519).

⁷²⁶ Debíó ser de un personaje de cuidado ya que además de bigamo trató de asesinar a sus dos esposas; a la primera tras haberla abandonado para tomar el hábito, y a María de Cisneros cuando no pudo convencerla para abandonase definitivamente el teatro (*GENEALOGÍA*: 565).

⁷²⁷ Las desavenencias conyugales de la pareja, que incluyeron dos demandas de divorcio promovidas por la actriz, debieron ser sobradamente conocidas por sus contemporáneos. Se habían casado en 1615 cuando ella tenía 18 años; en 1627 la actriz presentó demanda de divorcio, alegando que desde hacía mas de tres años no hacía vida marital con su marido por estar él “entretenido” con otras mujeres. El pleito parece que se presentó ante la Audiencia eclesiástica de León, cuyo obispo dictó sentencia ese mismo año, ordenando a Vega devolver a la actriz su dote, arras y la mitad de los bienes gananciales de la pareja, lo que no satisfizo al autor que apeló la sentencia. Pocos años mas tarde parece que se reconciliaron, ya que María de Córdoba formaba parte de la compañía de Andrés de la Vega que representó los autos del Corpus de Madrid en 1630. Pero el 8 de junio de 1639 *Amarilis* presentó nuevamente demanda de divorcio, acusando a su marido de malos tratos (“...dandome de bofetadas, coces y porrazos; señalandome en el rostro y cuerpo...”), ser pródigo (“...no me sustenta ni da lo necesario, antes me consume y disipa mucha suma de ducados que he ganado y gano en el ejercicio de la representación...”), amancebamiento (“...una mujer secreta con quien ha estado trece años amancebado en esta corte y en lugar cerca della...”), e intentar de asesinarla (“...y en una ocasion, asiéndome de la garganta con una

comentarios, ya que las separaciones y desavenencias de la parejas famosas podían incluso aparecer reflejadas en coplas⁷²⁹, muchas de las cuales posiblemente se han perdido.

La resolución con la que las actrices parecen encarar las separaciones matrimoniales mas o menos amistosas, bien sea tomando la iniciativa a la hora de solicitar el divorcio o buscando métodos mas expeditivos como encargar el asesinato del marido molesto⁷³⁰, las aleja una vez mas de los modelos impuestos a la mujer en la época. Por su fuerte temperamento, algunas actrices fueron víctimas de sus propias pasiones, que en algunos casos terminaron llevándolas a la muerte como le sucedió a Juana Margarita Pinelo, quien encerrada en un convento en Valladolid, intentó fugarse con su amante y se mató al caer despeñada desde las tapias (*GENEALOGÍA*: 398); y también a Angela la Villa, quien “...tomo veneno por zelos de su marido, de que murió.” (*GENEALOGÍA*: 451).

2.2.2. DESCENDENCIA

mano, con la otra saco un puñal de la cinta y me tiró a matar; que a no asirle del brazo la gente que se hallo presente, lo hiciera, haciendo grandes amenazas de que me habia de matar y con grandes juramentos...”. El 9 de octubre de 1640 se dictó sentencia de divorcio, nuevamente favorable a la actriz, ordenando a Vega le devolviera su dote y entregase la mitad de los bienes gananciales, que eran cuantiosos. Pese a todo en 1643 la pareja volvió a reconciliarse, y en 1647, cuando muere Andrés de la Vega, nombra heredera a su mujer. Ver Cotarelo, “Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba “Amarillis” y su marido Andrés de la Vega”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, X (1933), pp. 4, 14, 16, 25-26, 28.

⁷²⁸ El 20 de septiembre de 1655 Pedro de la Rosa dió poder a Felipe de Soto, Procurador de la Audiencia Arzobispal de Madrid “...para que me defienda en zierito pleyto y demanda de diborçio que me tiene puesta Antonia de Santiago, mi muger ante el señor Vicario desta Uilla.” AGULLÓ, *100 Docs*: 109.

⁷²⁹ En un romance anónimo, posiblemente de alrededor de 1682, en el que se menciona a varios profesionales del teatro, algunos ya muertos, parece aludirse a desavenencias entre María de Anaya y Jose Antonio de Prado: “...con la Anaya no me meto/aunque lo permita Prado/que el sentenciar un divorcio/solo le toca al vicario...” Citado por PeLLICER, C., *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, (Madrid, 1804). Cito por la edición de Díez Boque, (Barcelona, 1975), p. 143.

⁷³⁰ La *Genealogía* recoge varios casos. Posiblemente uno de los mas conocidos fue el protagonizado por Barbara Coronel, sobrina del célebre Cosme Pérez, apodado *Juan Rana*, gracioso favorito de la reina Mariana de Austria, quien “...con aiuda de un mozo apuntador con quien tenia correspondencia ...” mató a su marido (Francisco Jalón). Sentenciada a muerte, “... pidio por ella al Rey Juan Rana y se libró del suplicio...”. Parece haber sido una mujer de fuerte temperamento, y “...andaua siempre casi vestida de hombre, particularmente en los caminos y a cauallo...” (*GENEALOGÍA*: 422). Al asesinato por encargo parece que recurrió Eufrosia María de Reina “...casada en Seuilla con un maestro de silla de caualllos...”, quien tras fugarse a Portugal con una compañía de representantes “...escriuio a un estudiante que hauia sido su galan para que matara al marido...”. El infortunado esposo, avisado a tiempo, se dio a la fuga y se hizo pasar por muerto, por lo que ella se casó con Carlos de Salazar, y tras la muerte -natural- de éste, con Damián de Castro, de quien como ya dijimos tuvo que separarse tras reaparecer el supuestamente asesinado primer marido (*GENEALOGÍA*: 421). Pero tampoco las mujeres que no pertenecían a la profesión cómica eran ajenas a las riñas y pendencias entre amantes promovidas en ocasiones por ellas mismas. En carta fechada el 1-XII-1635 Andrés Mendo informa al jesuita P. Pereyra de como una mujer que tenia dos amigos “...tuvo no se que pesadumbres y palabras con el primer amigo, dicen que por haberle quitado no se que zarzillos o juguetes, que antes le había dado, de donde tomo ocasión para apartarse de quien ya no le debía de dar, pues le quitaba lo dado antes; y por estar con menos zozobra se concertó con el segundo amigo, de quitarle la vida. Fueron a su misma casa, y estando dentro de ella, no se sabe de cierto como ni como no, el mozo le dio de puñaladas, y lo dejó allí muerto...”. Ver *Cartas PP. Jesuitas*, XIII: 322.

La elevada mortandad del siglo XVII incidía especialmente en la infancia, por lo que la mortalidad infantil era uno de los males de la época, a la que no escapaba ni siquiera la Familia Real; y si ésta era alta entre las capas mas elevadas de la sociedad, lo mismo se puede decir de los restantes sectores -medios y desfavorecidos- del sistema. Dentro del gremio de actores son por tanto relativamente frecuentes las noticias de hijos muertos en la infancia⁷³¹ e incluso en la adolescencia. Pese a ello llama la atención, que salvo algunos casos de notable fecundidad⁷³², la mayoría de los actores y actrices no tenían un elevado número de hijos, situándose la media entre 3 y 4 por pareja. Las familias mas numerosas parecen haberse originado principalmente debido a los sucesivos matrimonios de actores mas que de las actrices, pero en muchos de estos casos, el número de hijos suele oscilar la mayoría de las veces entre uno y cuatro. Posiblemente el hecho de que las cónyuges de los actores fuesen mayoritariamente actrices influyó en un control natural de la natalidad, ya que no era conveniente para la profesión ni para el negocio familiar una serie continuada de embarazos, que además de poner en grave riesgo la vida de la mujer⁷³³, le podían impedir representar⁷³⁴, un grave contratiempo si su presencia era muy necesaria para una

⁷³¹ Además de su hija Francisca María, muerta en 1665, que fue también actriz, el famoso Cosme Pérez y su mujer la actriz María de Acosta fueron padres de un niño que debió morir hacia 1634 cuando era aún muy pequeño, ya que en 1631, cuanto toda la familia fue recibida como cofrades de la Novena, él no figura. Ver en COTARELO, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, (Madrid, 1911), p. clviii).

⁷³² Especialmente llamativo resulta por ello el caso de Matías de Castro y Salazar (*GENEALOGÍA*: 151), hijo de Pedro Antonio de Castro y Antonia Granados. Tras la muerte de Antonia por sobrepeso de su tercer hija, una niña llamada Luciana, Matías y sus dos hermanos (Juan y Luciana) se criaron con su tío materno, el actor Antonio Granados. Matías se casó dos veces, engendrando en ambas mujeres un total de ¡25! hijos, de los cuales no sobrevivieron ni la mitad. Con su primera mujer, María de la Cruz, tuvo 11 hijos, de los cuales sólo parece haberle sobrevivido uno (Ventura de Castro). Con la segunda, Juana Gutiérrez, tuvo 14 hijos, en esta ocasión con mayor fortuna ya que sólo 7 murieron siendo niños, y de los siete que sobrevivieron al menos seis fueron actores (Juan, Damián, María, Isabel, Francisco, Fernando) aunque ninguno fue tan prolífico como el padre, pues ni siquiera Juan de Castro (*GENEALOGÍA*: 214), quien se casó en tres ocasiones (con María Gómez, con quien tuvo una hija que murió siendo niña; la 2ª con Teresa de la Cueva, con quien tuvo a sus tres hijos restantes, ya que de su tercer matrimonio con Angela Díez no tuvo descendencia), pasó de cuatro hijos. Su segunda mujer, Teresa de la Cueva, provenía también de una familia numerosa, ya que era hija de Salvador de la Cueva (*GENEALOGÍA*: 247) y María de San Miguel (ella no fue actriz), que tuvieron además de Teresa otros cinco hijos (2 hijas y 3 hijos). Familias numerosas formaron también Diego de Santa Cruz Caballero (*GENEALOGÍA*: 171) y Manuela Mazana, que tuvieron también seis hijos (*GENEALOGÍA*: 171), así como Alonso de Olmedo Tofiño (*GENEALOGÍA*: 306) (tres hijas y tres hijos); siete tuvieron Francisco López y Damiana Pérez (*GENEALOGÍA*: 392) (3 varones y 4 hembras), y otros tantos Francisco de Arteaga y María Pérez (*GENEALOGÍA*: 377) (6 hembras y 1 varón).

⁷³³ En ocasiones el parto se producía en condiciones de altísimo riesgo pero inherentes a la condición errante de la profesión, como lo fue el de Luisa Romero en 1657, quien parió en el camino a Valencia "...en el barranco de la villa de Elda...". Su compañero José Velbis recogió "... la criatura en el sombrero hasta lleuarla al lugar, y con el cordon de la almilla le ato el ombrigo..." (*GENEALOGÍA*: 145).

⁷³⁴ "Descolorida y parida" estaba en julio de 1611 la actriz Jusepa Vaca, según cuenta Lope de Vega al duque de Sesa (*Cartas*: 88), y también Mariana Romero, quien malparió en mayo de 1658 (BARRIONUEVO, *Avísos* II: 181). En 1698 la Junta del Corpus madrileño ordenó a las hermanas Mariana y Eulalia de Prado, que con sus maridos saliesen de Ecija para para intervenir en la representación de los autos de Madrid; y aunque en un primer momento ambas aceptaron, poniendo como condición que se les adelantasen elevadas sumas de dinero para pagar sus deudas y trasladar a sus familias, además de un coche o litera para cada una, pocos días después sus maridos presentaron un "pedimento" ante el Corregidor de la ciudad para "...suspender la remisión de d[ic]ho viaje entre tanto q[ue] las d[ic]has sus dos mugeres estaban capaces de ejecutarle sin riesgo de sus vidas respecto de q[ue] al pres[en]te la d[ic]ha Mariana de Prado se hallaba preñada de seis a siete meses y con

determinada representación⁷³⁵. Las noticias de la época revelan no obstante que ni siquiera en avanzado estado de gestación las actrices dejaban de trabajar⁷³⁶.

A los hijos legítimos habría que sumar los adoptados e ilegítimos. Los primeros podían serlo mas o menos formalmente, ya que dada la elevada mortalidad de la época no era raro que un familiar -ya vimos el caso de los hermanos Castro- tuviese que hacerse cargo de los huérfanos, lo que confirma el buen funcionamiento de la solidaridad familiar entre los actores⁷³⁷; en otros casos los actores podían “sacar” de la inclusa a algún huérfano⁷³⁸ al que terminaban prohiendo, o incluso adoptar niños huérfanos desamparados⁷³⁹. En cuanto a los segundos, no tan numerosos como cabría esperar de personas de vida tan disipada como supuestamente era la de los actores, no parecen haber sufrido ningún tipo de discriminación o abandono⁷⁴⁰, y muchos además de conservar el apellido familiar, se convirtieron en

diferentes achaques habituales expezialm[en]te de vn grabe corrim[ien]to a los ojos q[ue] auia mas de dos meses que continuam[en]te padezia sin aber vastado a correxirle muchas sangrias y medicam[en]tos que se le abian aplicado permaneziendo con el mismo rigor que al prinzipio = y la d[ic]ha eulalia estaba rezien parida y tambien con muchos achaques habituales con q[ue] se hallaba al presente en la cama sin aber combalezido del parto en cuia atension de ponerse en camino tan dilatado con la Azeleridad q[ue] se prebenia se arriesgaban ambas a grabe perjuizio de su salud y vida...”, presentando incluso los certificados médicos que aconsejaban suspender el viaje (*A.M.V.*; 2-200-8. Ver el documento en el *Apéndice II: Documentos*. Año 1698.

⁷³⁵ El mal parto de Francisca Bezón dos días antes del Corpus de 1658, que dejó su salud muy quebrantada, planteó un grave problema a la Junta debido a que no había tiempo suficiente para preparar su sustitución, por lo que según Barrionuevo (*Avisos II*: 201), el comisario José González le envió 400 reales “para animarla a representar”.

⁷³⁶ Según narra D. Luis Fernández Guerra en su biografía de Ruíz de Alarcón, el actor y dramaturgo Andrés de Claramonte “... gozabase en aderezar muchas de sus comedias con desafíos a caballo, y en pasear sobre hipogrifos de carne y hueso a las hermosuras de bastidores por en medio de lo mas turbulento y alegre de la concurrencia. Esto dió lugar a que Ana Muñoz, obligada en uno de sus dramas a salir a caballo por el patio, alborotado el corcel con la algazara de los mosqueteros, malparió un varón.” Citado por SANCHEZ ARJONA, J., *Anales del teatro en Sevilla* (1898). Cito por la edición facsímil del Centro Andaluz de Teatro (Sevilla, 1990), pp. 233-4.

⁷³⁷ La falta de parientes podía ser un problema en caso de orfandad de los hijos ilegítimos si estos eran menores. En 1668 al morir repentinamente la actriz María de Obregón cuando iba a Alcázar de San Juan para representar durante las fiestas del Corpus, dejó dos hijos de corta edad (Juan Gabaldón de unos 10 años y Jacome Soler, de unos ocho). La justicia embargó todos los bienes de la actriz “...por quanto quedaron dos hijos de la susodicha ... y porque los dichos muchachos son guerfanos y no tienen parientes por ser fuera de matrimonio...” (AGULLÓ, “100 Docs.”: 115.). No tenemos ningún dato sobre esta actriz.

⁷³⁸ Manuela Chirinos “... saco de la casa de San Joseph de Valladolid vna niña para criarla y la trujo a Madrid y a los dos o tres años de hauerla sacado bino a buscarla el padre de la niña que le agradezio mucho el trauajo de la crianza, y enuiudo en este tiempo Manuela Chirinos y el padre de la criatura se lleuo a su lugar a la Manuela con la niña y la entrego su hazienda...” (*GENEALOGÍA*: 547).

⁷³⁹ Hija adoptiva fue Esperanza Labaña, prohiada por Domingo Labaña (*GENEALOGÍA*: 173), casado con una antigua criada de la actriz Francisca Bezón; ésta última, supuesta hija ilegítima del poeta Francisco de Rojas, fue criada y educada por Juan Bezón (*GENEALOGÍA*: 49) y su mujer Ana M^a Peralta. También la hermanas Ana de Barrios (*GENEALOGÍA*: 368) y Gracia de Velasco, napolitanas de origen, fueron adoptadas por los actores Jacinto de Barrios y Felipe de Velasco tras morir su madre en un accidente, y “...cada una tomo el apellido de ellos ...”. María de Ayola, que no conoció a sus padres, “...tomó el apellido del que la crió...” (Juan de Ayola y su mujer Ursula de Torres) (*GENEALOGÍA*: 482); a Ana de la Rosa (*GENEALOGÍA*: 552-3), actriz y música, que era hija de un carpintero de Cuenca, la crió Esteban Vallespir, el *Mallorquín*.

⁷⁴⁰ Pedro Quirante (*Genealogía*: 237-8) “...Fuera de matrimonio tubo a Petronila Quirante que casó con Joseph de Prado...”, miembro como ya vimos de una de las principales dinastías de actores de la época. Hijo ilegítimo o “huido en buena guerra” por Salvador de la Cueva fue Francisco de la Cueva (*Genealogía*: 258); a Gaspar de Olmedo (*Genealogía*: 190): “Tubole Alonso de Olmedo en María de Anaías, antes que esta casase con Joseph de Prado...”, quienes tuvieron otro hijo, nacido en 1662, y bautizado en la iglesia de San Sebastián como Alonso Armando “...hijo de Alonso de Olmedo y de María de Anaya, solteros...” (Cotarelo, “Actores

actores de renombre como Agustín Manuel de Castilla (*GENEALOGÍA*: 132), “...hijo bastardo de Pedro Manuel de Castilla...”, a quien su origen no le impidió ser uno de los actores mas famosos y reconocidos de su época⁷⁴¹, muy “regalado” por “...los Señores que le fauorecian por su auilidad...”, aunque su natural desprendido y espléndido “...le ponía en estado que a veces no tenía con que salir a las tablas...”. También ilegítimo era Francisco Bezón, a quien ya mencionamos como padre adoptivo de la famosa Francisca Bezón, quien al parecer se llamaba D. Gregorio de Rojas y era hermano bastardo del dramaturgo D. Francisco de Rojas (*GENEALOGÍA*: 141-2).

Aunque una gran mayoría de los hijos -legítimos, ilegítimos y prohijados- continuaban dentro del oficio teatral, algunos eligieron otras profesiones⁷⁴², e incluso hay varios ejemplos de hijos de actores que estudiaron en las diversas universidades del Reino, llegando a graduarse⁷⁴³ y ejercer la profesión que habían estudiado⁷⁴⁴. Esta última es sin embargo una opción muy minoritaria, fundamentalmente por motivos económicos, ya que los gastos que ocasionaba mantener a un hijo en la universidad eran cuantiosos⁷⁴⁵, por lo que sólo los mas acomodados, generalmente *autores*⁷⁴⁶, podían permitírselo, ya que además una vez terminados los estudios, se originaban una serie de gastos a los que los padres debían hacer frente hasta que los hijos se pudiesen “situar”⁷⁴⁷.

famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), p. 179.

⁷⁴¹ Fue primer galán y autor famoso. Murió en Madrid en marzo de 1695 mientras ensayaba los autos del Corpus, por lo que tuvo que ser sustituido con urgencia por Manuel Ángel. Debía encontrarse enfermo desde principios de año ya que la obligación (22-febrero) de representar con su compañía uno de los autos del Corpus no la firmó él sino Juan Bautista Fernández, en su nombre y por los miembros de la compañía (*A.M.V.*: 2-200-5).

⁷⁴² Benito y Tomás, hijos de Pablo Polop y Josefa de San Miguel, famosa actriz y música, ambos pertenecientes a familias de actores, no siguieron la tradición familiar, y eligieron los oficios de pintor y cirujano respectivamente (*Genealogía*: 240). Como pintor con Diego de la Cruz “acomodó” Sebastián de Prado al hijo ilegítimo que su mujer Bernarda Ramírez había tenido en Nápoles con el Duque de San Pedro, según indica Bernarda en su testamento (1662). Ver en COTARELO, *Actores: Prado*: 146).

⁷⁴³ El célebre Alonso de Olmedo, hijo mayor de Alonso de Olmedo y Tofiño, había sido “...ordenado de grados y corona y graduado de bachiller en canones por la Universidad de Salamanca ...” (*GENEALOGÍA*: 338).

⁷⁴⁴ De los dos hijos que tuvieron Ana Alvarez (su hermano, Martín Alvarez, era cirujano en Madrid) y Cristobal Gorriz, el mayor estudió medicina “...y habiendo casado con conveniencia se fue a viuir, ya graduado de doctor, fuera de la Corte. El otro hijo se llamo Matheo y siruio en la comedia a diferentes representantes, y por ser buen escriuano le lleuo consigo don Antonio Mancheno, escribano real, a Castellon de la Plana...” (*GENEALOGÍA*: 168).

⁷⁴⁵ Según Guzmán de Alfarache para mantenerse como estudiante “...aunque quiera gastar cada un año cien ducados y ciento y cinquenta, que será lo sumo cuando me quiera tratar como un duque, tengo dineros para todo el tiempo y me sobran para libros y con que graduarme.” ALEMÁN, M., *Guzmán de Alfarache*, (Sevilla, 1602). Cito por la edición de J.Mª Micó, (Madrid, Cátedra, 1987), 2 vols., II, p. 406.

⁷⁴⁶ En 1657, Gaspar de Porres hace donación de 1.242 reales a su hijo, Matías de Porres, “...estudiante en la Universidad de Salamanca [...] para que con dicho dinero atienda a comprar libros, alimentarse...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 47).

⁷⁴⁷ José Caudí, escenógrafo de Carlos II, declara en su testamento que los gastos ocasionados por su hijo para graduarse como médico en la universidad de Valencia “... se reputan estos gastos asta quatro mill ducados y despues aca le e socorrido con mucho din[er]o, así en las aprobaciones del Protomedicato cono en otras cosas

Varios fueron los hijos de actores eligieron la carrera militar, como Miguel de Figueroa, hijo del autor Roque de Figueroa (*GENEALOGÍA*: 67), que murió en Milán siendo capitán de infantería; Manuel de Salazar, hijo de Pedro Quirante y María de Salazar fue capitán de caballería (*GENEALOGÍA*: 238). Sin embargo Vicente Vallejo (*GENEALOGÍA*: 290), hijo de Carlos Vallejo y Feliciano de la Rosa, tras haber sido soldado, volvió al oficio familiar, llegando a ser 4º galán. Hubo también otros que eligieron el extremo opuesto y profesaron como religiosos, como el hijo franciscano de Pedro de la Rosa que “...paso a Yndias...” (*GENEALOGÍA*: 239); “...presbitero, capellán de la parrochial de Santa Cruz...” era en 1660 el bachiller José de la Vega y Córdoba, único hijo de María de Córdoba *Amarillis* y Andrés de la Vega, cuando declaró como testigo del arrendador de los corrales madrileños en el pleito mantenido por éste contra el Ayuntamiento madrileño, ocasionado por la marcha a Francia de la compañía de Sebastián García de Prado⁷⁴⁸. Tenía entonces 41 años y alegaba que su conocimiento del mundo teatral⁷⁴⁹ se debía a “...que es hixo de Andrés de la Uega que fue uno de los mas antiguos autores que a hauido y persona a cuyo cargo a estado el arrendamiento de los corrales ...” y tener “... mucha esperiencia porque comunica y a comunicado desde que tiene vso de razon a quantos arrendadores y autores de comedias a auido.” (*FUENTES IV*: 187).

Mucho mas limitadas eran las opciones de la hijas, quedando en la práctica reducidas a tres: meterse monja, casarse -aunque como ya vimos, en el caso de que fuesen actrices, si se casaban con personas ajenas al mundo teatral generalmente lo abandonaban- y la mas frecuente: seguir en la profesión teatral⁷⁵⁰. El que un gran número de ellas optasen por la profesión de actriz, tuvo dos consecuencias principales: la primera fue favorecer la endogamia, lo que permitió, como ya hemos visto, la formación de verdaderas dinastías de actores; la segunda, posiblemente como consecuencia de la anterior, que se relajase la

que se han ofrecido...”. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., “José Caudí, arquitecto y decorador”, *Segismundo*, 6 (1983), p. 1670.

⁷⁴⁸ En los primeros meses de 1660 el Tesorero de la Villa reclamó se embargasen los bienes de Francisco García de Llanillo, arrendador de los corrales, que estaba debiendo 27.698 rs. del arrendamiento. Como Llanillo había muerto, fueron sus herederos los que pleitearon con el Ayuntamiento, alegando que no tenían que pagar ya que con la marcha de la compañía de Prado a Francia se había incumplido el contrato, pues éste se había hecho “... con presupuesto de que habian de continuar en la representacion de comedias al año de 1659, y este de 1660 las dos compañías que al tiempo del arrendamiento habia, que eran la de Rosa y la de Sebastian de Prado ...” Ver los documentos del pleito en *FUENTES IV*: 174-5).

⁷⁴⁹ Pese a las furibundas diatribas de los moralistas contra el teatro los clérigos no desdeñaban acudir a las representaciones teatrales tanto en el Coliseo como en los corrales de la Villa, en los cuales contaban con unas localidades destinadas especialmente a las personas que querían ver sin ser vistos: la *tertulia*. Según el inventario realizado en 1695, la tertulia del corral de la Cruz tenía 7 bancos delanteros (*FUENTES VI*: 178). Respecto al corral del Príncipe, gracias a las reparaciones de 1697 sabemos que en la tertulia cabrían hasta 90 personas (*FUENTES VI*: 229).

⁷⁵⁰ El caso de los tres hijos de Hipólito de Olmedo (*GENEALOGÍA*: 195), es al respecto de lo mas revelador: mientras que las dos hembras -Juana y Fabiana- fueron actrices, el hijo -José- estudió medicina. Y lo mismo

aplicación de la norma que obligaba a las actrices a estar casadas desde edades muy tempranas, ya que podían formar parte de una compañía junto con algún miembro de su familia: madre, padre y hermanos⁷⁵¹, e incluso familias enteras⁷⁵². No obstante también seguiremos encontramos actrices como Angela de León⁷⁵³, actriz y música hija de los también músicos y representantes Josefa de San Roman y Juan de León, que parece haberse mantenido siempre soltera durante toda su carrera profesional. La relajación de la norma permitió igualmente la abundante presencia sobre las tablas de las viudas⁷⁵⁴.

podemos decir de los dos hijos de Roque de Figueroa, pues si el hijo, Miguel, se hizo militar, Gabriela, la hija, fue actriz y se casó con un colega: José de Garcerán. Ver COTARELO, *Actores: Prado*: 39.

⁷⁵¹ En 1614 figuran en la compañía de Andrés de Claramonte las actrices María Gabriela y su hija Francisca María (P.PASTOR, *N.Datos*: 148). En la compañía dirigida en 1636 por Andrés de la Vega figuran Francisca Manso (3ª dama) y su padre Bartolomé Manso, que hará "...lo que le fuera repartido..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 244), y ese mismo año en la compañía de Pedro de la Rosa se encuentran Francisco Valenciano (barba) y su hija Agueda de Valenciano "...para bailar, cantar y representar..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 245). En 1641 Andrés de la Vega contrató al "músico y cantor" Juan Morana y a su hija Josefa Morana (3ª dama) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 317), etc.

⁷⁵² En 1659 coincidieron en la compañía de Esteban Nuñez cuatro miembros de una misma familia: Tomé de Olmedo y su mujer María de Olmedo, y sus dos hijos, al parecer solteros -Hipólito y Jerónima- ya que se asigna a la familia un sueldo de 30 rs. de parte (P.Pastor, *N.Datos*, 2ª (1914): 222.

⁷⁵³ Ver su biografía y trayectoria profesional en *Apéndice I*.

⁷⁵⁴ Dos viudas formaban parte de la compañía de Pedro de la Rosa ya en 1636 y 1637: Josefa Román (viuda de Antonio Ramos) que hará "...tercera parte de damas, cantará y bailará y trabajara en los entremeses...", e Isabel de Góngora, "...viuda de Juan Vizcaino, para hacer durante un año la segunda parte de damas, cantar y bailar..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 244 y 258-9); y nada menos que tres viudas formaban parte de la compañía de Esteban Nuñez en 1659: Juana de los Reyes (1ª dama), Lupercia de Cardona (2ª dama), y Ana de Ribera (¿5ª dama?) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 222.

2.3. NIVEL DE VIDA

Tan diverso como su consideración profesional parece haber sido su nivel de vida, ya que la categoría profesional y la estimación del público influían de forma decisiva en el nivel de vida alcanzado por los actores y actrices de la época, de manera que, salvo alguna excepción, aquellos que se quedaron en los niveles inferiores de la profesión, y los que no se retiraron a tiempo de ejercer un nuevo oficio, fueron los que tuvieron una situación peor.

En general parece que fueron los *autores* los que alcanzaron un nivel mas desahogado, aunque no siempre, pues mientras que en 1697 Simón Aguado, un autor importante durante la 2ª mitad del siglo⁷⁵⁵, se vió obligado a solicitar a los miembros de la Junta del Corpus madrileño que le concediese una ayuda por hallarse “con mucha necesidad”, su colega y efímero socio, Juan de la Calle⁷⁵⁶ hizo donación en 1657 de nada menos que 100 ducados a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena “...para ayuda de la fabrica de la Capilla, los quales se hauian de cobrar a otro día de su fallezimiento...” (*GENEALOGÍA*: 107).

Lo que si parece cierto es que mientras pudieron ejercer su profesión, consiguieron mantener un nivel de vida suficiente; los problemas surgían cuando se veían obligados a dejar de representar, bien fuese por enfermedad⁷⁵⁷ o por la edad, y no contaban con la solidaridad familiar que les evitase caer en la pobreza en la que acabaron varios de ellos, pese a que la Cofradía de la Novena intentaba ayudarlos con limosnas ocasionales, haciéndose cargo casi siempre en estos casos de pagar el entierro⁷⁵⁸.

Aunque la profesión de actriz era como ya dije una de las pocas que permitía a las mujeres la suficiente independencia económica como para adquirir una posición acomodada, muchas no lo consiguieron⁷⁵⁹ y murieron en la mas absoluta pobreza⁷⁶⁰, sobre todo aquellas

⁷⁵⁵ Había nacido en 1621, y murió en Madrid en 1706 “...siendo agente de las compañías...” (*GENEALOGÍA*: 248). Ver su biografía y carrera profesional en *Apéndice I*.

⁷⁵⁶ “Este hizo galanes, segundos y barbas, y murió según consta por la carta de difuntos del año de 1681.” (*GENEALOGÍA*: 107).

⁷⁵⁷ Un ejemplo revelador de la degradación a la que podían verse sometidos en caso de enfermedad es el de Francisco Velarde (*GENEALOGÍA*: 268), quien había hecho segundos y terceros galanes, y que según el anónimo autor de la *Genealogía*, andaba demente por las calles pidiendo limosna. Pese a ello, no debía estar tan loco, ya que según indica nuestro anónimo autor “...en juntando para el alimento de aquel día avnque le den mas limosna no la reziue.” ¿locura o último recurso para mantener la dignidad?

⁷⁵⁸ Salvador de Lara (*GENEALOGÍA*: 48), que había dirigido la compañía de Cristóbal de Avendaño a la muerte de éste al casarse con la viuda (María Candado), además de ser 2º gracioso con Pedro de la Rosa, murió en 1633 en el Hospital General y fué enterrado a costa de la Cofradía, que también costeó el entierro de Pedro Díaz de Urquiza (*GENEALOGÍA*: 70). Mas triste es el caso de Gabriel Cintor (*GENEALOGÍA*: 124), quien después de haber sido uno de los galanes mas celebres “... en cuiá parte fue mui selebrado en esta Corte y fuera della...” vivió los últimos años de su vida tullido en la cama gracias a una limosna-pensión anual de 100 reales que le pasaba la Cofradía de la Novena, muriendo pobre de solemnidad.

⁷⁵⁹ Ana de Figueroa (*GENEALOGÍA*: 89) tras abandonar el teatro se retiró con su marido, Juan Antonio Velarde, a Agreda, donde él ejercía como “guarda de militares” y ella enseñaba a danzar y era maestra de niñas.

que no habían conseguido alcanzar un lugar destacado en el oficio. Algunas, gracias a la Cofradía de la Novena, que ejercía funciones de “montepío”, pudieron contar con pequeñas ayudas⁷⁶¹. Para ellas contar con la protección familiar en caso de verse obligadas a abandonar la profesión de actriz era aún mas necesario que para los varones, ya que sus posibilidades laborales eran mucho mas limitadas. Los casos de Francisca de Medina⁷⁶² y Teresa Garay⁷⁶³ contrastan dramáticamente con los de otras mas afortunadas como María Vallejo⁷⁶⁴, Juana Laura⁷⁶⁵ y Antonia de San Juan⁷⁶⁶, quienes pudieron acabar sus días bajo la tutela y protección de sus hermanos.

A la hora de evaluar el nivel de vida que llegaron a alcanzar los actores mas importantes de la época, tres son los aspectos que tendremos en cuenta debido a que son los que mayores rastros documentales nos han dejado: bienes inmuebles, bienes muebles, y criados y esclavos.

Pero al enviudar, tuvo la mala ocurrencia de volver a Madrid, donde “... oy viue de limosna que le hazen las compañías, y asiste en casa de Savina Pasqual.”. También Manuela Liñan (*GENEALOGÍA*: 483) se mantenía de la limosna de las compañías.

⁷⁶⁰ Leonor Ortiz (*GENEALOGÍA*: 391) “...llego a estar tan pobre que andaua pidiendo limosna de puerta en puerta por Madrid.” También Antonia María (*GENEALOGÍA*: 426), que había sido primero criada de Eufrasia María de Reina, vivía en Madrid pidiendo limosna.

⁷⁶¹ Esperanza Martínez (*GENEALOGÍA*: 531) recibió ayudas de la Cofradía en 1634 y 1635, y desde 1642 a 1644, en que murió, una limosna anual de 100 reales; a María de Robles (*GENEALOGÍA*: 533) la Cofradía le dió limosna en 1633, 1641 y 1643 por estar enferma.

⁷⁶² A pesar de tener un hijo también actor (José de Mendiola), murió “...mui pobre en el hospital de Seuilla...” (*GENEALOGÍA*: 458).

⁷⁶³ Divorciada de su marido, el músico Juan de Serqueira, y pese a tener una hermana también actriz (Polonia Vaquedano) “...andaua pidiendo limosna ...” (*GENEALOGÍA*: 496).

⁷⁶⁴ Casada con un autor famoso, Francisco García, *el Pupilo*, con el cual no tuvo hijos, terminó viviendo “...a expensas de lo que le da el hermano Carlos, a quien a echo heredero de su hazienda y casas...” (*GENEALOGÍA*: 472).

⁷⁶⁵ Era hermana de Josefa Laura, y estaba casada con Alfonso de Robles, hermano de la célebre Teresa de Robles, viviendo el matrimonio “...en Madrid a espensas de su hermana Jopsepha Laura que les da casa y todo lo necesario para su viuir.” (*GENEALOGÍA*: 466).

⁷⁶⁶ Separada del marido, el arpista Diego de Chaves, vivía a costa de su hermano Lucas de San Juan, “...y anda vestida de beata y pratica mucha virtud, y a tenido excelente cara pero mui mala condición...” (*GENEALOGÍA*: 513).

2.3.1. BIENES INMUEBLES

La gran mayoría de los actores y *autores* vivían en el llamado “barrio del Mentidero”⁷⁶⁷ de Madrid, un barrio teatral por excelencia, ya que en él se ubicaban también los dos corrales de la Villa (el Príncipe y el de la Cruz), y se hallaba además cercano al tercer teatro con que contaba la capital: el Coliseo del Buen Retiro. Aunque parece que la mayoría vivía de alquiler, no era raro que los actores, y sobre todo los *autores*, poseyeran “casas propias”⁷⁶⁸ que además ser su vivienda podían convertirse en una fuente adicional de ingresos, bien porque se instalase en ella un negocio⁷⁶⁹ o lo que era mas frecuente, gracias a los alquileres⁷⁷⁰, ya que este era uno de los medios tradicionales que permitían “pasar razonablemente”⁷⁷¹ en una sociedad cuya máxima aspiración era vivir de las rentas.

Podemos considerar pues la posesión de casas como una señal cierta de vida acomodada, y así lo confirma la anécdota que el anónimo redactor de la *Genealogía* atribuye al célebre gracioso Cosme Pérez, alias *Juan Rana*, quien vivía en casas propias en la calle de Cantarranas: “...Tenia vnas casas en la Calle de Cantarranas y vn poeta escriuió vn entremes que lo referia [...] y Cosme le dijo que lo quitase porque le resultaria perjuizio, pues no conseguiria vn socorro que al mismo tiempo pedia al Rey, juzgando que quien tenia casas estaba acomodado, y no nezesitaria socorros...”⁷⁷², temor mas que justificado si

⁷⁶⁷ Gracias a la orden de embargo dictada por la Junta del Corpus en 1694 sabemos donde vivían varias de las principales actrices de la época: Eufrasia María de Reina, 1ª dama de la compañía de Damián Polope, vivía en “casas propias” en la “...calle de Atocha enfrente del ospital real de la pasion...”; también en la calle Atocha, aunque de alquiler vivía Agueda Francisca (2ª dama de Polope en 1693); Josefa Laura (2ª dama de Polope ese año) en la calle de Santa Marta; Josefa Cisneros, sobresaliente de la misma compañía, en la de Cantarranas (hoy Lope de Vega); y Angela de San Roman (4ª dama y música de Agustín Manuel) en la de Huertas (*A.M.V.*: 2-200-4).

⁷⁶⁸ Ya en fecha tan temprana como 1616, el autor Pedro Cebrian y su mujer, la actriz Ana Muñoz, compraron una casa en la calle de Cantarranas por 2.900 ducados (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1907): 381).

⁷⁶⁹ Una “mesa de trucos” tenía Juan de Lepe en su casa “...que es en la Calle de Santa María que haze esquina a la de Leon...” (*GENEALOGÍA*: 276).

⁷⁷⁰ En 1618 el autor Pedro de Valdés y su mujer, la famosa actriz Jerónima de Burgos, se obligan con el mercader Francisco de Torres a pagarle 8.085 reales de un préstamo que éste les ha hecho, hipotecando unas casas que poseen en Valladolid. Como solo le pagaron 6.542 rs., Torres se cobró el resto de los inquilinos de dichas casas (AGULLÓ, *100 Docs.*: 97); 2.400 rs. de alquiler anual pagaba el Conde de Pliego a Bartolomé Romero en 1659, por unas casas situadas en la calle de Francos (hoy Cervantes) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 221). En 1635 D. Luís Pacheco de Narvaez pagaba 800 rs. por el alquiler anual de un cuarto en las casas que el autor Fernán Sánchez de Vargas tenía en la calle de las Huertas (P.PASTOR, *N.Datos*: 241). Según Barrionuevo (*Avisos* I: 214) a mediados de siglo un noble podía llegar a pagar 400 ducados de alquiler en 1655 por una casa puesta “...tan ricamente como si fuera un rey...”.

⁷⁷¹ Según Tirso un matrimonio se podía mantener “...de los alquileres de dos casas razonables que, por ocupar buenos sitios, les rentaba lo suficiente para pasar...” TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo* (1624). Cito por la edición de L. Vázquez Fernández, (Madrid, Castaglia, 1996), p. 457.

⁷⁷² *GENEALOGÍA*: 117. El subrayado en cursiva es nuestro. En 1651 Felipe IV le concedió una “ración ordinaria” que había “...de gozar por la casa de la Reina nuestra señora, en consideración de lo que la hace reir...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 302). No se mostró muy generoso el rey con quién le había hecho pasar tan buenos ratos, sobre todo sabiendo que Catalina del Viso, labradora “.... que por lo simple y graciosa tiene con el Rey y en todo palacio gran cabida...” pudo comprar en 1656 una casa “tan buena” que le costó 24.000 ducados (BARRIONUEVO, *Avisos* II: 39).

tenemos en cuenta que en 1636 el *autor* Hernán Sánchez de Vargas, vendió “dos pares de casas” que tenía en la calle de las Huertas por 5.000 ducados...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 2ª (1911): 55.)

Casas propias poseían Bartolomé Romero y su primera mujer Antonia Manuela Catalán⁷⁷³, y también su yerno Manuel Ángel⁷⁷⁴. Romero poseía otra casa en “... la calle llamada del Infante, enfrente de las casas de Isabel Ana, comedianta...”, que legó a su segunda mujer, Bernarda Ramírez⁷⁷⁵. Otras actrices que poseyeron casas fueron Eufrasia María de Reina, quien como ya vimos poseía unas casas en la calle Atocha frente al Hospital de la Pasión (*A.M.V.*: 2-200-4), precisamente uno de los seis sostenidos con el “producto” de los corrales de comedias; y Francisca Bezón, quien “...vivía en casas propias en la calle de Cantarranas...”, compradas posiblemente con parte del “caudal que truxo de Francia”, y en las que murió el 2 de enero de 1703 (*GENEALOGÍA*: 457). Pero además sabemos que algunos compraron casas de campo fuera de la Corte⁷⁷⁶.

Un importante patrimonio inmobiliario poseyeron dos de los autores mas famosos: Andrés de la Vega y Juan de Morales Medrano. Según el inventario de sus bienes, realizado en 1639 ante la demanda de divorcio presentada por su mujer María de Codoba, *Amarilis*, Andrés de la Vega poseía nada menos que tres casas en Madrid: una “...en la calle de los Negros, que le dejaron sus padres a María de Córdoba, su mujer, aunque parte della ha comprado y pagado de su trabajo ...”⁷⁷⁷ cuyo alquiler rentaba 900 reales, “... otra casa junto a la Concepción Jerónima, que le renta de alquiler 2.500 reales...”, y “...la casa en que vive, calle del León, que ahora esta desocupada por la ausencia de su mujer, rentaria 200 ducados...”⁷⁷⁸. Por su parte, Juan de Morales Medrano, casado con Jusepa Vaca de

⁷⁷³ En 1626 compraron por 2.300 ducados una casa en la calle de Santa María. En 1637 poseían ya dos casas: una en la calle Amor de Dios esquina con la de Santa María (probablemente fuese la misma que adquirieron en 1626), y otra en la calle de Francos, esquina con la del Niño (RENNERT, *Spanish*: 582).

⁷⁷⁴ Su vida está llena de anécdotas y aventuras. Estuvo casado primero con Mariana Romero, y tras enviudar de ésta con otra célebre actriz: Fabiana Laura. Se retiró de la escena en 1699 y fue a instalarse en Granada, donde se asoció con un mercader de sedas, sin embargo volvió a Madrid, donde murió el 1º de marzo de 1711 en la calle del Barco, en “casas propias” (*GENEALOGÍA*: 276).

⁷⁷⁵ Por esta casa entablaron un pleito la actriz y el autor Luis López Sustaete, gracias al cual sabemos que estaba compuesta de “...muchas y diversas partes con cortijo descubierto, pozo y cueva...” (COTARELO, *Actores: Prado*: 42).

⁷⁷⁶ Hernán Sánchez de Vargas poseía en 1619 una casa y una viña en la villa de Hita que había heredado de su primera mujer, Polonia Pérez (P.PASTOR, *N. Datos*: 168). También Teresa de Robles poseía una casa de campo en Almonacid (Toledo), cuyos bienes muebles le fueron embargados en 1703 por la Junta del Corpus (*A.M.V.*: 2-201-2).

⁷⁷⁷ María de Córdoba y su hermana Sebastiana (casada con Luis de Toledo) habían heredado las casas en 1632, ya que el 1º de febrero de dicho año las hermanas solicitaron se diese traslado de escritura de las casas, que sus padres habían comprado a Bartolomé Salcedo (P.PASTOR, *N.Datos*: 223).

⁷⁷⁸ COTARELO, *Actores: Córdoba*: 27. En la casa de la calle del León “q[ue] corresponde a la de Cantarranas” vivía en 1660 María de Cordoba, ya viuda, (y en ella murió el 1º de marzo de 1678), según declara en un codicilo que añade a su testamento el 26 de septiembre por encontrarse enferma y en la cama, en el que también indica tener varios “cuartos” de la casa alquilados a diferentes personas, todos los cuales, así como los “... de la otra tienen Reçiuos de lo q[ue] an pag[a]do...”. Una de las inquilinas, cuyo alquiler

Mendi, y autor ya en 1603, cuando se le nombra entre los ocho autorizados por el rey (RENNERT, *Spanish*: 531), llegó a poseer al menos cuatro casas en el barrio del Mentidero. En 1625 solicita que se le conceda "...libertad de aposento para una casa que esta labrando en la calle del Príncipe...", alegando para ello "...haber servido de 22 años a esta parte en Italia a la Reyna nuestra Señora, que haya gloria, y de ser para el sustento de ocho hijos con que se halla..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 251.), privilegio que se le concedió por 40 años. Gracias al contrato que un año mas tarde, en 1626, firman Medrano y el maestro de obras de albañilería Alonso García, sabemos que dichas casas ha de hacerlas García "...conforme la traza que dicho Alonso Garcia tiene dada, que esta en su poder, y perfil del maestro mayor Juan Gómez de Mora..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 211.), y es de suponer que un artista con tanto prestigio, al servicio del Rey y de la Villa, como era Gómez de Mora no fuera precisamente barato. Apenas dos años mas tarde, en mayo de 1628, Morales Medrano compra una casa a Dª Leonor de Osorio situada en la calle del Prado (esquina a la calle del León), por 2.800 ducados, de los cuales paga en el momento de la venta 1.400 ducados, dejando a deber la otra mitad, que se compromete a pagar en un plazo de 2 años⁷⁷⁹. Ese mismo año y mes compra otra casa, ésta situada en la calle del Lobo, a Cristóbal de Aguilera por 25.500 reales (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 255.), y aún parece que tras vender las casas de la calle del Príncipe, compró otras en la calle del Niño⁷⁸⁰.

Aunque la casa labrada por Morales en la calle del Príncipe, para la que pidió libertad de aposento, posiblemente siguió el modelo de otros proyectos de vivienda realizados por Gómez de Mora⁷⁸¹, caracterizados por las fachada de ladrillo sobre un zócalo de cantería y vanos siempre rectangulares con rejas⁷⁸², limitando el uso de la piedra a las molduras de la puerta de ingreso, al zócalo y en algunos casos a reforzar los ángulos, según

"...empieza a correr desde diez y seis de octubre deste año y le tiene dados y pagados adelantados ocho Reales de a ocho..." (A.H.P.: Protº. 6069 (fº 689) Lucas del Pozo.

⁷⁷⁹ P.PASTOR, *N.Datos*: 215. Como en 1634 todavía no había pagado los 1.400 ducados que restaban ni la obras que había hecho en dichas casas, fue apremiado por los acreedores, que le pusieron un pleito con la pretensión de embargarle, o en caso de no tener bienes, prenderle. Al notificarle el embargo o prendimiento, Morales dijo que había vendido las casas de la calle del Príncipe a Bartolomé Villa "...con la expresa condición de que habia de pagar esta deuda..." alegando además que no "...puede estar preso por deuda ninguna por ser noble hijodalgo...", lo que confirmó presentando la correspondiente ejecutoria, como ya vimos (P.PASTOR, *N.Datos*: 239).

⁷⁸⁰ En 1630 Morales y su mujer fundan un "censo" en favor de la memoria y capellanía que había fundado Mateo de Aisa, hipotecando para ello, además del oficio de escribano del ayuntamiento de la villa de Castilforte, sus casas, entre las que se mencionan, además de las de la calle del Lobo y la del Prado, otras en la calle del Niño. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 255-6).

⁷⁸¹ Tovar le considera como "...uno de los principales iniciadores de esta sencilla y esquemática arquitectura civil que dió fisonomía a la recién inaugurada capital de la Corte." Ver TOVAR, V., "La vivienda madrileña de los siglos XVII y XVIII", *Cointra Press*, (1976), p. 24. En adelante citaré por *Vivienda madrileña*.

podemos ver en los proyectos conservados en el Archivo de la Villa de Madrid (*Fig. 39*), una gran parte serían casas de una única planta, o “a la malicia”⁷⁸³, argucia con la que los súbditos madrileños de la Majestad Católica conseguían eludir la regalía de aposentos, que desde la época de Felipe II pesaba sobre los pisos principales, reservados para los servidores reales y los cortesanos. Una magnífica descripción de este tipo de casas en las que, además de los propietarios, habitaban varias familias de inquilinos, la encontramos en la obra de Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas* (Madrid, 1663)⁷⁸⁴:

“Aunque doña Lucrecia tenía muchas casas, respeto de los achaques de su esposo gustaba de vivir en una labrada a la malicia, cerca de El Prado, por ser de mucho recreo. Tenía cinco cuartos⁷⁸⁵ principales y un hermoso y dilatado jardín, poblado de árboles frutales, hermosos naranjos, nevada tapicería de sus paredes cuadros de cortadas multas, adornados de enrejados de menudas cañas entretejidas de cándidos jazmines, hermosas matas de claveles, espesos y encarnados rosales, fecundas vides que servían de hermoso dosel al sitio ameno guardando su olorosa fragancia de los ardientes rayos del dorado Febo. Tenía dos copiosas fuentes⁷⁸⁶ [...] En la una estaba una ninfa de bruñido y cándido alabastro, arrojando por ojos, boca y oídos rizados despeñaderos [...] La otra se adornaba de un hermoso peñasco de remendados jaspes, poblados de conchas y caracoles [...]”

Vivía doña Lucrecia en el cuarto de adentro, por dar los que caían a la calle a sus nobles moradores. En los dos alinde al suyo vivían dos hermosas y principales damas, la una llamada doña Lupercia y la otra doña Gertrudis. En los del patio, en el uno habitaban dos caballeros vizcaínos, residentes en la Corte a pleitos y pretensiones; el uno llamado don Vicente, el otro don Enrique. Al cuarto frontero se mudó una viuda principal, mujer que lo fue de un Maestre de Campo, llamada doña Juana de Ayala.” (*Navidades*: 13-4).

Se trata por tanto de una vivienda acomodada, una casa “principal” que, pese a que por su aspecto exterior “no parecen gran cosa”⁷⁸⁷ a los ojos de los extranjeros, éstos mismos

⁷⁸² “... los balcones de hierro que hay en todos los huecos produzcan un muy hermosos efecto...” BERTAUT, *Diario del viaje de España* (1659). Cito por la edición de GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, III (Junta Castilla y León, 1999), p. 408.

⁷⁸³ Tovar (*Vivienda madrileña*: 19) señala el gran número de conventos como otro de los obstáculos que limitaba el desarrollo en altura de la viviendas civiles, que en ningún caso debía sobrepasar las tapias de los recintos conventuales para no perturbar la vida recogida de su moradores. No obstante, también se edificaron en la Villa casas de dos, e incluso tres plantas.

⁷⁸⁴ La obra se desarrolla en la casa de la que es propietaria D^a Lucrecia de Haro, dama de “notoria calidad”, y viuda reciente de un anciano y enfermo caballero, quien vive en uno de los cuartos con que cuenta la casa, alquilando los otros cinco a otras tantas familias con las que establece relaciones de amistad. Precisamente el deseo de entretener a la viuda con pequeñas historias es el pretexto del que se sirve la autora para estructurar la obra. Todas las citas de la obra se hacen por la edición de C. Soriano en *Clásicos Madrileños* (Madrid, 1993).

⁷⁸⁵ “Se llama también la parte de casa destinada para alguna persona con su familia.” (D.A.).

⁷⁸⁶ “... aparte de lo que nosotros ponemos en patio ellos lo ponen en jardín, de los que hay pocos que no tengan una fuente...” (Bertaut, *Diario*: 408).

⁷⁸⁷ Aunque según Bertaut (*Diario*: 408) las casas “... no tienen patios como nosotros, teniendo siempre fuera de sus casas las carrozas y sus caballos...”, las plantas conservadas muestran que muchas de ellas contaban con amplios patios interiores y escaleras. En cuanto a la distribución interior, según Tovar (*Vivienda madrileña*: 19), ésta reflejaba tres influencias: la de la casa renacentista, la de la hispano musulmana, e incluso “supuestos básicos de la arquitectura civil romana...”. En la planta de las casas madrileñas del siglo XVII se continúan los modelos del XVI, buscando el máximo aprovechamiento de los exiguos solares, y “... las estancias se organizan en torno a

nos informan de lo “extraordinariamente caras” que eran las casas madrileñas pese a no estar construidas “... mas que con ladrillo y barro, a causa de que hay poca cal, y que la piedra se tiene que sacar de siete leguas de lejos [...] Una casa que no pasaría sino por mediana en otra parte, se vende aquí por veinte y veinticinco mil escudos. Cuando un hombre construye, suponen que tiene mucho dinero en la bolsa....”⁷⁸⁸.

No resulta por ello extraño que la mayoría de los *autores* y actores vivieran en régimen de alquiler, lo que por otra parte era habitual entre los miembros de los diversos oficios, incluidos los artísticos, de la época, y era además muy conveniente para los miembros de un gremio que se caracterizaba por su movilidad geográfica.

Las viviendas se alquilaban por distintos periodos mas o menos largos, e incluso por varios años; sin embargo las noticias que tenemos sobre el precio de los alquileres no son tan numerosas como para permitirnos aventurar ninguna hipótesis, aunque posiblemente la vivienda alquilada estaría en consonancia con el poder adquisitivo del inquilino⁷⁸⁹, de manera que mientras algunos sólo podían permitirse alquilar una habitación o “pieza”, otros podían aspirar a un “cuarto”⁷⁹⁰ que incluía varias habitaciones, según podemos ver en el contrato de arriendo firmado en 1653 por el pintor Antonio de Mireles, según el cual, arrienda por 80 ducados (880 rs.) anuales durante un año “...vn quarto de cassa principal [...] en la carrera de San Xeronimo...”, que constaba de “...sala y alcoua y dos aposentos

un patio por el que reciben aire y luz las habitaciones, de dimensiones variables, con acceso a él por un zaguán o por una puerta descentrada respecto a la calle. A cada lado del patio o al menos en dos o en tres de sus lienzos, se suceden las correspondientes naves con pequeñas o amplias habitaciones rectangulares en cuyos ángulos suelen estar insertas las escaleras. Estas, suelen situarse muy próximas a la puerta de ingreso y al patio con lo que se garantiza su iluminación; sus plantas son en general rectangulares...” (TOVAR, *Vivienda madrileña*: 20). A este tipo de casas parece pertenecer la de la calle del Infante en la que en 1660 el bordador Francisco Camino alquila un cuarto por 400 rs. anuales, que consta de sala, alcoba, y “... un aposento questa a la entrada del patio con un desban que esta sobre el portal...” (A.H.P., Pº 6069 (Pº 774), Lucas del Pozo). No debemos olvidar tampoco los patios manzana, como los que sirvieron de local a los primeros corrales. A uno de ellos parece que se abría el cuarto principal “... con quatro pieças que cae al patio de mas casas...” alquilado también en 1660 por el pintor Agustín Muñoz de Rojas. Ver AGULLÓ, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, (Madrid, 1981), p. 149.

⁷⁸⁸ Brunel, *Viaje de España* (1665). Ver en J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, III (Junta Castilla y León, 1999), p. 261.

⁷⁸⁹ La parroquia de San Sebastián, uno de los trece distritos en que estaba dividida la Villa, era la segunda en importancia por su número de calles y casas, sólo superada por la de San Martín. El vecindario lo componían burócratas y “artistas” diversos, ya que además de los actores y escritores, residían en él pintores, escultores, bordadores, etc. Vecinos del barrio fueron Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Eugenio Cagés, Jusepe Leonardo, etc. Según Negredo San Sebastián era “...la mas cara de las parroquias abiertas [...] configurado como un espacio mas o menos aristocratizado...”, revalorizado tras la erección del Buen Retiro y la mejora substancial de la calle Atocha y sus aledaños. NEGREDO, F., “El Madrid de Velázquez: mercado y propiedad inmobiliaria entre 1623 y 1650”, *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2 (1999), p. 34. En adelante citaré por *Propiedad inmobiliaria*. Sobre el perfil social de los distintos barrios de la Villa ver VIDAURRE JOFRE, J., *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII. II. El plano de Texeira: lugares, nombres y sociedad*, (Madrid, 2000).

⁷⁹⁰ En un “cuarto bajo” de una casa de la calle de Cantarranas vivía la actriz Luisa Fernández en 1673, cuando huyó de Madrid por no querer representar los autos del Corpus. Tras preguntar a una vecina por la actriz, el escribano y alguacil enviados por la Junta del Corpus pudieron abrir “...la puerta de la calle y luego la de vn

atras y vn pasillo con su cozina...”⁷⁹¹. Un alojamiento semejante debía ser el que Jusepe de Enciso alquiló en sus casas de la calle del Príncipe al *autor* Gaspar de Porres en 1610, pues ya en fecha tan temprana, Porres paga 400 rs. de alquiler⁷⁹². Mucho mas modesto parece haber sido el alojamiento de Fernando Pérez, representante de la compañía de Morales, que en 1619 paga 17 ducados (187 rs.) (¿anuales?) por el alquiler de una casa situada en la calle de Cantarranas⁷⁹³.

La escasez de viviendas en la villa explicaría el rápido encarecimiento de los alquileres⁷⁹⁴, como parecen revelar los casos de dos *autores* famosos: Baltasar Pinedo y Pedro de la Rosa. En 1596 Baltasar Pinedo, paga a su casero, el sastre Gabriel Rubio, 24 ducados por 6 meses “... de cama y posada que a mi y a un criado mio nos dio en su casa a razon de 4 ducados cada mes.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 43). Cuarenta años mas tarde el precio se ha duplicado, pues Pedro de la Rosa y su mujer, Catalina de Nicolás, tienen que pagar 8 ducados mensuales por su alojamiento a Margarita Quiñones, en cuya casa se han alojado durante nueve meses de 1636 (P.PASTOR, *N.Datos*: 255).

q[uar]to bajo a donde viuia Luisa F[ernande]z...” con las llaves que “...vn hombre q[ue] no conoze ...” había entregado a la criada de la vecina. (*A.M.V.*: 2-197-20).

⁷⁹¹ AGULLÓ, *Más noticias*: 145-6. Muy similar debía ser el “...cuarto primero de las casas quella [D^a Agustina de Gui, viuda del también pintor Juan Chirinos] tiene en la calle de Atocha, frente al colegio de Nuestra Señora de Loreto desta Villa, arrendado en ochoçientos reales al año, y asimismo vn aposento y corralillo de dicha casa ... a raçon de doçe reales cada mes ...”, arrendado en 1665 por el pintor Francisco Camilo (AGULLÓ, *Más noticias*: 42).

⁷⁹² P.PASTOR, *N.Datos*: 119. Debía tratarse de una buena vivienda porque treinta años mas tarde, en 1642, D. Simón de Villalobos sólo pagaba 331 rs. por el cuarto que le había alquilado al autor Henán Sánchez de Vargas en una casa en la calle de Huertas. (P.PASTOR, *N.Datos*: 329).

⁷⁹³ P.PASTOR, *N.Datos*: 169. No obstante debía tratarse de una vivienda mucho mejor que las arrendadas por algunos pintores como Juan de Lanchares, quien en 1649 arrienda por 480 rs. una casa en la calle del Lobo a Pedro Velázquez, criado del embajador de Malta (AGULLÓ, *Más noticias*: 118), o Mateo Gallardo, que paga en 1.300 rs. anuales en 1658 por “...un cuarto de casa principal en la calle de Cantarranas ...” (AGULLÓ, *Más noticias*: 88); en 1673 el pintor José Gamiz arrienda una casa en la calle de San Jacinto por 500 rs. anuales durante 8 años (AGULLÓ, *Más noticias*: 89). Frente a ellos nos encontramos con que el actor Gabriel Cintor se obliga a pagar 25 ducados en 1632 a Ana de Saavedra y Aguiar, mujer del actor Gabriel Sedeño por el alquiler que le debe “...de resto de todo el tiempo que ha posado en su casa...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 225).

⁷⁹⁴ Según NEGREDO (*Propiedad inmobiliaria*: 33 y 37) los precios de los arrendamientos de inmuebles completos en 1650 en este barrio oscilaban desde los 198 rs. de precio mínimo, pasado por los 5.521 rs. de precio medio, llegando a alcanzar los 15.400 rs. en los de mayor nivel; los alquileres de un “cuarto” variaban desde los 300 rs. hasta un máximo de 1.800 rs., con un precio medio de 925 rs., y 1.100 rs. para un “cuarto principal”.

2.3.2. BIENES MUEBLES

Los bienes muebles son posiblemente el mejor indicativo del acomodado nivel de vida alcanzado por algunos actores y actrices, ya que aunque tenemos muchos datos sobre la cuantía y tipo de ingresos de los actores ⁷⁹⁵ resulta algo más difícil tratar de establecer que nivel de ingresos y rentas eran necesarios para mantener un nivel de vida acomodado. Si tenemos en cuenta la información facilitada por la literatura de la época, en el primer cuarto de siglo una renta de 5 ó 6.000 ducados ya permitía una posición desahogada⁷⁹⁶, 15.000 ducados de patrimonio hacían que su feliz poseedor fuese considerado un buen partido⁷⁹⁷, y 50.000 eran ya una pequeña fortuna⁷⁹⁸.

Son precisamente los recibos de dote⁷⁹⁹ junto con los embargos de bienes ordenados por la Junta del Corpus de Madrid, los principales documentos de que disponemos para conocer no sólo la cuantía, sino también el tipo de bienes muebles que poseían los actores, que en algunos casos, como en el de la actriz-música Luisa Romero, parecen haber sido bastante considerables, pues según la carta-recibo de dote otorgada el cuatro de mayo de 1666 por su futuro marido, el actor Carlos Vallejo, ante el escribano Francisco Castellanos, ésta ascendía a 158.721 rs. (más de 14.000 ducados) en "...bestidos, xoyas, plata labrada y todo lo demás por bienes suyos propios..."⁸⁰⁰. Un patrimonio importante parece que habían reunido también María de Córdoba y Andrés de la Vega, pues en 1639, ante el

⁷⁹⁵ Ver mi trabajo inédito *Aspectos económicos del teatro madrileño durante el siglo XVII*. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia (Arte II), 1997.

⁷⁹⁶ Las obras de Lope de Vega al menos así lo reflejan. En su comedia *Quien todo lo quiere*, D. Fernando, que asegura tener "... seis mil ducados/de renta ...", pretende "... fingir que la quiero/y que pretendo casarme;/presumo que ha de estimarme/más rico y más caballero/...". Cito por la edición de A. Baig Baños (Madrid, Espasa Calpe, 1932), p. 179. Otro ejemplo lo tenemos en la novela corte *La prudente venganza* incluida por Lope en *La Circe* (1624): "-No tengo yo de casarme -dijo Laura- que quiero ser religiosa. -No puede ser eso -respondió Fenisa-, porque sois única a vuestros padres y habéis de heredar cinco mil ducados de renta, y vale vuestra dote sesenta...". Cito por la edición de G. Pontón, en *Desatinos y amoríos. Once cuentos españoles del siglo XVII* (Barcelona, 1999), PP. 255-295; p. 260.

⁷⁹⁷ "PRUDENCIA: .../este don Alonso, primo/de Celia, a quien tu conoces,/.../intenta mi casamiento/.../Celia y él han dividido/treinta mil ducados ya;/pues con quince, claro está/que es bueno para marido/..." LOPE DE VEGA, *El sembrar en buena tierra*. Cito por la edición de A. Baig Baños, (Madrid, Espasa Calpe, 1932), p. 97. Con diez mil ducados de dote, Casandra, la protagonista de la novela *La mayor confusión* de PÉREZ DE MONTALBAN (*Sucesos y prodigios de amor*, 1626) "...dió lugar a que muchos aspirasen a su casamiento..." Cito por la edición de E. Rodríguez, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, (Madrid, Castaglia, 1988), PP. 129-165; p. 131.

⁷⁹⁸ "LISARDO: Una hermana que ha traído/la mayor riqueza a sido/ ALONSO: ¿Por belleza o discrecion?/ LISARDO: Por cincuenta mil ducados/de dote..." LOPE DE VEGA, *Sembrar*: 122.

⁷⁹⁹ La cuantía de la dote aportada por la novia así como de las arras que aportaba el novio se fijaba en los contratos matrimoniales. La dote solía ser muy superior a las arras como podemos ver en el contrato firmado por Jerónimo de Heredia y Josefa López en 1655. Ella era hija del célebre autor Luis López Sustaeate, y aportó una dote de 15.810 rs., mientras que las arras del novio importaron sólo 4.400 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 431). Idéntica diferencia se observa en el contrato matrimonial firmado por Micaela de Andrade, una de las célebres Tenientas, y Diego de Osorio: la dote de ella asciende a 34.542 rs. mientras que las arras aportadas por él son solo de 5.500 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 463). Salvo renuncia expresa de la mujer, dote y arras le debían ser devueltas en caso del divorcio.

pleito de divorcio interpuesto por la actriz en el que reclamaba a su marido la mitad de los bienes, éste replicó pidiendo a su vez que ella le restituyese “... mas de diez mil ducados, de joyas, vestidos ricos, ropa blanca, cuadros, sillas, escritorios, camas y estrados y dinero y otras cosas que se ha llevado.” (COTARELO, *Actores: Córdoba*: 26). No obstante, se trata de casos poco corrientes pues habitualmente las dotes entre los actores y *autores* más acomodados oscilaban entre los 2.500 y los 1.000 ducados⁸⁰¹, cantidades muy similares a las que encontramos entre los miembros de otras profesiones -artistas y burócratas- cuyos miembros formaban las capas medias de la sociedad de la época⁸⁰².

En el caso de las actrices eran los “vestidos de representar” los que habitualmente suponían la parte principal de la dote⁸⁰³, siendo también las arcas con vestidos los bienes que solía embargar la Junta del Corpus, ya que era el método mas eficaz para presionar a los actores, pues al despojarles de su vestuario, les impedía representar en cualquier parte, “quitándoles de ganar su sustento”, como señala Manuel de Mosquera⁸⁰⁴ en una protesta dirigida al Rey en 1691:

“Señor. Manuel de Mosquera Representante puesto a los p[ies] de V. Mgd. = dice que sin causa ni razon alguna esta villa de Madrid a embargado todos los vestidos y

⁸⁰⁰ Las arras aportadas por Vallejo fueron 2.000 ducados (*A.H.P.*: Pº 10476 (Pº 822), Francisco Castellanos.)

⁸⁰¹ 2.400 ducados aporta de dote Jacinta de Herbías cuando se casa en 1648 con Luis López Sustaeate, viudo de Angela Corbella (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 429), quién transcurridos apenas siete años dota con 15.810 rs. (unos 1.400 ducados a su hija Josefa López, cuando ésta se casa con Jerónimo de Heredia en 1655 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 431), cantidad muy similar a la de la dote de Sebastiana Segura (16.703 ½ rs., unos 1.500 ducados) al casarse ésta en 1635 con Segundo Morales, quien aportó unas arras de 300 ducados (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911): 59. Mucho mas modesta fué la dote (550 ducados) de Angela Fernández, hija del autor Tomas Fernández de Cabredo, al casarse en 1656 con el actor Francisco de Vergara, que aporoto 1.000 rs. de arras, “...que caben en la decima parte de sus bienes...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 435).

⁸⁰² Con 1.000 ducados “...en dinero y alaxas de plata y oro y vestidos y ropa...” dotó José Caudí, pintor y escenógrafo de Carlos II a su hija Ignacia Caudí cuanto ésta se casa con un boticario, cantidad que para Pérez Sánchez (*Caudí arquitecto*: 1655) es señal de que poseía una situación acomodada, y que desde luego era muy superior a los 400 ducados (300 en dinero “...plata al estilo de Valencia...” y los 100 restantes en “menaxe” de casa) aportados al matrimonio por la primera mujer del pintor. Justo el doble, 2.000 ducados, constituyeron la dote de Jerónima Velázquez, hija del doctor D. Damián Velázquez, Consultor del Santo Oficio de Cartagena de Indias, cuando en 1617 casó con el licenciado Melchor de las Cuevas, quien a su vez aporta 500 ducados de arras que “...caben en la décima parte de los vienes que adelante tuviere...” (AGULLO, *100 Docs.*: 96).

⁸⁰³ De los 3.000 ducados “...en bienes muebles y vestidos de telas de plata y oro para el uso de la representación, joyas de oro, piezas de plata y dinero y otras cosas...” con que el autor Melchor de los Reyes dota a su hija Catalina cuando ésta se casa con Antonio de Rueda en 1630, mas de la mitad (19.750 rs., cerca de 1.800 ducados) son vestidos, entre los que destaca un vestido “...de raso de oro con treinta guarniciones de oro, la saya y el jubón cuajado y la ropa con quatro guarniciones...” tasado en 3.000 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 257). Sin embargo los vestidos constituyen menos de la cuarta parte (“sólo” importan 43.650 rs.) de los 158.721 rs. que, como vimos, constituían la dote de Luisa Romero, y aunque hay siete prendas tasadas en 2.000 rs. o un poco más, sólo uno de los vestidos (“...Un baquero de color de plata color de ayre guarnecido con ocho franxas por los costados y quatro franjas por el buelo aforrado en color de caña...” esta tasado en 3.000 rs. (*A.H.P.*: Pº 10476 (Pº 822), Francisco Castellanos).

⁸⁰⁴ En 1691 “... haviendose tenido noticia de que se quiere ausentar Manuel de Mosquera y Joseph[a] de Mosquera desta dha Villa...”, la Junta del Corpus ordenó embargar los vestidos de ambos. Por ser Josefa de Mosquera “... hixa de familia la susod[ic]ha y no tener Bestido si no es de poca considerazion el d[ic]ho Alguazil embargo los que abaxo se diran. Abriose y un arca y en ella se hallaron los bestidos siguientes...”. (*A.M. V.*: 2-198-17).

Ropa del sup[lican]te sacandolo de su casa. Molestandole por este camino grandemente puesto que no puede valerse de su Ropa ni Vsar della aun para substar su dilatada familia. Y mediante que a mas de veinte y quatro años que sirue a V. Magd. en esta Corte y esta pronto a seruirle, en quanto se ofreciere y no hay razon para semejante molestia =

Sup[lic]ca a V.Magd. se sirua de mandar se le desembargue y buelba d[ic]ha Ropa para valerse della como lleua referido en que R[eciv]ra. m[e]r[ce]d de la grandeza de V. Magd." (A.M.V.: 2-198-17).

Pero además de los vestidos, las joyas, el mobiliario, y en general el "menaje" de casa, que incluye cosas tan variadas como la ropa blanca, las piezas de plata, y objetos curiosos⁸⁰⁵ y suntuarios de pequeño y mediano tamaño⁸⁰⁶, son los mejores indicadores del elevado nivel de vida alcanzado por algunos actores que en ocasiones revelan un gran refinamiento en sus gustos, como parece haber sido el caso de la famosa actriz Antonia Infanta, casada con Pedro Ascanio, que "... husava en la cama de savanas de tafetan negro." (GENEALOGÍA: 424).

Las joyas, que incluían piezas como pendientes, anillos, cadenas, cintillos, y las "rosas"⁸⁰⁷, una de las joyas mas características de la moda de la época, eran una buena inversión para los actores, ya que además de constituir parte importante del vestuario escénico, les servían, igual que éste, de garantía a la hora de solicitar un préstamo⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ Como tal podemos considerar la copia de una ninfa autómatas que el *autor* Gaspar de Porres encargó en 1597 al relojero madrileño Melchor Díaz, quien había construido el original para el marqués de Távora. La replica debía ser "...del mismo modelo, traza y tamaño ... que haga el mismo efecto que la dicha ninfa en todas sus figuras, dando diez vueltas a un bufete, en idas y venidas..." PÉREZ PASTOR, C., *Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Española*, 4 vols., (Madrid, 1910-26), vol. II, p. 71. Citado por ARACIL, A., *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración* (Madrid, 1998), p. 313.

⁸⁰⁶ Sobre los elementos que formaban la decoración de las casas (muebles, colgaduras, alfombras, etc.) ver RODRÍGUEZ BERNIS, S., "Muebles", en *El corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores*, D. Castillejo (ed.), (Madrid, 1984), pp. 207-237.

⁸⁰⁷ "...una rosa de diamantes para el pecho, de oro y quarenta y tres diamantes chicos y grandes, tasada con oro, diamantes y hechura en 2.800 rs." formaba parte de los bienes dotales de Catalina de los Reyes (1630) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 258). En 200 rs. se tasó "una mariposa de filigrana con su asiento de perlas y un san antonio en medio...", en 660 "...unas arracadas de laços con siete pendientes cada una de perlas...", en 6.329 "...una sortixa de oro pulida toda calada con treinta y tres diamantes...", y nada menos que en 11.000 rs. "un adereço de diamantes que es gargantilla joya y lazo...", incluidos entre las joyas de la dote de Luisa Romero (A.H.P., Pº 10.476. Francisco Castellanos). Una gargantilla de perlas con una cruz de oro guarnecida de diamantes, además de un cordoncillo de oro guarnecido con perlas, dos pendientes con arillos de oro esmaltado, y siete sortijas: cinco de diamantes, otra con tres esmeraldas y la quinta de diamantes con una turquesa figuran entre los bienes embargados por la Junta del Corpus a la actriz-música Mariana de León nada mas llegar ésta a Madrid en 1700: (A.M.V.: 2-200-10). Para las joyas y el vestuario ver el apartado siguiente dedicado a la vida profesional de los actores.

⁸⁰⁸ "...un cintillo de oro, un perrillo de oro y un ajustador de otro, de camafeos..." ofreció Alonso de Riquelme como garantía por el préstamo de 200 ducados que le hizo el carretero Jerónimo de Baeza, con quien Riquelme contrató el envío de parte del "hato" o guardarropa de su compañía a Aldea Gallega, al iniciar una gira tras haber participado en la representación de los autos del Corpus madrileño de 1610. Ver en GRANJA, A., "Lope de Vega, Alonso Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*, J.Mª Ruano de la Haza (ed.), (Canada, 1989), p. 66. Citaré por *Lope y Riquelme*.

Otros bienes de considerable valor eran los objetos de plata que formaban parte del “menaje” de la casa, tales como saleros, jícaras, vasos⁸⁰⁹, fuentes, bandejas, etc., así como objetos de otros materiales, pero “guarnecidos” con plata. Un buen ejemplo de la gran variedad de estos objetos lo constituyen los que aparecen incluidos en la dote de Luisa Romero⁸¹⁰, tasados en mas de 6.000 reales. Entre los objetos de plata encontramos 8 jícaras, un “aderezo de mesa” compuesto por salero, azucarero y pimentero, una “salbilla” y otra mas grande, un chocolatero, 3 tenedores, 16 cucharas y un cucharón, 4 bandejas, una bandejita y una “bandejita para un huevo”, otra bandeja cuadrada con molduras y dos “bandexitas rredondas caladas”, un pomito de agua de olor y otros 2 pomitos cuadrados pequeñitos, 2 jarritos pequeñitos, dos jarrillas de filigrana, 2 frascos “con sus tapaderas y contratapaderas”, 3 “azafaticos”, 3 vasos de faltriquera, una escupidera, una palangana, un cofrecito de filigrana, y una cajita de muelle, 2 cajitas cuadradas “la una de filigrana y la otra marcada”, una caja dorada con “rrotulo y una serpiente y otros sobrepuestos y unos anxelitos de plata”, seis cajas redondas “la una de seis compartimientos, de filigrana y las otras sobredoradas y rredonda[s]”, un alfiletero, 2 “bufeticos calados”, 4 bujías cuadradas, un velón y un candil de seis luces, 2 “tiros de artilleria pequeñitos con sus aquilas incima”, “vn barquillo de vocados y otra pieçecita chiquitita”, una “calderilla con su badil y cadena” y otra “calderilla con su cadena”, 6 ramilleteros con sus floreros, 6 ramos de colores con sus guarniciones de plata, “un estuchico de Plata con sus erramientas”, 2 “gallitos”, un “barquillo”. Menos variados son los objetos adornados con plata: un “guebo con su bandexilla de filigrana”, 6 “jicaras en cocos guarnecidas en plata y filigrana con sus tapaderas”, 11 cocos “dos en forma de calderillas guarnecidos de plata”, otros 2 cocos grandes “guarnecidos de plata, el uno mayor que el otro”, 2 “barros” “uno en forma de xarrito y el otro de una xarra”⁸¹¹, 5 cajas, dos de ellas de porcelana y filigrana, y las otras 3 “de filigrana y porcelana doradas, las dos redondas y la otra obalada”, tres cofres, uno un “cofrecito” de ebano guarnecido de flores de plata, y los otros dos -uno pequeño y otro mas grande- de concha de tortuga guarnecido de plata, y finalmente un tocadorcito de concha de tortuga guarnecido de plata sobredorada.

⁸⁰⁹ Entre los bienes embargados en 1673 a Luisa Fernández se incluyeron “... dos vassos de faldriquera vna cuchara de plata vn salero de plata...” (A.M.V.: 2-197-20).

⁸¹⁰ A.H.P., Pº 10.476. Francisco Castellanos. Ver el documento completo en el *Apendice II: Documentos*. Año 1666.

⁸¹¹ Son objetos de “...tierra sigilada, que suelen mordisquear mucho en Portugal y España...” (D’AULNOY, *Relación*: 217), una costumbre de las damas de la época, que les causaba la “opilación” -una forma de anemia, y a veces hidropesía- a la que tanto partido supieron sacar los dramaturgos de la época, como Lope de Vega, cuya comedia *El acero de Madrid* está construida en torno al tema, muy popular en la época, de la falsa opilada.

Importante era también el mobiliario de sus casas, en el que los españoles de la época daban rienda suelta a su afición por el lujo⁸¹², de manera que, según se critica en un anónimo manuscrito del último cuarto del siglo, pese al lamentable estado económico del país, no bastaba con “...un estrado con alfombras de Turquía⁸¹³ y almohadas de terciopelo a la mujer muy ordinaria; tres han de ser, uno mejor que otro, con braseros de plata⁸¹⁴ y bufetillos de lo mismo. Las tapicerías, las camas, las pinturas, ya no se estiman en casa de un pobre si no son de las más ricas de Frandes, de las Indias y de Italia...”⁸¹⁵. A ésta descripción se ajustan perfectamente los bienes de Felix Pascual y Ana de Andrade, embargados en 1674 por la Junta del Corpus:

“... respecto de aver dho no tener arcas de su alajas y para asegurarlos como uienes suyos enuargaron los siguientes. Primeramente un escritorio de ebano y marfil = dos espejos de armar = dos escaparates bacios = un brassero de nogal bronceado = seis almoadas de brocatillo = quatro sillas de nogal y las cuuertas del genº [ilegible] las almoadas = seis quadros grandes de diferentes echuras y marcos negros ... = una alfombra de seis baras de diferentes colores...” (A.M.V.: 2-197-19)

Una casa ricamente alhajada debía tener también la actriz-música María de Santos, porque en 1673 se le embargaron: “Primeramente seis países con marcos negros, dos frutereros yguales con marcos, dos escaparates con sus bufetillos con unos niños Jesuses dentro, un brasero con su bacia, dos espejos quadrados con marcos dorados, ocho almoadas de terciopelo carmesi, vna cama de granadillo con una colgadura [...] con quatro colchones [...] dos sauanas y vna almoadada y una frazada, vn arca con bestidos de representar, vn cofre con ropa blanca, otro cofre con ropa blanca, vn bufetillo de estrado de caray [sic] embutido y vn escritorillo de la yndia, vna escribania de ebano y marfil, tres taburetes pequeños, dos escritorios con su bufetes de nogal y ellos de concha, vn cuadro de Santa theresa, quatro cortinas coloradas ...” (A.M.V.: 2-197-20).

⁸¹² “Entró don Marcos en casa de doña Isadora, casi tan admirado de ver la casa, tantos cuartos, tan bien labrada y con tanta hermosura [...] A la cual halló entre tantos damascos, escritorios y cuadros, que mas parecía casa de señora de título que de particular, con un estrado tan rico y la casa con tanto aseo, olor y limpieza...” ZAYAS, M^a de, “El castigo de la miseria”, Novela 3^a de *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza, 1637). Cito por la edición de J. Olivares, (Madrid, Cátedra, 2000), p. 257.

⁸¹³ En 770 rs. se tasó en 1666 la “alfombra turca de quatro baras y dos tercias de largo y tres menos quarta de ancho”, incluida en los bienes dotales de Luisa Romero (A.H.P., Pº 10.476. Francisco Castellanos.

⁸¹⁴ “...aquí no saben lo que es calentarse en una chimenea, ni aun en las grandes casas. En cambio, no es posible ver nada mas rico que sus braseros. Los he visto de diez mil escudos; la mayor parte son de plata, incluso entre la burguesía, y no se ven de cobre mas que entre el pueblo mas humilde.” MURET, *Cartas escritas desde Madrid en 1666 y 1667*, en J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros*, cit. por DIEZ BORQUE, J.M^a., *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, (Barcelona, 1990), p. 80.

⁸¹⁵ Citado por DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, (Madrid, 1946), p. 235.

Además del dormitorio o “alcoba”, cuyo mueble principal era la cama con su ropa⁸¹⁶, los actores y actrices contaban en sus casas al menos con una “sala” (Fig. 40) en la que parece que se concentraba la mayor riqueza mobiliaria, ya que ésta era el mejor escaparate de su dueño que allí recibía a las visitas. En ella se situaba el estrado de las damas, amueblado con alfombras, almohadas y cortinas de ricos tejidos, tapices, “bufetillos”⁸¹⁷, escritorios⁸¹⁸ y escribanías, taburetes y sillas⁸¹⁹, biombos, etc.⁸²⁰

Pero además de estos objetos, llama nuestra atención las numerosas pinturas⁸²¹ que parecen haber adornado las casas de los actores del siglo XVII, y que, lamentablemente, no parecen haber despertado hasta la fecha ningún interés entre los investigadores del teatro y la pintura, pese a que la estrecha relación existente entre ambas artes en el Siglo de Oro ha merecido numerosos estudios⁸²², aunque en el caso de los profesionales del teatro se limitan

⁸¹⁶ “...Vna cama ordin[ari]a bronceada con [palabra ilegible] con tres colgones [sic por colchones] dos blancos y vno azul, dos sauanas y vna manta blanca = vn cobertor encarnado = vna colcha de puntas dos almoadas y dos azericos ...” figuraban entre los bienes embargados a Luisa Fernández en 1673 por la Junta del Corpus (A.M.V.: 2-197-20). Mucho mas lujosa era la alcoba de Eufrasia María, amueblada, según se hizo constar en el embargo de sus bienes ordenado por la Junta del Corpus en 1686, con “una cama entera de dos cabezeras de palo santo de echura salomonica, zinco colchones de terliz poblados de lana, dos sabanas y cuatro almoadas y dos azericos, una frazada y una colcha de lana encarnada, cuatro tapizes biejos que estan colgados en la alcoba, un dosel de damasco encarnado de bara y terzia de alto, dos retratos el uno de eufrasia y el otro de Damian de Castro de dos baras y media de alto y dos baras de ancho con sus marcos negros, un bufete grande de nogal, un brasero de ebano embutido en bronce con su bazia de azofar, otro brasero de azofar ...” (A.M.V.: 2-199-4).

⁸¹⁷ Mesa portátil “...que regularmente se hace de madera o piedra, mas o menos preciosa [...] Sirve para estudiar, para escribir, para comer, y para otros muchos y diversos usos ...”; en diminutivo “...de ordinario se suele tomar por el que sirve para el tocador de las mugeres o para adorno en los estrados...” (D.A.).

⁸¹⁸ “Comunmente se entiende por esta palabra una alhaja hecha de madera y adornada y embutida de marfil, ébano, concha y otras preciosas materias: la qual tiene distintos caxoncillos y gavetas ... de ordinario sirve para el adorno de las salas y casas...” (D.A.). “Dos escriptorillos pequeños de estrado” figuran entre los bienes embargados en 1665 a la música Mariana de Borja por no querer representar los autos del Corpus de Madrid. (COTARELO, *Actores: Prado*: 159). Mucho mas lujosa debía ser la sala de Eufrasia María, ya que en 1686 se le embargaron un “... escriptorico de concha y marfil de tres gabetas [...] un bufetico de nogal que sirbe de pie a dicho escritorio = otro escriptorico pequeño [...] con su pie de pino con su cubierta de damasco berde = dos escritorios de bara y media de largo y de tres cuartos de alto de ebano y marfil, de ocho gabetas, y su alazena en medio cada uno y sus pies de nogal ...” (A.M.V.: 2-199-4).

⁸¹⁹ Entre los bienes embargados a Eufrasia María en 1686 figuraban “... seis sillas de baqueta colorada nueva con su clabazon estrellada y cuatro taburetes pequeños de baqueta de la misma nuebos y otros cuatro altos de la misma baqueta, todos nuebos con la misma clabazon...” (A.M.V.: 2-199-4).

⁸²⁰ “...Vn scriptorio embutido de concha ebano y marfil con seis nauetas y su puertezuela”, un bufetillo de nogal y otro bufete de nogal “con sus pies de lo mismo”, un bufetillo cubierto de Damasco, una “scriuania de evano en vn bufetillo como el de arriua cubierto de damasco”, seis sillas “de vaqueta de moscouia”, cuatro “tapizes de figuras pequeñas”, un “beombo” [sic], formaban parte de los bienes que en 1703 se le embargaron en su casa de Almonacid (Toledo) a la actriz-música Teresa de Robles por orden del Protector (A.M.V.: 2-201-2). 770 reales pagó en 1609 Diego López de Alcaráz por “...4 tapices antiguos de 5 anas de caida...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 114).

⁸²¹ Veintinueve pinturas “chicas y grandes” le fueron embargadas en 1673 a Luisa Fernández por la Junta del Corpus (A.M.V.: 2-197-20).

⁸²² CAMON AZNAR, J., “Teorías pictóricas de Lope y Calderón”, *Velázquez*, 1 (1964), pp. 66-72; DIEZ BORQUE, J.M. “Literatura y artes visuales”, en *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, (Madrid, 1993), pp. 251-257; “Calderón y el “imaginario” visual. Teatro y pintura”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, (Madrid, 2000), pp. 195-219; *Calderón de la Barca. Verso e imagen*, (Madrid, 2000); EGIDO, A., *La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*, (Zaragoza, 1989); GALLEGU, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, 1984); HESSE, E.W., “Calderón y Velázquez”, *Clavileño*, 2 nº 10 (1951), pp. 1-10; MOORMANN, E.M., *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, (Madrid, 1997); PÉREZ

a los dramaturgos⁸²³, y especialmente a Lope de Vega y Calderón, ya que ninguno se ha interesado por la relación de los actores con la pintura y los pintores⁸²⁴, pese a reconocer la importancia que para los miembros de ambas profesiones tenía la representación correcta de la “propiedad de las acciones”.

La proliferación de malos pintores, semejante a la de malos poetas, era tal en la España del siglo XVII que no resultaba difícil encontrar en el mercado un amplio surtido de lienzos mediocres, e incluso de bajísima calidad, la mayoría de tema religioso debido a que era el que mas demanda tenía por cubrir las necesidades devocionales de las capas medias de la época, pero sin excluir las pinturas mitológicas, los países, floreros, bodegones y naturalezas muertas, retratos y copias de cuadros célebres. Muchos pintores de segunda y tercera fila tenían abierta tienda para la venta de sus cuadros e incluso de los ajenos⁸²⁵, que se podían comprar también en otras regentadas por “tratantes de pinturas”, e incluso a vendedores ambulantes, como el humilde pintor retratado por Antolínez (*Fig. 41*). En torno a la calle Mayor, la zona comercial mas importante de la Villa, se situaban numerosas tiendas de pintura, concentrándose muchas de ellas en la calle de Santiago “...llena de tiendas de malisimos pintores ... [donde] se halla[ban] con tanta abundancia Imágenes de Christo Señor nuestro, de la Santísima Virgen, y de toda clase de santos y santas.”⁸²⁶

SÁNCHEZ, .E., “Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII”, en *La escenografía del teatro barroco*, A. Egido (ed^a), (Salamanca, 1989), pp. 61-90; PORTUS, J., *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, (Madrid, 1992); *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, (Guipuzcoa, 1999); RUIZ LAGOS, M., “Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón. Notas de escenografía barroca”, *Cuadernos de Arte y Literatura*, (1965), pp. 21-71; *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, (Granada, 1969); “Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano. El caso imitativo de la *Iconología* de C. Ripa”, *Goya* (1981), pp. 282-289; RULL, E., “Calderón y la pintura”, en *El arte en la época de Calderón*, (Madrid, 1981), pp. 20-25.

⁸²³ La relación de los escritores con la pintura y los pintores se debía en gran parte, a que como señala Morán Turina “...el demostrar conocimientos artísticos se acabó convirtiendo en la España del siglo XVII en una auténtica necesidad social entre las clases altas y medias intelectuales, o con pretensiones de serlo. Esta nueva actitud hacia la pintura es algo que se ve de forma palmaria entre los poetas, a muchos de los cuales fue requerido su parecer en el pleito sostenido por los pintores de Madrid en 1633...”, MORAN TURINA, M., “Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)”, en MORAN TURINA, M., y J. PORTUS PÉREZ, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, (Madrid, 1997), pp. 93-116, p. 95.

⁸²⁴ Sobre el posible interés profesional de Velázquez por el arte histriónico ver mi artículo “Diego Velázquez y Cosme Pérez: Genio e ingenio en la corte de Felipe IV”, *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 2 (1999), pp. 217-253.

⁸²⁵ Según Palomino, la deshonra que supuso para el pintor Juan de Alfaro “...verse sin tener que pintar, para mantener sus obligaciones; y que habiendo hecho la diligencia de buscarlo en las tiendas de pintura (que entonces había muchas, que hasta a esto se humilló) aún no se pudo hallar, se melancolizó mucho; y tanto, que después se agravó de suerte su dolencia, que a pocos días acabó con él...” PALOMINO, “El Parnaso Español Pintoresco Laureado” (*Museo Pictórico y escala óptica*, 1724). Cito por la edición de N. Ayala Mallory, *Antonio Palomino. Vidas*, (Madrid, 1986), p. 264. Sobre el problema que la existencia de estas tiendas suponía para el reconocimiento de la pintura como arte liberal ver GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista* (Granada, 1976); MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, (Madrid, 1993).

⁸²⁶ INTERIÁN DE AYALA, J., *El pintor Christiano y Erudito* (Madrid, 1782). Cito por MORÁN, *Aquí fue Troya*: 11-2.

Aunque la mayoría de los cuadros que poseían los actores parecen haber sido pinturas religiosas, fundamentalmente Vírgenes y Cristos⁸²⁷, también encontramos en sus casas un gran número de “países”, además de algunos floreros, e incluso retratos. Un buen ejemplo de la variedad de las pinturas que poseían los actores, en cuya elección debía jugar un papel predominante el carácter y aficiones de sus propietarios⁸²⁸, lo constituyen los cuadros embargados a alguna de las actrices a las que ya nos hemos referido. Muy religiosa parece haber sido Teresa de Robles, a quien en 1703 se le embargaron en Almonacid “una pintura de n[uest]ra S[eñ]ora de la Soledad de vara y media de alto con varo negro”, “dos pinturas yguales cada vna con su figura de dos varas en quadro con marcos negros”, “vna n[uest]ra S[eñ]ora de velen sin marco, de media vara de alto”, y además un crucifijo de marfil “con su peana de ebano y marfil” y dos relicarios, uno de “ebano de Sta. Barbara con dos portezuelas” y el otro “de vn Agnus con marco de evano” (*A.M.V.*: 2-201-2). De los 18 cuadros que se le embargaron en 1665 a Mariana de Borja, sabemos que dos eran de tema religioso (“Una imagen de la Soledad con marco negro, de dos varas de largo, otra pintura de un Santo Cristo del mismo tamaño”), seis eran “países fruteros con marcos negros”, siendo los diez restantes “pinturas diferentes con marcos negros de a vara de largo” (*COTARELO, Sebastián de Prado*: 156). Sin embargo, sólo uno de los 9 cuadros embargados en 1673 a María de los Santos era religioso (“vn cuadro de Santa theresa”), siendo los otros ocho “seis países con marcos negros” y dos “fruteros yguales con marcos” (*A.M.V.*: 2-197-20).

Muy interesantes son los diecinueve cuadros embargados en 1686 a Eufrasia María, ya que además de los habituales “países”, floreros (“seis floreros de tres cuartas de ancho con su marcos dorados y negros, otros dos floreros de bara de alto con sus marcos dorados y negros”) y cuadros religiosos (“un Santo Xpto de burgos de dos baras y media de alto, con su marco dorado i negro con sus cortinas y zenefa de tafetan azul guarnezidas con encajes negros [...] otro cuadro de la familia Santa de bara y cuarta de alto con su marco dorado y negro y sus cuatro cartelas [...] otro cuadro de nuestra señora de los dolores, y otro de la de los desamparados del mismo tamaño de tres cuartos con su marcos dorados y

⁸²⁷ En un codicilo añadido en 1660 a su testamento, María de Córdoba, *Amarillis*, lega a D. Mateo Prato (administrador del Colegio y Casa Real de Nuestra Señora de Loreto), a quien además nombra testamentario, una “pintura del ecceomo”, y “vna lamina de nra S^a con el niño Jesus y San Juan que tendra vna tercia de alto con su marco de ebano” (*A.H.P.*: Prot^a 6069, (f^o 688). Lucas del Pozo).

⁸²⁸ Muy devota de la Virgen y aficionada a las escenas de caza parece que fue Luisa Romero, ya que entre los cuadros tasados en el recibo de dote figuran nada menos que 16 cuadros con este tipo de escenas: ocho “lienços payses de caças”, uno de los cuales representaba a un tigre y otro a un jabalí, valorados en 470 rs., y otros “ocho lienços de caça”, que se tasan en apenas 50 rs. Los restantes cuadros son un “besugo” (33 rs.), “dos fruteros” (60 rs.), “cinco payses” (132 rs.), “quince estampas de francia” (210 rs.) y “un retrato de una niña en pie bestida de monxa” (88 rs.), siete “lienços ordinarios” y 10 cuadros religiosos, de los cuales seis son

negros y cuatro cartelas cada una ...”, tres pinturas, vna de la huida a egipto y otra del nazimiento y otra de nuestra señora con el niño en los brazos y otras figuras y un juego de Anjeles de bara y media de ancho con sus marcos negros”)⁸²⁹, la actriz poseía “... dos retratos el uno de eufrasia y el otro de Damian de Castro de dos baras y media de alto y dos baras de ancho con sus marcos negros”, que estaban situados en su alcoba, la parte mas privada de la casa, y lo que es aún mas interesante, seis cuadros de tema mitológico: “zincoprespetibas de dos baras de ancho y bara i media de alto, todas de la fabula del robo de elena, con sus marcos negros, otra pintura del mismo tamaño del juizio de los dioses con su marco negro” (A.M.V.: 2-199-4).

Aunque no es frecuente encontrar retratos entre los cuadros que poseían los actores, tampoco es inusitado, y los documentos hacen referencia a varios de ellos, que curiosamente en la mayoría de los casos son retratos de actrices⁸³⁰. Lamentablemente, salvo el cuadro anónimo titulado *Una actriz (¿La Calderona?)* (Fig. 42), hoy en el Monasterio de las Descalzas Reales, en el que se representan las dos etapas vitales de una actriz que suele identificarse con María Calderón, el único ejemplo que nos ha llegado es el retrato de *Juan Rana* (Fig. 43) que posee la Real Academia Española de la Lengua⁸³¹, que tampoco es propiamente un retrato, ya que representa al personaje (*Juan Rana*) y no al actor (Cosme Pérez).

Muy diferente es el caso de las pinturas mitológicas, verdaderamente escasas pese a que los escritores de la época mencionan a varios pintores muy hábiles en representar “poesías”, es decir fábulas mitológicas, y también los dramaturgos las mencionan como parte de la decoración de las casas acomodadas:

FULGENCIO: ¡Esta es su casa, entrad!
RICARDO: ¡Que sala hermosa!

vírgenes de distintas advocaciones, dos son nacimientos (uno en lienzo y otro en tabla), y los otros dos, un descendimiento, y un San Francisco (A.H.P., Pº 10476. F. Castellanos). Ver *Apéndice II: Documentos*.

⁸²⁹ Como prueba de su religiosidad tenemos los “ocho relicarios de a tezía de alto, de matizes de seda con sus marcos dorados y negros”, y los “dos escaparates de concha y ebano con sus corredorzillos bronceados y bidrieras cristalinas y en el uno una nuestra señora de la concepcion de talla con su corona de plata y peana dorada y en el otro un Sancto Cristo crucificado de marfil bronceada [sic] con floreros dentro en el uno y el otro” (A.M.V.: 2-199-4).

⁸³⁰ Entre los bienes embargados en 1664 a Felix Pascual, figuraban dos cuadros, “una pintura de mas de dos baras de yndio”, y un retrato de su mujer, la actriz Manuela Bustamante (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 175). Otro retrato de Bernarda Manuela, la *Grifona*, poseía el músico Juan de Serqueira, que había estado amancebado con la actriz. Tras la muerte de Bernarda “...la hizo retratar difunta y puso en un nicho la pintura con dos cortinas y de noche le enzendía dos luzes y rezaua el rosario delante del retrato...”, lo que como ya vimos, le costó ser apresado por la Inquisición (GENEALOGÍA: 198).

⁸³¹ Fue donado en 1871 a la Academia por D. Adolfo de Castro. Según Bergman, el retrato no fue encargado por el actor sino posiblemente por un personaje de la Corte. Para ésta investigadora la mera existencia del retrato fue un hecho tan excepcional que inspiró nada menos que tres entremeses en cuyo título se alude al retrato. Dos de ellos, uno de Solís y otro atribuido a Villaviciosa, tienen el mismo título: *El retrato de Juan Rana*; el tercero es *El retrato vivo*, de Moreto. Ver BERGMAN, H.E. “Juan Rana se retrata”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol I, (Madrid, 1966), pp. 65-73; pp. 70-71.

FULGENCIO: La casa es buena y la pintura alabo.
 RICARDO: Esta *Lucrecia* es singular.
 FULGENCIO: Famosa.
 [...]
 RICARDO: Bueno es aquel *Adonis* que está enfrente.
 Lindas telas son éstas.⁸³²

Las “zincos prespetibas [...] todas de la fabula del robo de elena”⁸³³ y el “juizio de los dioses” de Eufrasia María constituyen uno de los pocos casos documentados de pintura mitológica en posesión de particulares, cuya proliferación y difusión fué muy limitada debido a que la presencia del desnudo, consustancial con las fábulas clásicas, las incluía dentro del grupo de obras calificadas en la época de “deshonestas”, por lo que su posesión podía traer graves complicaciones a sus dueños, y sólo aquellos que se encontraban por encima de las leyes comunes -el Rey y la alta nobleza⁸³⁴- podían permitírselas, hasta el punto de que, como señala Gállego⁸³⁵, la pintura mitológica será durante el siglo XVII “monopolio de los reyes y algunos grandes señores”, mientras que otros segmentos de la población, cuya acomodada situación económica les permitiría acceder a este tipo de obras, “...no se atreven a imitar a los príncipes en su afición a lo clásico, por miedo de parecer malos cristianos...” (GÁLLEGO, *Visión*: 69). Su concepción pecaminosa “... explica, pues, la practica ausencia del desnudo en la pintura española del Barroco, ya que comprometía, primero, a la parte mas débil: el pintor y el cliente de tipo medio.” (LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 22). Por ello creemos que el hecho de que una actriz, y además muy famosa, poseyera cuadros de este tipo añade aún mas valor al hecho, ya que su mera posesión revela el carácter de Eufrasia María, su escaso temor a las diatribas con las que los moralistas fustigaban a la profesión cómica, y muy especialmente a las actrices, y el orgullo con el que desempeñaba su oficio. Tan importante como su posesión nos parece la situación de las pinturas en la casa de la actriz, ya que según se desprende del embargo, no parece que

⁸³² LOPE DE VEGA, *La prueba de los amigos*. Citado por LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, 1995), p. 86. En adelante citaré por *Mitología*.

⁸³³ Sobre la popularidad del ciclo troyano, y su representación plástica en el siglo XVII ver LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 198-230.

⁸³⁴ Según López Torrijos (*Mitología*: 17), la pintura mitológica “... abunda en aquellas colecciones cuyos propietarios están mas cerca del rey [Felipe IV] (y por tanto, de su influencia, bien real, bien por halago a su persona) y, sobre todo, en las de aquellos que han estado en misiones extranjeras -Flandes e Italia principalmente- y que por cuestiones de adaptación del gusto o de prestigio, ven la mitología como tema habitual, traen numerosas obras extranjeras del género a su regreso a España y, en algún caso, lo fomentan también entre los pintores de nuestro país.” Otra de las principales causas que explica la escasez de pintura mitológica, es señalada igualmente por López Torrijos (*Mitología*: 17): la Iglesia, que era el comprador mas importante de pinturas en la España del XVII, “... no encargaba mitología ni a título institucional, ni a título privado...” debido precisamente al rigor moral de sus miembros, mayor que el que existía en otros países como Italia, donde los miembros del clero no desdeñaban la posesión de este tipo de pinturas.

⁸³⁵ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, 1996), p. 53.

estuviesen en su alcoba o en otras estancias reservadas de la casa, sino en la “sala”⁸³⁶. Ello implica que posiblemente no había en ellas ningún “deshonesto” desnudo⁸³⁷, ya que aunque el tema del *robo de Elena* -uno de los mas populares en la época⁸³⁸- se presta a cierta libertad en la representación indumentaria de la protagonista, los ejemplos conservados de Juan de la Corte⁸³⁹, del que se conocen actualmente cinco cuadros con éste tema⁸⁴⁰ (Fig. 44), nos permiten observar que la representación de los cuerpos se mantiene dentro de las normas del recato exigido por la mas estricta moral.

Posiblemente la mayoría de las pinturas que poseían los actores serían de escasa calidad, pero no debemos descartar que entre ellas se encontrase alguna mas valiosa, como el “...cuadro de una cabeza de Velázquez, que viene a ser un retrato del Marqués del Carpio...”, que poseía Sebastián de Prado, según declara él mismo en el testamento que hizo al entrar en religión en 1674 (COTARELO, *Actores: Prado*: 171-2). Dado que en la época existía un floreciente comercio de pinturas en tiendas abiertas al público común, no es imposible que los floreros y países fuesen obra de pintores tan apreciados como Juan de Arellano⁸⁴¹, quien tenía frente a las gradas de San Felipe “... obrador público de pintura cerca de cuarenta años, y fue una de las mas célebres tiendas de pinturas que hubo en esta Corte...” (PALOMINO, *Vidas*: 226), o Lorenzo de Soto⁸⁴², que tras haber abandonado la pintura profesional por un oficio burocrático, volvió a ella aunque “... ya por la edad, que

⁸³⁶ Todo el valor de su actitud cobra aun mas importancia si la comparamos con la de D. Rodrigo de Herrera, quien al otorgar testamento en 1641, ordena que algunos cuadros de su rica colección de pinturas “... que por ser deshonestos no estaban colgados, y no queria se vendiesen en España sino en Italia.” (LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 21).

⁸³⁷ Era habitual que “... los poseedores de mitologías con representación de desnudos en sus historias, las tuviesen ocultas bajo cortinillas, o en salas reservadas de sus casas y, por tanto, no accesibles a la mirada de simples visitantes ocasionales.” LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 20.

⁸³⁸ “El tema de Troya aparece también en las expediciones de pintura enviadas a América, donde parece tuvo especial éxito el Robo de Elena a juzgar por las noticias que poseemos [...] se solicitaban tanto en pintura de calidad como en la de consumo mas generalizado...” LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 217.

⁸³⁹ Pintor flamenco, pero afincado en España al menos desde 1613. Palomino (*Vidas*: 153), que lo considera madrileño, lo califica como “...muy buen pintor de países, batallas, y perspectivas, como lo demuestran sus muchas obras, que están repartidas por diferentes casas, y palacios dentro, y fuera de esta Corte; y especialmente en el Retiro en el Saloncete. Fué pintor del Rey aunque no el de más lucida habilidad; pero en lo que mas se aventajó, fué en historietas pequeñas, ya de fábulas, o ya de la Sagrada Escritura, con algún trozo de perspectiva, o país. Murió por el año de 1660, y a los sesenta y tres de su edad”. Sobre la actividad profesional del pintor, ver PÉREZ SANCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España. 1600-1750*, (Madrid, 1992), p. 113; MARTÍNEZ RIPOLL, A., “Juan de la Corte. Un pintor flamenco en el Madrid de Calderón”, *Goya* (1981), pp. 312-321.

⁸⁴⁰ Además de los que pertenecen a tres ciclos troyanos (uno conservado en la finca *El Retiro*, en Churriana, y otros dos procedente del Buen Retiro, que se encuentran hoy en el Museo del Prado), existe otro en una colección particular madrileña; del quinto, desaparecido durante la Guerra Civil, se conserva una fotografía. Ver LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 206; 209; y 212-13.

⁸⁴¹ “...estudiando las flores por el natural, las llegó a hacer tan superiormente, que ninguno de los españoles le excedió en la eminencia de esta habilidad, de que hay varios testimonios en los templos, y casas de señores, y aficionados...”. PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. III. “El Parnaso Español Pintoresco Laureado” (1724). Cito por la edición de N. AYALA MALLORY, N., *Vidas*, (Madrid, 1986), p. 225. Citaré por *Vidas*.

⁸⁴² “...se dedico a los países, en que fue, sin duda, excelente ...” (PALOMINO, *Vidas*: 301).

sería mas de cincuenta años, ya por la falta de práctica [...] y de haberse adormecido su crédito en tan larga ausencia, y mudanza de empleo, fue menester ponerlos en público a vender en Palacio, y en la Puerta de Guadalajara...” (PALOMINO, *Vidas*: 302). El hecho de que las tasaciones y embargos no indiquen el nombre de los pintores no excluye que estos fuesen profesionales de reconocido prestigio, sobre todo si tenemos en cuenta que cuando Claudio Coello tasa las pinturas de Calderón, pese a valorar “un quadro de la Cena, con marco dorado, que esta en el oratorio...” en 3.000 rs. y en 3.300 “otro de San Francisco en éxtasis, pintura de Italia...”⁸⁴³, no cree necesario indicar los autores de pinturas tan caras, y mucho menos los de los restantes cuadros que poseía el dramaturgo, cuya colección estaba formada por 119 “pinturas y láminas”, en la que si bien predominaban los cuadros religiosos, también había “ramilleteros” y “países”; y aunque podemos considerarla excepcional por el número de obras, no lo es tanto si atendemos a los precios y temas de las mismas⁸⁴⁴, que son también los que con frecuencia se mencionan en posesión de actores. Por otra parte, si tenemos en cuenta que entre los cuadros de la colección real tasados a la muerte de Carlos II se encuentran países y floreros a un precio tan asequible como los 360 rs. en que se valoraron cada uno de los seis floreros pintados por Francisco Pérez Sierra⁸⁴⁵, no podemos excluir la posibilidad de que los actores y actrices de mayor nivel económico y cultural recurriesen a profesionales bien cualificados.

No faltaban pues en Madrid pintores de calidad⁸⁴⁶ a los que un actor de recursos podía recurrir. Una actriz de la categoría de Eufrasia María podía permitirse contratar a un buen retratista como Juan de Alfaro, discípulo de Velázquez, buen copista y excelente retratista⁸⁴⁷ y paisajista⁸⁴⁸, así como comprar obras de Gabriel de la Corte de quien, pese a

⁸⁴³ PÉREZ PASTOR, C., *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, 1905), p. 426. Citaré por *Docs. Calderón*.

⁸⁴⁴ 78 eran de tema religioso, y el resto: 22 “ramilleteros”, 12 “cuadros de flores”, 4 “paisillos” y 3 “países”, cuyo valor oscilaba entre 1 y 4 ducados cada uno (P. PASTOR, *Docs. Calderón*: 425-7).

⁸⁴⁵ Ver *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II. 1701-1703*, vol II (Madrid, 1981), p. 313, núms. 457 a 462. D. Francisco Pérez Sierra, además de buen pintor al fresco y al temple, “... se aplicó a pintar algunos bodegoncillos, con diferentes baratijas, hechas por el natural, y algunas legumbres, y hortalizas, colocadas todas estas cosas con tanta arte, y buen gusto, que era un milagro.” (PALOMINO, *Vidas*: 376). En 1.500 rs. se tasaron cada uno de los cuadros de la serie sobre los trabajos de Hercules de Zurbarán, cuyo nombre omite el tasador, que adornaban el Salón de Reinos del Buen Retiro (*Inventario*: 297-8).

⁸⁴⁶ Un buen ejemplo podría ser Matías de Torres, quien pese a sus inicios mediocres, ya que “...aprendió el arte de la Pintura en casa de un tío suyo llamado Tomás Torrino, pintor vulgar, y de tienda, siguió en sus principios aquella mala escuela, pintando adocenado, atendiendo solo al vil interés, sin corrección alguna. Después con la comunicación de Don Francisco de Herrera, el Maestro mayor, y la asistencia a las célebres academias de aquel tiempo feliz, y el trato de los pintores insígnies, que produjo aquella edad, mudó el estilo, y entró en corrección de suerte, que llegó a ser por su camino uno de los eminentes de esta facultad.” (PALOMINO, *Vidas*: 380).

⁸⁴⁷ Según Palomino (*Vidas*: 262), se especializó en “...retratos pequeños, que entonces se practicaban mucho y se pagaban mejor...”. Su contacto con el mundo literario y teatral de la época está probado por el hecho de que D. Pedro de Arce le encargó la serie de “...retratos de medio cuerpo, de hombres eminentes, y poetas insígnies para su museo...”.

la negativa opinión que le merece a Palomino⁸⁴⁹, se inventarió un cuadro, precisamente un *Robo de Elena*, en el Buen Retiro en 1772 (LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 217), e incluso del mismo Juan de la Corte, cuyas obras sobre el mismo tema - “Una Pintura de dos Uaras y terçia de largo y siete quartas de alto del Robo de elena de mano de Juan de la Corte Con marco negro y dorado tasada en doze doblones” y una “Sobreuentana” de vara y media de largo por media vara de alto “...con el Robo de elena tasada en seis doblones”- fueron tasadas en el *Inventario* de 1701-3 en 720 rs. y 360 rs. respectivamente (*Inventario*: 315 y 318, nº 484 y 514).

Podemos hacernos una idea del adorno pictórico de la “sala” de la actriz gracias a la descripción que Castillo Solorzano hace de una casa madrileña acomodada en su comedia *El Mayorazgo figura*:

INÉS:	Hermosa sala.
D ^a ELENA:	¿No celebráis las pinturas?
URBINA:	En esta amenaza a <i>Adonis</i> el cerdoso jabalí por dejarle a buenas noches; <i>Aquí Europa</i> surca el mar, combatida de temores en la taurífera piel en que se disfraza Jove.
D ^a ELENA:	Historias entendéis Urbina.
URBINA:	Desto de transformaciones sé mucho.
D ^a ELENA:	Este camarín responde a esta sala; en él se ven <i>países, medallas, flores</i> , y algunos buenos <i>retratos</i> de los pinceles mejores desta corte. ⁸⁵⁰

Un actor o actriz de renombre gozaba pues de un entorno doméstico bien acondicionado, e incluso en ocasiones lujoso, que podía hacer que su casa pareciese “mas de señora de título que de particular”, según la expresión de María de Zayas (*Castigo miseria*: 257).

⁸⁴⁸ “... (que los hizo con excelencia) para algunos sitios pequeños.” (PALOMINO, *Vidas*: 263). Como ya vimos, pese a su extraordinario currículo, en los últimos años de su vida Alfaro también se vió obligado a buscar trabajo en las tiendas de pintura, humillación que según Palomino (*Vidas*: 264), “acabó con él”.

⁸⁴⁹ “...se aplicó a pintar flores, copiando algunas del natural, y otras de Arellano y Mario [Nuzzi], y así llego a hacerlas prácticamente con gentil bazarria, y manejo, de que hay muchos juegos en diferentes casas, así de cestillas, y jarrones de flores, como de tarjetas, y guirnaldas con historieja ... pero como no sabia hacer otra cosa, vivió siempre con gran miseria, ya pintando en las tiendas, ya haciendo juegos de floreros de diferentes tamaños, y poniéndolos en público a vender, donde la fuerza de la necesidad hacia darlos por muy bajo precio.” (PALOMINO, *Vidas*: 326).

⁸⁵⁰ Alonso Castillo Solorzano, *Comedia famosa titulada El Mayorazgo figura*. Cito por LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 86. Los subrayados en cursiva son nuestros.

2.3.3. CRIADOS Y ESCLAVOS

Los criados eran muy abundantes en la época, ya que por su número y características profesionales -escuderos, lacayos, dueñas (objeto de las mas aceradas sátiras y críticas), pajes, etc.- contribuían a calificar el estado social y económico de sus amos⁸⁵¹, ya que además de las criadas y criados corrientes, el “cuerpo de casa” de una persona acomodada constaba al menos de “...un mayordomo, dos pajes de hábito largo, dos lacayos, el uno grande, que sirviera la despensa y el otro pequeño...” (CARVAJAL, *Navidades*: 141). La relación entre ellos y sus amos parece haber sido en general bastante buena, lo que posiblemente compensaba lo escaso del jornal⁸⁵².

Dos o mas criados formaban parte de la servidumbre con la que contaban actores y *autores*⁸⁵³, y especialmente las actrices, quienes siempre se hacen acompañar de al menos un criado o criada según se estipula en los contratos, en los que, independientemente de la categoría de la actriz, se fija la obligatoriedad para el contratante (ya sea éste un *autor*, una ciudad, villa o pueblo) de pagar el viaje, posada y comida para ella y un sirviente⁸⁵⁴.

⁸⁵¹ “... él me dijo que con ella estaba una señora sobrina suya ... heredera de una gruesa hacienda, que seria de mas de 50.000 ducados; que en su servicio estaban cuatro criadas mozas, dos ancianas dueñas y dos esclavas, él [escudero], un capellán, un paje y un cochero...” A. de CASTILLO SOLÓRZANO, A. de *La fantasma de Valencia (Tardes entretenidas)*, 1625). Cito por la edición de RODRÍGUEZ, E., *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, (Madrid, 1988), pp. 167-200; p. 180.

⁸⁵² Según Mme. D'Aulnoy (*Relacion*, 225.) “...por la comida y el sueldo los españoles no les dan mas que 2 reales al día...”. Teniendo en cuenta que su libro se publicó en 1691, su afirmación nos parece un tanto exagerada, ya que según Zabaleta, cuya obra *El día de fiesta por la tarde* se publicó en 1660, buen conocedor de la España en la que vivía y curioso narrador de costumbres, se podía contratar a una criada por 3 ½ reales diarios. (Cito por la edición de C. Cuevas (Madrid, 1983), p. 364). Cinco reales cobraba en 1637 un gentilhombre, según nos informa María de Zayas en su novela *El castigo de la miseria (Novelas amorosas*: 254), cuyo protagonista -D. Marcos- tras servir unos años como paje en Madrid a un caballero, pasó a gentilhombre, trocando “...los dieciocho cuartos por cinco reales y tantos maravedís...”

⁸⁵³ Tres criadas como mínimo tenía en 1703 Teresa de Robles. Creyendo que la actriz se ha fugado, la Junta del Corpus envía a su casa al escribano, quien notifica a Francisca de los Ríos “...criada de Theresa de Robles en presencia de otra criada de la susodha su compañera...” (*A.M.V.*: 2-201-2) el embargo de los bienes de la actriz, quien con seguridad habría partido de viaje con al menos otra criada.

⁸⁵⁴ En 1637 Antonia de Bovadilla es contratada por la villa de Brunete para las fiestas de agosto, cobrando 200 rs. mas “...los viajes, posada y comida para ella y una criada...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 270); “...llevarle su persona, ropa y un criado...” es la condición incluida en el contrato que firman en 1638 Alonso de Olmedo y Luis Bernardo Bovadilla, autores asociados, con Angela de Palma, actriz soltera de la que apenas nos han llegado datos, lo que indica -así como su sueldo (5. rs. ración y 7 rs. representación)- que no debió alcanzar un alto puesto en la profesión (P.PASTOR, *N.Datos*: 285). La misma cláusula incluyen los contratos con actrices tan famosas como María Calderón, contratada en 1632 por la villa de Pinto para hacer los primeros papeles en dos autos y dos comedias el día del Corpus y el siguiente; además de 1.050 rs., por su trabajo, el contrato estipula que “... la han de llevar y traer y juntamente a su marido Tomás de Rojas y a una criada, posada y cama y 8 rs. de ración cada día de ida, estada y vuelta.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 226-7). Muy semejante es el contrato firmado en 1655 por la villa de Cifuentes con la famosa Mariana Vaca, para que haga de primera dama en tres representaciones que se harán en dicha villa el primer domingo de octubre. Además de cobrar 650 reales, la villa se compromete a pagarle “...8 reales de racion, camas, posada y caballerías para ella y su criada...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 433).

El entremés de Moreto *El vestuario* (COTARELO, *Colección*: xciv), en el que se describe el barullo que precedía a la representación, nos permite apreciar el papel que jugaban los criados de las actrices a la hora de prepararles para salir a escena:

M^a ESCAMILLA: ¡Jesús! Ya está el corral de bote en bote
y no ha venido un alma al vestuario.
Coge el rincón, Chancleta, que pues tarda,
no ha de cogerle el mozo de Bernarda.
[...]
BERNARDA: ¡Jesús! ¿Ya estás acá, Maruja?
M^a ESCAMILLA: ¡Y como!
BERNARDA: Y yo pensé ganar la palmatoria.
Pon la alfombra, Moqueta, y lo primero,
dobla ese manto y sácame el vaquero.
[...]
MANUELA ESCAM.: Pon aquí, Sabanilla, y ve corriendo
que me vengo sin una castañeta.
Vuelve a casa volando.
[...]
Quedo señor, que nadie tiene, osado,
licencia de pegar a mi criado.
[...]
M^a DE QUIÑONES: ¡Que acaben de ensayar hoy a las doce,
y sin mirar que tiene que tocarse
una mujer, vestirse y aliñarse,
a las dos me den prisa! ... Y esto lleva
no comer un día de comedia nueva.
- Pon el hato, Francisco, y date prisa
que es hora de empezar.
[...]

Pero además de estas funciones, los “criados de la comedia” cumplían con otro tipo de trabajos ya que los actores y *autores* parecen haber tenido una gran confianza en ellos, hasta el punto de que en ocasiones incluso delegan en sus criados para que formalicen los contratos de trabajo⁸⁵⁵, y también los encontramos con frecuencia colaborando en el montaje de las obras, incluso en palacio⁸⁵⁶.

Aunque no sabemos si contaban con criados de mayor nivel como escuderos o lacayos, si podían contratar incluso amas de cría, como la que en 1637 emplean Bartolomé Romero y su mujer Antonia Manuela para su hija Francisca Romero, a la que asignan un sueldo de 3 ½ ducados mensuales (P.PASTOR, *N.Datos*: 272). En 1658, al hacer testamento, el autor Luís López Sustaete reconoce haber pagado 100 rs. de vellón al “ama

⁸⁵⁵ En 1623 el autor Cristóbal de Avendaño da poder a su criado Juan Antonio para que le “...concierte con el convento de la villa de Ucles para ir allí el día de Santiago con su compañía y representar las comedias y autos...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 197).

⁸⁵⁶ 200 rs. se le pagan en 1676 “Al gallego, criado de Manuela Escamilla, por el trabaxo que a tenido en las quatro fiestas a todo lo que se a ofrezido” para las fiestas de Carnestolendas (*FUENTES* I: 72); y 120 rs. se pagaron en 1679 “A los criados de los autores [Vallejo y Prado], 60 reales a cada vno, por el trauajo de llamar a los ensayos.” (*FUENTES* I: 82).

de Juanica”, su nieta, hija de Luisa López y Juan Navarro, “...que se criaba en Zamora...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1914): 214).

Verdadero “artículo” de lujo eran sin embargo los esclavos domésticos⁸⁵⁷. Según Mme. D’Aulnoy, eran muy abundantes las esclavas que procedían de países musulmanes⁸⁵⁸, sobre todo de Turquía, pero no eran precisamente baratos: “...se compran y se venden muy caras [...] Las hay que valen 400 y 500 escudos...” (D’AULNOY, *Relación*: 347). No obstante, el precio parece que había algunos bastante mas asequible, como revelan los 1.200 reales en que Alonso de Olmedo y Tufiño vende a su colega y también *autor* Hernán Sánchez de Vargas un esclavo de 14 años en 1619 (P.PASTOR, *N.Datos*: 174), los 1.500 reales pagados por Luis López Sustaete⁸⁵⁹ hacia 1640; un precio similar se asigna en 1643 a la esclava de 27 años que el actor Juan Jerónimo de Heredia entrega a Francisco Garro de Alegría, arrendador de los corrales madrileños, como garantía de los 1.366 reales que Heredia le adeuda (P.PASTOR, *N.Datos*: 329).

Es de suponer que el trato que se les dispensaba era en general bastante bueno, entre otras razones debido a su precio, e incluso se les concedía la libertad con cierta frecuencia, como hicieron además del ya citado Luis López Sustaete, las actrices Ana M^a de Peralta, viuda de Juan Bezón, quien en su testamento, fechado en 1661 ordena “...dar la libertad a su esclava Ginesa del Espiritu Santo” (AGULLÓ, “100 Docs.”: 111), y Damiana López, “...conozida por la virtud [...] que vivió evangelicamente...”, quien concedió la libertad a una esclava que le tenía tanto cariño a la actriz, que “no fue posible apartarse” de su ama (*GENEALOGÍA*: 392). Muy distinta actitud podemos observar en María de Córdoba, quien en el codicilo añadido en 1660 a su testamento, ordena que tras su muerte, el administrador de sus bienes (D. Mateo Prato, administrador del Colegio y Casa Real de Nuestra Señora de Loreto, a quien nombra testamentario) entregue a “Ysael morena esclava de la otorgante [...] p[ara] q[ue] la susodicha sirva a nuestra señora de loreto *sín que se pueda rescatar por ningun dinero ni alaja* porq[ue] así es su volunt[a]d y tanuien lo fue la del d[ic]ho Andres de la Vega su marido...”⁸⁶⁰.

⁸⁵⁷ “DOROTEA: ... Pero dime, ¿que hace mi madre? - CELIA: Allá está tratando con Felipe de vender estas esclava, que dice que son buenas y estremadas, pero que para su casa es mucho tolo...” LOPE DE VEGA, *La Dorotea* (Madrid, 1632). Cito por la edición de J.M. Blecua (Madrid, Cátedra, 1996), p. 467.

⁸⁵⁸ “...dos esclavas: la una etíope [...] y la otra berberisca...” tenía el caballero que protagoniza la novela de Mariana de Carvajal *La industria vence desdenes* (*Navidades*: 141).

⁸⁵⁹ En 1656 López Sustaete firma una carta de libertad en la que estipula que tras su muerte se conceda la libertad a un esclavo llamado Alí, comprado en la Lonja de la Plaza del Mercado de Valencia “... donde se me remato en publico pregon como mayor ponedor en mil y cinquenta reales, moneda corriente valenciana...”, el cual le “...ha servido mas de diez y seis años bien y fielmente dandome muchos aprovechamientos...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913), 437.). En su testamento, fechado el 28 de septiembre de 1658, alude también a esta escritura, declarando que “...Alí, esclavo mio, está libre ... para que luego que yo fallezca, use de su persona libremente.” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914), 216).

⁸⁶⁰ A.H.P.: Protº. 6069 (fº 688), Lucas del Pozo. El subrayado en cursiva es nuestro.

2.3.4. OTROS BIENES

Que los actores de mayor prestigio así como los principales *autores* alcanzaron un nivel de vida muy acomodado lo prueba además de sus posesiones, ya citadas, el hecho de que la mayoría de ellos utilizaba para sus desplazamientos uno de los bienes mas apreciados en la época: el coche, cuyo valor como símbolo externo de lujo y por tanto de la posición social y económica de su poseedor era incomparable.

El viajar en coche por cualquier motivo era una de las obsesiones de los madrileños - y especialmente de las madrileñas- por lo que no es de extrañar que la posesión de un coche se convirtiera, como sucede también hoy, en una “manía” generalizada en la época, satirizada en numerosas obras, en las que los dramaturgos introducen todo tipo de comentarios jocosos sobre el tema⁸⁶¹, y muy especialmente en las obras breves como los entremeses, con personajes tan ridículos como el dueño de un coche del entremés *El paseo al río de noche* de Manuel de León Marchante⁸⁶², que según su cochero:

COCHERO: [...]
Señores, no es creíble lo que mira
por sus mulas; es cosa que me admira.
Él se anda solo todo el año entero,
y si ha de recibir alguno cochero,
le hace pesar; y yo soy tan bellaco
que me quede en su casa por ser flaco
[...]

No es de extrañar por tanto que también para los actores y *autores* los coches fuesen objetos muy apreciados, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter errante de la profesión, pues aunque la temporada principal y la plaza teatral mas importante era Madrid, no hay que olvidar la importancia teatral de ciudades como Valencia y Sevilla. A lo largo del año las compañías recorrían la Península -incluido Portugal- por caminos en pésimas condiciones, incluyendo en sus giras salidas al extranjero, especialmente Italia y Francia, por lo que no es de extrañar que además de coches⁸⁶³ utilizasen uno de los vehículos mas lujosos de la época:

⁸⁶¹ “Puso Marcelo -que así se llamaba su marido- ilustre casa, hizo un vistoso coche, el mayor deleite de las mujeres; y en esta parte soy de su parecer, por la dificultad del traje y la gravedad de las personas, y mas después que se han subido en un monte de corcho.” LOPE DE VEGA, *La prudente venganza* (*La Circe*, 1624). Ver la edición ya citada de PONTÓN, *Once cuentos*: 273.

⁸⁶² Cito por la edición de BERGMAN, H.E., *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, 1984), p. 253-266; p. 256.

⁸⁶³ En 1699 el corregidor de Toledo informa al Protector de la llegada a la ciudad de Teresa de Robles “...trahida de Almonacid por Ministros que embie esta mañana que auiendome auisado auerla asegurado enbie vna calesa...”; también “...dos calesas para el auio de la dha Petronila Cauallero, su madre y una criada...”

la litera⁸⁶⁴. Según Mme. D'Aulnoy (*Relación: 36.*) se trataba de un medio de transporte muy caro: "...jamás he visto nada más caro que esa clase de vehículos, porque cada una de las literas va acompañada por su dueño ... montado sobre su mulo, y su criado sobre otro, que relevan, de tiempo en tiempo a los que llevan las literas ...". Pero si caro era su alquiler, aún más cara resultaba su compra según se desprende de la declaración hecha por Andrés de la Vega ante el pleito de divorcio por malos tratos interpuesto por su mujer, la actriz María de Córdoba, quien alega como prueba de haberla tratado bien y "reglado" con gran lujo, el haberle comprado "...una litera que le costó 800 ducados.." (COTARELO, *Actores: Córdoba: 26*).

A los bienes materiales debemos añadir otros igualmente "prestigiosos" como los cargos públicos, que en la época eran objeto de compraventa⁸⁶⁵, así como la fundación de capellanías y mayorazgos; todos ellos eran métodos habituales empleados en la época para ascender socialmente⁸⁶⁶, y requerían un considerable patrimonio que permitiera al agraciado vivir de las rentas⁸⁶⁷.

previene el corregidor de Valladolid para enviar a la actriz a Madrid, bajo la guardia y custodia de dos alguaciles que viajarán en mulas (*A.M.V.: 2-200-9*).

⁸⁶⁴ En 1630 la actriz Antonia Manuela, mujer de Bartolomé Romero, y madre de las célebres actrices-músicas Luisa y Mariana Romero, viajó a Sevilla con "...cajas y hato de la compañía de su marido...", contratando para el transporte de los bultos varios carros, a razón de 9 ½ reales por cada una de las 303 arrobas del peso total del equipaje; para ella contrató una litera por 60 ducados, que substituyó a la mula "con sillón" contratada inicialmente (P.PASTOR, *N.Datos: 219.*). Las mulas parecen haber sido el transporte habitual de los actores menos acomodados como Juan Vázquez y su mujer Francisca de Torres, contratados en 1623 por Antonio Granados para representar en el Corpus de Toledo, que se conformaron con "...tres caballerías iguales porque no han de ir en los carros cargados..." (P.PASTOR, *N.Datos: 193*).

⁸⁶⁵ 3.000 ducados pone de fianza Gaspar de Porres en 1609 en favor de su hijo Juan de Porres, nombrado alguacil mayor y alcaide de la cárcel de la villa de Atienza (P.PASTOR, *N.Datos: 115*). En 1657 Juana de Olmedo, hija de Alonso de Olmedo y Tofiño, casada con Juan Pérez de Tapia, tenía "...el oficio de alguacil mayor del almirantazgo de la ciudad de Málaga...", y podía cederlo en arriendo o administración a quien quisiera, pues tenía "...el uso y ejercicio del [...] por merced particular de Su Magestad..." (P.PASTOR, *N.Datos, 2ª (1913): 439*).

⁸⁶⁶ Una actitud que también se observa en otros oficios artísticos, como es el caso de los pintores, quienes, como señala Portus, en sus intentos por alcanzar una mayor consideración social no adoptan actitudes excéntricas sino comportamientos encaminados a conseguir prestigio social, y para ello, una vez obtenido un nivel económico adecuado, emplean su dinero en la compra de bienes muebles e inmuebles, títulos o señoríos, y fundaciones religiosas. Ver PORTUS, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, (Guipúzcoa, 1999), p. 75. La misma actitud observa Bouza en las llamadas "sabandijas de palacio" u "hombres de placer", en cuyos testamentos se incluyen disposiciones que ponen "...en marcha algunos de los mecanismos que con mayor frecuencia fueron usados en el mundo estamental para la promoción desde los estados más bajos.", entre los que Bouza cita la fundación de mayorazgos, dotar capellanías, meter a los hijos en religión y comprar oficios públicos. Ver BOUZA, F., *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, (Madrid, 1991), pp. 126-7.

⁸⁶⁷ Cien ducados de renta anual tenía la capellanía fundada por María de Córdoba y Andrés de la Vega (*A.H.P.: Pº. 6069 (Fº. 688-89)*, Lucas del Pozo). Con 4.000 ducados "de prinzipal" dota a su muerte en 1697 Andrea de Salazar, viuda de Damían Polop, "...vna capellanía de misas que se han de cumplir en la Capilla de Nuestra Señora de la Novena [...] llamando por capellanes de ella a diferentes parientes..." (*GENEALOGÍA: 424*), aunque según Subirá, en un codicilo a su testamento "...Designó capellan al pariente más cercano de su difunto esposo; si no lo hubiere, al pariente más cercano de ella, y en su defecto, al "hijo de la Comedia que fuera más virtuoso y tuviera edad para ordenarse de horden sacro". El sacerdote de esta Capellanía debería ser siempre "hijo de la Comedia"...". (Ver SUBIRÁ, J., *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, (Madrid, 1960), p. 84. En adelante citaré por *Gremio*). Con los bienes de María de los Reyes, la Cofradía de la Novena ya había fundado otra capellanía en 1674 (*GENEALOGÍA: 471*).

2.4. VIDA SOCIAL

Pese al creciente interés que en los últimos años han despertado los actores del barroco, especialmente en lo que se refiere a su actividad profesional, muchos tópicos rodean aún la percepción que tenemos de la situación social de los actores españoles del Siglo de Oro. En gran parte la visión de su posición en la sociedad de la época ha sido deformada al adjudicar a los actores españoles la misma situación social en la que se encontraban los actores en otros países europeos, sin tener en cuenta que el teatro barroco hispano poseía -como ya dijimos- unas características específicas⁸⁶⁸ que influyeron notablemente en la percepción que la sociedad de la época tenía de los profesionales que lo representaban.

2.4.1. NIVEL CULTURAL

Aunque habitualmente suele catalogarse a los actores de la época como personas de un bajo nivel cultural, y en muchos casos parece que así fue, creemos que no puede establecerse este criterio como una regla general, ya que su formación intelectual parece haber sido tan heterogénea como su origen, por lo que no es extraño que encontremos entre ellos a personas culturalmente muy preparadas, especialmente en dos grupos de la profesión: los *autores* y los apuntadores.

Dentro del primer grupo, aunque formado por personas de muy distintos niveles, hubo *autores* cultos como Alonso de Olmedo (hijo), quien "...Escruiuo con gran azierto y discrezion algunos bailes y sainetes y mui buenas coplas asi para Palazio como para la Villa."⁸⁶⁹, y de hecho parece que era relativamente frecuente que los autores escribiesen las obras cortas que acompañan la representación de comedias y autos, como sabemos que hicieron Simón Aguado⁸⁷⁰, Agustín Manuel de Castilla⁸⁷¹, y Antonio de Escamilla⁸⁷², entre

⁸⁶⁸ La existencia de un teatro religioso -los autos sacramentales- que no tiene igual en el resto de los países europeos, es uno de los factores que- en mi opinión- configuran las características específicas hispanas influyendo notablemente en el papel social de los actores, como veremos a continuación.

⁸⁶⁹ *GENEALOGÍA*: 161. En 1676 se le dieron 400 rs. "...por los saraos y bayles que a puesto..." para las comedias representadas durante los cuatro días de Carnestolendas en el Alcázar (*FUENTES I*: 75). Aparece mencionado también en el apartado de los *Ingenios* en las cuentas de la reposición de *La púrpura de la rosa* (1680), en las que figura un pago de 300 rs. por el entremés de *Los estudiantes* (*FUENTES I*: 99). Barrera (*Catálogo*: 287) le atribuye además otros tres entremeses (*Las locas caseras*, *La Dama toro* y *El sacristán Chinchilla*) y cinco bailes.

⁸⁷⁰ En 1688 la Junta del Corpus de Madrid pagó 500 rs. a Simón Aguado "...porque compuso el entremes y mojiganga que represento la compañía de rosendo lopez..." (*A.M.V.*: 2-199-1). Barrera (*Catálogo*: 6) le atribuye tres entremeses: *El Platillo*, *El Ermitaño*, y *Los Negros*. Para mas datos sobre Aguado ver *Apendice I*.

los mas destacados. Un caso sobresaliente lo constituye Andrés de Claramonte y Corroy, actor y autor célebre⁸⁷³, cuya producción literaria abarca obras de todo tipo: loas (*La Asunción de la Virgen, Las calles de Sevilla*, etc.) (RENNERT, *Spanish*: 454), autos⁸⁷⁴, comedias⁸⁷⁵, e incluso un primer catálogo de actores titulado *Letanía mora*⁸⁷⁶.

Sabemos con certeza que algunos de ellos habían estudiado en las universidades hispanas, como el ya citado Alonso de Olmedo, que lo había hecho en Salamanca “...donde aprouecho mui bien los estudios...” (*GENEALOGÍA*: 161), llegando a estar “...ordenado de grados y corona y graduado de bachiller en Cánones por la Universidad de Salamanca...”⁸⁷⁷, y fue hombre de “...buen juicio, de buena conversación, atento y cortesano...” (BARRERA, *Catálogo*: 287). Otros pese a no constar su paso por la universidad, eran hombres cultos, capaces incluso de improvisar en latín, como Roque de Figueroa, quien “...en ocasion que se hazia vna fiesta en la Parroquia de San Seuastian en la Corte de Madrid, subzedio la casualidad de hauerle dado vn accidente al predicador, y quitandose la espada, subio al pulpito, y hizo vna orazion latina, que admiro a todos los oyentes”⁸⁷⁸ (*GENEALOGÍA*: 67).

También entre los actores encontramos varios que pasaron por la universidad, como Juan López, estudiante en Granada, que entró en el oficio teatral al enamorarse de la actriz Juana de Robles, con quien se casó (*GENEALOGÍA*: 260); José Pavia, quien tras retirarse del teatro y ejercer como maestro de gramática en Játiva, opositó a una cátedra de retórica en Valencia “...y aunque perdio la cathedra gano credito en la oposicion...” (*GENEALOGÍA*: 212). Otros, aunque no nos consta su paso por una universidad, alcanzaron un nivel intelectual considerable, como los ya mencionados Pedro Labe, de origen hidalgo, considerado en su época como un gran aritmético (*GENEALOGÍA*: 242), y el ya citado

⁸⁷¹ 300 rs. se le pagaron por orden de la Junta del Corpus de Madrid en 1693 por “...una mojiganga que hizo para el auto de su compañía...” (*A.M.V.*: 2-200-3).

⁸⁷² Aparece dentro del apartado *Ingenios* en las cuentas de la reposición de *La púrpura de la rosa* (1680); se le pagaron 150 rs. por el entremés de *Las Beatas* (*FUENTES I*: 99).

⁸⁷³ Está documentado como actor desde 1604, cuando aparece formando parte de la compañía de Baltasar Pinedo. Como autor se le menciona ya en 1611 (RENNERT, *Spanish*: 454), y en 1615 aparece en los *Reglamentos de Teatro* como uno de los doce autores de comedias “nombrados por S.M.” (*FUENTES III*: 56).

⁸⁷⁴ Entre ellos *El Valle de la Muerte* y *Los Corporales de Daroca*, representados en 1623 por las compañías de Tomás Fernández y Alonso de Olmedo, respectivamente (RENNERT, *Spanish*: 454). Barrera (*Catálogo*: 94) le adjudica cuatro, ninguno de los cuales coincide con los mencionados.

⁸⁷⁵ Barrera (*Catálogo*: 93) le adjudica nada menos que veintiuna, algunas de las cuales le fueron atribuidas a Lope de Vega.

⁸⁷⁶ “...rarísimo librito que escribió [...] antes de 1610, pero que no salió á luz hasta 1613; el cual, compuesto en quintillas, contiene elogios de muchos famosos ingenios, y un catálogo de actores cómicos.” (BARRERA, *Catálogo*: 93).

⁸⁷⁷ Así se indica en la *Cédula Real* dada en Madrid en 20 de mayo de 1647, reconociendo los derechos como hidalgo de Alonso de Olmedo y Tofiño y sus hijos, de los que Olmedo era el mayor. (*GENEALOGÍA*: 338).

⁸⁷⁸ Cotarelo (*Actores: Prado*: 17) considera falsa esta anécdota, pero cree que es interesante como “...prueba de que la tradición sobre la cultura de este recitante era viva aun al comenzar el siglo XVIII...”. Sobre los aspectos comunes a las profesiones de actores y predicadores, ver el último apartado de este capítulo, dedicado a la formación profesional de los actores y músicos.

Francisco de Castro (gracioso y vejetes), miembro de una dinastía de actores⁸⁷⁹, quien componía “...buenos versos particularmente en lo jocoso y escriuio algunos saynetes que andan ympresos...” (*GENEALOGÍA*: 185), aunque Barrera (*Catálogo*: 79) considera que pese a ser “...uno de los versistas mas populares...” de su época, “...su estilo en general es chavacano...”. De Jacinto Varela sabemos que “...fue siendo muchacho, discípulo de artes del P. Pedro Pimentel...” (*Cartas PP. Jesuítas*, XIII, p. 92).

Son sin embargo los apuntadores de las compañías los que revelan un mayor nivel intelectual, lo que parece justificar plenamente el que entre sus obligaciones se encontrase la de “sacar por papeles” las obras que debía representar su compañía⁸⁸⁰, así como ayudar a sus compañeros a memorizarlas, pues no debemos olvidar que era práctica corriente en la época que uno de los actores, o el apuntador, leyera los papeles en voz alta para que sus compañeros, alguno de los cuales (y sobre todo las mujeres)⁸⁸¹ podía no saber leer, fuesen memorizando sus partes⁸⁸². No resulta por tanto extraño encontrar entre ellos a personas como Juan Pavía, que había estudiado filosofía en Valencia, ejerciendo como escribiente de un escribano de Valencia antes de meterse en la comedia (*GENEALOGÍA*: 206); también apuntador fue Bautista Ventura, que había estudiado artes y medicina en Valencia (*GENEALOGÍA*: 165). Durante el último cuarto de siglo encontramos otros ejemplos representativos en Salvador de la Cueva y Juan Francisco Texeira. El malagueño Salvador de la Cueva⁸⁸³ había estudiado gramática en el convento de S. Francisco de Mallorca (*GENEALOGÍA*: 247), y fue también actor (gracioso) y posiblemente poeta, aunque

⁸⁷⁹ Hijo de Matías de Castro, *Alcaparrilla* y Juana Gutierrez (*GENEALOGÍA*: 185), sus hermanos Isabel (2ª dama), Juan (2º barba), Ventura (apuntador), Fernando (4º galán) y Damián (2º galán), eran también actores. Todos ellos aparecen mencionados como hermanos de Isabel de Castro, y fueron llamados a declarar por la Junta del Corpus, tras la huida de la actriz, quien no quiso representar los autos de Madrid en 1699 (*A.M.V.*: 2-200-9). Del padre, Matías de Castro *Alcaparrilla*, conocemos una pieza de teatro breve: *La negra*. Ver MADROÑAL DURAN, A., *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, (Kassel, 1996), p. 61).

⁸⁸⁰ 400 rs. se pagan en 1682 “...a los dos apuntadores de las compañías por auer sacado los papeles de toda la fiesta, 200 a cada uno.” (*A.M.V.*: 2-425-41); 150 rs. se pagan en 1680 a Salvador de la Cueva, apuntador de la compañía de José de Prado “...que copio los entremeses y fin de fiesta y lo saco por papeles.” para la reposición en diciembre de 1679 de *Psíquís y Cupido* de Calderón (*FUENTES I*: 83).

⁸⁸¹ En 1692 la Junta del Corpus de Madrid pagó 60 rs. a Juan Francisco Texeira, apuntador de la compañía de Damián Polope por “...auer asistido a ensayar y estudiar el papel que remedio Fran[cis]ca Bezon...” (*A.M.V.*: 2-200-4).

⁸⁸² Esto que hoy nos parece harto difícil, no era ningún imposible en una época en la que la memoria era uno de los componentes esenciales del aprendizaje -que generalmente se basaba en la transmisión oral- y mucho mas en el teatro, en el que existían incluso los “memorias” profesionales como el famoso Luis Remírez, que podía memorizar con exactitud todos los versos de una comedia el tercer día que acudía a la representación (RENNERT, *Spanish*: 176). Es de suponer que los actores, obligados a ejercer continuamente esta facultad que como veremos se consideraba una de las principales cualidades del profesional, no tuviesen demasiados problemas para retener unos textos que por estar además en verso, eran mas fáciles de recordar.

⁸⁸³ Se llamaba en realidad Juan Antonio del Castillo (*GENEALOGÍA*: 247) y pertenecía a una “buena familia”. Su hija Manuela de la Cueva fue una célebre actriz, casada con el músico Juan Bautista Chavarria. Ver en el *Apéndice I*.

menor⁸⁸⁴. Su colega, Juan Francisco Texeira, además de apuntador⁸⁸⁵ era también actor y hacía papeles secundarios. Texeira “...Hauia estudiado y solia arguir con algunos de filosofía y otras zienzeas con no poco fundamento” (*GENEALOGÍA*: 207), y era también poeta, aunque su producción parece haberse limitado a la piezas breves⁸⁸⁶. Un “poeta mui bueno” a juicio del anónimo autor de la *Genealogía*, que lo conoció, parece que fue Antonio de Acevedo, quien tras haber sido 2º barba y apuntador, se retiró a una ermita “junto a la villa de Carcajente” y allí escribía⁸⁸⁷. A Ventura Castro, apuntador de la compañía de A. Salazar se le pagan 400 rs. en 1695 “...por hauer dado un sainete para uno de los autos.” del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-5).

Incluso parece que podían “enmendar” algunas piezas teatrales para adaptarlas a la compañía, según se indica en la cuentas de gastos menores del Corpus madrileño de 1695, en las que figura un pago de 760 rs. a Juan Francisco Tejeira, apuntador de la compañía de Carlos Vallejo, 220 rs. “...por los mismos q[ue] es costumbre darsele en cada vn año de Ayuda de costa y la restantes cantidad por el trabajo y ocupacion q[ue] el suso d[ic]ho tubo en disponer la mojiganga y enmienda de loa y trabajo de leer tres noches para el auto de su comp[añi]a.” (*A.M.V.*: 2-200-5).

Como es habitual, encontramos la confirmación de todo lo anteriormente expuesto en las obras de la época. El apuntador de la compañía de representantes con la que se topan D. Cleofás y el Diablo cojuelo “gobernaba” a su autor por ser hombre “...que tenía grandisima curia en la comedia y había sido estudiante en Salamanca, y le llamaban el Filósofo por mal nombre...”⁸⁸⁸.

Mucho mas difícil resulta establecer el nivel cultural de las actrices. Teniendo en cuenta la situación general de la mujer en la época, lo mas habitual era que muchas no supiesen leer ni escribir, aunque si firmar, ya que su firma aparece en muchos documentos de formación de compañía. No obstante, y dado que hay bastantes ejemplos dentro de la profesión de maridos que dan poder a sus mujeres para que puedan realizar diversas

⁸⁸⁴ RENNERT, *Spanish*: 461. Como apuntador, además del trabajo de “sacar por papeles”, Cueva parece que se ocupaba de otras cosas, ya que en 1680 se le pagan 300 rs. “por el cuydado que [él y Juan Rodríguez] tubieron con las mutaciones...” (*FUENTES I*: 112). Puede que sea suya la “fiesta de zarzuela” titulada *Cual es lo mas en amor, el desprecio o el favor* (*Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores* (Valencia, 1660)). Ver BARRERA, *Catálogo*: 119.

⁸⁸⁵ En 1680, se le pagan 300 rs. “...por auer sacado por papeles la comedia, loa y entremeses y auerlas copiado...” para la representación de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de Calderón (*FUENTES I*: 112).

⁸⁸⁶ Barrera (*Catálogo*: 382) señala como suyos el entremés *La Rueda y los buñuelos*, publicado en *Flores del Parnaso* (Zaragoza, 1708) y una mojiganga inédita titulada *Las casas de Madrid*. Según la cuenta de gastos menores originados por los miembros de la compañía de Damian Polope, que representó uno de los autos en el Corpus de Madrid, a Texeira se le pagaron 180 rs. por un sainete (*A.M.V.*: 2-200-4).

⁸⁸⁷ “...y quando caminaua lleuaba sus cartapacios y recado de escriuir y sentandose a la sombra de vn arbol y escriuia sus comedias.” (*GENEALOGÍA*, 133).

⁸⁸⁸ VELEZ DE GUEVARA, L., *El Diablo cojuelo* (Madrid, 1641). Cito por la edición de A. Fernández e I. Arellano, (Madrid, Castaglia, 1988), p. 149.

gestiones (contratarse con autores, pedir prestamos, alquilar casas, etc.), podemos suponer que no era un hecho excepcional las actrices poseyeran aunque solo fuese los rudimentos de escritura y lectura, e incluso sabemos de algunas, como Elena Osorio⁸⁸⁹, que poseía una buena educación. Posiblemente también fuese instruida la actriz Luisa Fernández ya que entre los bienes que se le embargaron en 1673 figuraban una “...gaueta [que] se halló llena de pap[ele]s de comedias...”, y en otra “...veynte y ocho libros grandes y pequeños”, además de dos guitarras y un arpa (A.M.V.: 2-197-20). Aunque no están estudiadas, sabemos que existían escuelas de niñas, ya que las propias obras teatrales de la época nos informan de su existencia⁸⁹⁰, donde es posible que algunas actrices puieron haber recibido una educación de primeras letras. No obstante la educación de mayor nivel la recibían las mujeres a través de profesores particulares. En el caso de las actrices, posiblemente sea la procedencia familiar la que influya de manera determinante en su formación, por lo que es mucho mas factible que una actriz perteneciente a una familia de actores supiera no sólo leer y escribir sino que hubiese recibido una educación mas completa, como parece haber sido el caso de Manuela de Sierra, la hija de Bernardino de Sierra, que “...escruiua muy bien y sacaua los papeles de las comedias” (GENEALOGÍA: 165). Poetisa era Jacinta de Morales, hija del autor Pedro de Morales, buen amigo de Cervantes y alabado por este en su *Viaje al Parnaso* y por Lope en *El peregrino en su patria*. Jacinta no se dedicó al teatro y se casó “fuera de la comedia” con el doctor Matías de Porras, medico e hijo del también autor Baltasar de Porras, igualmente buen amigo de Lope (COTARELO, *Actores: Prado*: 61). Creemos igualmente muy probable que las actrices que ejercieron de autoras por sí mismas y no por sus maridos, poseyeran también un mayor nivel de educación, ya que debían hacer frente a una complicada burocracia⁸⁹¹.

⁸⁸⁹ Según Lope de Vega, que mantuvo con ella unos amores que duraron cinco años, además de hermosa, “...la habla, la voz, el ingenio, el danzar, el cantar, el tañer diversos instrumentos, me cuenta dos mil versos; y es tan amiga de todo género de habilidades, que me permitía apartar de su lado para tomar lición de danzar, de esgrimir y de las matemáticas, y otras curiosas ciencias...”. Ver en *La Dorotea*: 325-6.

⁸⁹⁰ Una mención a una escuela y maestra de niñas tenemos en el anónimo *Baile de los muchachos de la escuela* (c. 1680): “Vaya un baile enamorando/las niñas de la maestra/de la escuela los muchachos...” (COTARELO, *Colección*: ccxiv); en el *Baile de Júpiter y Calisto* (anónimo y de finales del XVII), se menciona de forma paródica, una escuela para niñas: CALISTO: .../ Pero ya sabes que padre me tiene/en la escuela de Diana/puesta a ser doncella pagada por meses ...” (COTARELO, *Colección*: ccxi).

⁸⁹¹ No creemos sin embargo que pueda ser trasladable a las actrices españolas la opinión expresada por Ojeda, quien señala la buena preparación intelectual de las actrices italianas de la *commedia dell'arte*, que dominaban además varias disciplinas, ya que según Ojeda “...para ser una “prima donna” de una respetable compañía como la de Ganassa, había que contar con una formación que recuerda la educación de la dama de corte, con la diferencia que las actrices habían constituido todo un oficio de las virtudes ornamentales de la dama ideal [...] estaban muy cercanas a las “meretrices honestae” [...] Por ello es plausible pensar en el salto de una profesión a otra. OJEDA CALVO, M^a del V., “El arte de representar de una actriz profesional del quinientos”, en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, L. García Lorenzo (ed.), (Murcia, 2000), pp. 237-253; p. 241 y 251.

2.4.2. RELACIONES SOCIALES

Pese a la escasez de noticias que nos han llegado sobre la vida cotidiana de la profesión cómica, éstas prueban que los actores y *autores* de mayor prestigio y relevancia profesional formaban parte del “mundillo intelectual” de la época.

Sus relaciones con los dramaturgos no se limitaban al marco profesional, sino que en ocasiones eran de verdadera amistad, y prueba de ello es el hecho de que éstos frecuentasen sus casas⁸⁹² e incluyan con frecuencia en sus obras alabanzas y comentarios que muestran bien el aprecio y consideración que sentían no sólo por el buen hacer y profesionalidad de los actores, sino incluso por sus personas.

En este sentido posiblemente sea Lope de Vega quien mejor refleja en sus obras y cartas la relación amistosa que le unió a algunos de los representantes mas famosos de su época. Si los elogios que dedica a la habilidad profesional de diversos autores en *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604) son bien conocidos, sus cartas nos informan de las rivalidades profesionales entre actores y actrices, y de la opinión que el dramaturgo tiene de ellos⁸⁹³, y también de la relación amistosa que Lope mantenía con algunos miembros

⁸⁹² Una relación amistosa parece haber unido a D. Antonio de Zamora con el matrimonio formado por el músico Manuel de Villafior y actriz-música Sabina Pascual, según se desprende de la anécdota protagonizada por un tal Juan Antonio (*GENEALOGÍA*: 292-3 y 339): “En el año 1703 llego a casa de Sauina Pasqual por el mes de abril vn hombre que dijo llamarse Juan Antonio, cuio desaseado y maltratado traje, vnido a la buena razon de el sujeto, fue desprezio de la vista y admirazion del hoydo, y preguntadole lo que buscaua, dijo venia a ver si podía lograr entrar en vna conpañia de representantes de que hera autor Manuel de Villafior, marido de la dicha Sauina. La estrañeza de la pretension, lo vien dispuesto de la persona y lo discreto de su locuazidad fueron motiuo a que la curiosidad de la dueña de la casa y no menos la de don Antonio Zamora (zelebre yngenio de nuestros tiempos) y don Pedro de Castro Zorrilla que se hallaron en esta ocasion en dicha casa le hicieron entrar a que pasase a exsamen lo que hasta halli hauia sido estrañeza, y viendo en la auilidad con que dijo vn mal sauido romanze como le hauia aprendido por accidente, y lo mas con la erudizion que hablo en philosophia y theologia, aficionados a su trato, tanto como conpadecidos de su desnudez, le dijeron voluiese [...] pasando el dicho don Antonio de Zamora a ablar del suceso en el estrado de la Exma. Sra. Duquesa de Osuna la ynstimulo tanto la estrañeza que mando la fuese a ver el dicho sujeto [...] y descubrio entre señales de cauallero zircunstancias de galan, hauiendo sido su cortesano trato, su erudito estilo y su amable presenzia, agradable objeto asi de S.E. como de los muchos que se allaron presentes, y como fuese el tiempo de la formazion de las conpañias mando dicha Exma. Señora entrase a cunplir su deseo [...] Admitido en dichas conpañias por quarto galan, llego el dia de salir al tablado, no sin poco miedo de sus conpañeros, pues como no versado en el exercicio, y siendo mui otro el ejecutarlo en publico que proponerlo en secreto, temian juntamente no articulase razon, enbargado del enpacho, pero no suzedio asi, antes vien con mas liuertad que todos dijo la parte que en la loa y comedia le cupo, con gran gusto de los oyentes y no menos de sus conpañeros...”. La veracidad de la anécdota está confirmada por los documentos, ya que en la lista de la conpañia de Villafior para las fiestas del Corpus de ese año, se menciona a un tal “Juan Antonio el forastero”, y aunque no se indica su categoría en la conpañia, su posición en la lista nos permite suponer que posiblemente fue 4º o 5º galán (*A.M.V.*: 2-201-2.)

⁸⁹³ En una carta a un desconocido corresponsal el 4 de septiembre, Lope se hace eco en 1633 de la rivalidad que el público había establecido entre dos de las mas célebres actrices de la época: María de Córdoba, *Amarillis*, y María de Riquelme: “Aquí llego *Amarillis* con una loa soberbia en su alabanza, con que está menos bien recibida que lo estuuiera, porque el juicio del vulgo aborrece que nadie se aplique a sí la gloria, sino que se la remita a él para que disponga de ella [...] Pues ¿que diremos de María de Riquelme, desaseada, no linda ni de galas estravagantes? Ciertamente que hablo en esto por boca del vulgo, que ya la pone en el primer lugar con *Amarillis*, y, así, me persuado que la novedad puede mas que la razón, pues yo no lo he creído, con saber que miento. Es singular en los afectos, por camino que no imita a nadie, ni aun se podrá hallar quien la imite...” Ver *Lope de Vega: Cartas*, N. Marín (ed.), (Madrid, 1985), p. 290. En adelante citaré por *Cartas*.

destacados de la profesión: *Alonso de Riquelme*⁸⁹⁴, *Hernán Sánchez de Vargas*⁸⁹⁵, *Juan de Morales Medrano*⁸⁹⁶, y *Antonio García de Prado*⁸⁹⁷.

Su amistad con las actrices, especialmente en los casos de *Jerónima de Burgos*⁸⁹⁸ y *Lucía de Salcedo*⁸⁹⁹ se vio empañada por las relaciones amorosas que mantuvo con ellas, que terminaron en ambos casos malamente. Con Jerónima de Burgos la ruptura sentimental provocó la enemistad manifiesta de la actriz, posiblemente por celos de Lucía de Salcedo, su sucesora en el corazón de Lope. La carta que el poeta dirige a Sessa el 25-26 de julio de 1615, en la que alude a los intentos de la actriz por difamarle, constituye una prueba de la

⁸⁹⁴ En 1605 Lope fue padrino de una hija del autor, bautizada por el sacerdote y poeta José de Valdivieso. Ver ENTRAMBASAGUAS, *Vida*: 177. Parece que posteriormente sus relaciones se enfriaron, pero en 1616, tras la ruptura de Lope con Lucía de Salcedo *La Loca*, actriz en la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, Lope volvió a su amistad con Riquelme: "Alonso de Riquelme ha venido aquí, señor excelentísimo, esta mañana con pena de que Sánchez, por última diligencia, ha hablado a V.E. para que me mande que le escriba [...] porque él no tiene qué representar ni, por causa mía, otra persona que le escriba, y Sánchez trae todas las comedias del Andalucía y tiene a Luis Vélez y otros poetas que le acuden con los partos de sus ingenios. Sánchez me ha hecho a mi notables pesadumbres y Riquelme buenas obras..." (Carta al duque de Sessa de 15-20-XII-1616). *Cartas*: 190. Sobre la relación amistosa y profesional de Lope y Riquelme ver GRANJA, A. de la, "Lope de Vega, Alonso Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*, J.M^a Ruano de la Haza (ed.), (Canada, 1989).

⁸⁹⁵ "...dimos Alvaro López y yo en venir por Segovia, donde truchas y Sánchez nos hicieron detener hasta acabar *El mayor imposible*; así se llama una comedia que le escribí..." (1615) (ENTRAMBASAGUAS, *Vida*: 205). Las relación de Lope con Sánchez de Vargas (que era muy amigo de Luis Vélez de Guevara) no fueron siempre tan amistosas. Según Rennert (*Spanish*: 597), Lope incluso llegó a negarse a escribir para este autor.

⁸⁹⁶ Célebre autor, casado con Josefa Vaca. Su relación con Lope parece haber sido contradictoria, ya que el poeta no elude criticar en sus cartas a la mujer del autor, tan celebre en la época por su habilidad histriónica como por sus devaneos amorosos, incluso con la mas alta nobleza: "No hay acá cosa nueva más de que el gran Morales vino, y anoche estaban de visita Pastrana, etc., a la señora Jusefa Vaca, descolorida y parida y menos arrepentida: hicieronles bailes; vilos desde la calle por la reja..." (Carta a Sessa. 13-18-VII-1611) (*Cartas*: 88); "Morales no me habla porque me envió un pavo y no le quise recibir, y a la verdad yo no tuve puerta por donde entrase, porque está hecha a medida de carneros, vaca y conejo a la noche, y si hay gallina, mal para el dueño, que alguien esté enfermo en casa..." (14-VIII-1604) (ENTRAMBASAGUAS, *Vida*: 174).

⁸⁹⁷ Lope, ya ordenado sacerdote, bautizó en 1627 a María de Prado, hija de Antonio y de su mujer Francisca de San Miguel. La recién nacida, que se convertiría en una de las mas célebres actrices de su generación, fue amadrinada por Antonia Clara, la hija del dramaturgo (COTARELO, *Actores: Prado*: 54). Lope también bautizó a la primera hija que Prado tuvo con su segunda mujer, Mariana Vaca, en 1632. El lujoso bateo lo describe en una carta a un amigo (COTARELO, *Actores: Prado*: 61-61).

⁸⁹⁸ La relación sentimental entre ambos debió iniciarse hacia 1613. En septiembre de ese año Lope, ya viudo de Juana de Guardo, vivía en Segovia en casa de la actriz, desde donde escribe al duque de Sessa: "Yo, señor, lo he pasado bien con mi huésped Jerónima; aquí he visto los señores rondar mi casa [...] Jerónima estaba presente al escribir a V.E. y me manda le envíe muchos besamanos..." (23-IX-1613) (*Cartas*: 115). Pero con anterioridad a su relación amorosa, ya existía entre Lope y la actriz una buena amistad, como prueba el hecho de que en 1607 Jerónima y D. Antonio Hurtado de Mendoza apadrinasen a Lopito, el hijo adulterino que Lope tuvo con Micaela de Luján (ENTRAMBASAGUAS, *Vida*: 178); Lope también pretendió que la actriz y el duque de Sessa apadrinasen en 1614 a Feliciano, la hija que tuvo con su mujer legítima Juana de Guardo, quien falleció del sobrepeso, aunque finalmente la madrina fue María de Gaurdo [sic ¿por Guardo?], posiblemente hermana de la difunta Juana (ENTRAMBASAGUAS, *Vida*: 191, 197 y 135).

⁸⁹⁹ Apodada por Lope *La Loca*, pertenecía en 1615, época en la que debieron comenzar sus relaciones con Lope, a la compañía de Hernán Sánchez de Vargas (ENTRAMBASAGUAS, *Vida*: 205). A juzgar por las cartas de Lope a Sessa, sus amores fueron fugaces, pues a finales de 1616 ya habían concluido: "De *La Loca* hay lo que dije a V.E...." (1615) (*Cartas*: 143). "Ayer llego aquí *La Loca*, que ha venido con Sánchez y toda la compañía [...] *La Loca* ha venido a verme y dice que escriba a V.E. que aquí tiene una esclava: así lo hago y le suplico crea que no fue causa de mi jornada, pues ha un mes que estoy aquí [Valencia] y ella en Barcelona..." (6-VIII-1616) (*Cartas*: 177). "...Veinte días hablé con *La Loca* y lo he pagado hasta en mis descendientes, como pecado original..." (?-IX/X-1616) (*Cartas*: 180). "Yo me entretengo allí un rato oyendo hablar y cantar [...] querría esa *Loca* quitarme este entretenimiento a mi, y a ella esta pesadumbre, y paréceme que es buen camino decirle a V.E. y a todos sus imaginaciones bellacas, tan inorantes como ella." (?-X-1616) (*Cartas*: 182).

descalificación social a la que se veían sometida las actrices por atreverse a mantener públicamente un comportamiento amoroso que la sociedad de la época sólo consentía a los hombres:

“El desear que su ánimo de V.E. también se aquietase en esta parte, si contra mí tenía concebida alguna sospecha [...] juntamente el saber que no podía merecer una tan vil mujer crédito alguno en tribunal donde las infamias de su vida y la suciedad de sus costumbres había de ser abominable a los ojos y cansada a los oídos de un príncipe cuya prudencia pasaría como el sol por el lodo de sus engaños y palabras [...] Bien quisiera que no hubiera oído V.E. tan larga información de disparates a esta ramera, por el disgusto que muestra en su papel y el que a mí se me ha rescricido sobre los que tenía con ella por las insolencias que ha usado conmigo [...] Mientras V.E. estaba hablando con ella, Salvador [Ochoa] estaba dando voces, llamándola los nombres que la ennoblecieron desde que pregonaba bizcochos en Valladolid: perdía el tal hombre el juicio de celos, porque había averiguado que se echaba con San Martín, y prometía no ir con ella a Lisboa con tantos donaires, voces y desatinos [...] Las que ella tiene no las ha negado a V.E. más que para que se le acercase, fiando de su oratoria y labia ...”⁹⁰⁰.

La relación amistosa que parece haber unido a dramaturgos y representantes se refleja también en los documentos legales de la época, como podemos ver en el pleito emprendido en 1656 por los arrendadores de los corrales de Madrid contra el Ayuntamiento, para conseguir descuentos en su arrendamiento tras haberse suspendido las representaciones por la proclamación del Santo Jubileo. Entre los testigos presentados por los arrendadores figuran tres dramaturgos: Sebastián de Villaviciosa “... clérigo, presbítero, Cauallero de la orden de San Juan [...] de edad de 39 años ...”, Juan de Matos [Fragoso], entonces de 40 años “poco mas o menos”, cada uno de los cuales declara que durante los días que duró la prohibición “vio y hablo” al autor Pedro de la Rosa y a los miembros de su compañía, y Francisco de Avellaneda, buen amigo de los dos anteriores, quien declara que “...todos los días de la dicha prohibicion o los mas dellos, asistio en casa de Pedro de la Rosa ...” (*FUENTES IV*: 103-5 y 107).

Pero además de con los dramaturgos y con otros miembros de la profesión⁹⁰¹, los actores mantenían relaciones amistosas con otras personas relacionadas con el mundo teatral (arrendadores y administradores de los corrales, alguaciles de comedias, etc.), así como con otras ajenas a él pero buenos aficionados al teatro. Un buen ejemplo de la variopinta

⁹⁰⁰ *Cartas*: 144-5. Para nada tiene en cuenta Lope sus propios pecados amorosos (antes y después de ordenarse sacerdote), su bochornoso papel como “alcahuete literario” del duque, e incluso los pecados de éste, desterrado en 1622 a sus estados de Baena precisamente por sus amoríos. Ver *Cartas*: 257.

⁹⁰¹ Entre los testigos presentados por los arrendadores en su pleito con la Villa por la suspensión de comedias en 1656 debido al Jubileo, se encuentra Luis Torres, miembro de la compañía de Antonio de Acuña, también contratada por los arrendadores. Torres, que tenía 22 años, era el encargado de “sacar por papeles” las comedias, y parece haber mantenido una buena relación con Juan de Ayola, cobrador de Pedro de la Rosa, ya que en su testimonio declara conocer la suspensión “...por hauerse oído decir al dicho Pedro de la Rosa y a todos los demas de su compañía, y en particular a Juan de Ayola, cobrador de la dicha compañía.” (*FUENTES IV*: 106).

sociedad -artistas y artesanos, clérigos, rentistas, funcionarios municipales y palaciegos, etc.- que se movía en torno a los profesionales del teatro, y se relacionaba amigablemente con ellos, lo tenemos entre los testigos del pleito emprendido por los arrendadores de los corrales contra el Ayuntamiento de Madrid por la marcha de Prado a Francia en 1660, en el que declararon como testigos del arrendamiento además de *autores* como Bartolomé Romero, entonces con 50 años y ya retirado como autor de comedias aunque “...lo consiguio asta el año pasado de 1659...” (*FUENTES IV*: 182), y Pedro de la Rosa, de 46 años, “...que de 24 años a esta parte que a que profesa el ser autor de comedias...” (*FUENTES IV*: 186), los dos alguaciles de comedias -Jerónimo Barragán, quien “Dijo que de mas de 10 años a esta parte tiene bara de alguazil de las comedias desta Corte, y por esta razon saue todo lo que pasa entre autores de comedias y arrendadores de los corrales dellas.” (*FUENTES IV*: 188), y Esteban García quien “...a mas de 20 años que es alguacil de los corrales de las comedias, y por esta raçon a tenido y tiene mucho conocimiento con los arrendadores que an sido y son de los corrales de las comedias y autores dellas.” (*FUENTES IV*: 188)- dos clérigos: el ya citado José de la Vega y Córdoba “... capellan de la parrochial de Santa Cruz ...” hijo de Andrés de la Vega y María de Córdoba (*FUENTES IV*: 187), y Diego Fernández de la Riva “...presbitero, capellan de la parrochia de San Seuastian desta uilla...” quien “...de mas de 22 años a esta parte los comunica todos los dias con los arrendadores y autores de las comedias que an sido y son, como Cofrade que es de Nuestra Señora de la Nouena de quien son todos los comediantes Cofrades.” (*FUENTES IV*: 187-8); e incluso simples aficionados como Francisco de Villegas, de 44 años, “...uecino desta uilla que come de su hacienda y posa en la Calle de Cantarranas...” quien “...desde que tiene vso de raçon asiste a los corrales de las comedias desta Corte y a tenido mucho conocimiento, trato y comunicazion con todas las compañías que an representando en todo este tiempo en los dichos corrales...” (*FUENTES IV*: 179), Sebastián de Navarrete, de 64 años, “...barbero zirujano que posa y tiene su tienda en la Calle del Leon...” que “...de 40 años a esta parte que a que viue en el Mentidero a tratado y comunicado con particular amistad con todos los autores de las comedias y demas representantes que ha auido del dicho tiempo a esta parte...” (*FUENTES IV*: 184), Diego Gutierrez, “...vezino desta uilla que come de su hacienda...”, quien conoce el asunto “...por la continuazion y asistencia que como lleua dicho tenido y tiene en los corrales, asi en los días de comedia nueua como en otros, de mucho tiempo a esta parte.” (*FUENTES IV*: 185), y Pedro Jimeno, “...maestro de obras, vecino desta villa de Madrid, que biue en la Calle del Leon...” que vive desde hace 40 años en el Mentidero, y persona con “...mucha asistencia que del dicho tiempo a esta parte a tenido en los corrales de las comedias desta Corte por la mucha aficion que tiene de acudir

a ber las comedias, y en particular quando las compañías se componen de buena gente.” (*FUENTES IV*: 189); todos estos aficionado además de amigos, son vecinos de los actores por residir también en el barrio del Mentidero.

Como miembros destacados de la profesión posiblemente sean los *autores* los que con mayor frecuencia parecen haber establecido una buena amistad con personas relacionadas directa o indirectamente con su oficio. Gran confianza y amistad parece haber existido entre D. José de Mendieta, secretario del Condestable de Castilla (Mayordomo Mayor de Carlos II y como tal responsable de los montajes teatrales palaciegos), y los *autores* Damián Polope y Carlos Vallejo, dada la familiaridad con la que Mendieta, en quien el Condestable parece haber delegado para los asuntos teatrales, se dirige a los autores cuando les transmite las ordenes del Condestable o incluso del Rey:

“Damián. S.M. manda que esta tarde bengas con la comedia *Los juegos olímpicos* y que traigas buenos saynetes y alguno en que tu agas algun figuron bueno. A de ser en el Quarto de la Reyna nuestra Señora, y los coches yran temprano.” (10-II-1695) (*FUENTES VI*: 169).

[A Carlos Vallejo] “El condestable mi Señor me manda te diga que respecto de hauerse de hazer para el día 6 de este presente mes la comedia del *Laurel de Apolo* en zelebridad de los años de la Sra. Emperatriz y que no la ha empeçado a ensayar tu compañía, que desde mañana empieces ha ensayarla por la mañana y tarde, y que no pongas carteles estos zinco días para que no se haga falta a SS.MM., y así te lo aviso para que en esta ynteligencia lo executés.” (1-I-1695) (*FUENTES VI*: 185)

Relaciones amistosas mantenía el ya citado Antonio García de Prado con Antonio Carnero, Secretario de la Cámara de Castilla e influyente político de la época, ya que Carnero apadrinó a su hijo Lorenzo de Prado según se recoge en un soneto satírico de la época⁹⁰².

Estas buenas relaciones, que podríamos considerar extra-profesionales, se extendían incluso a su trato con la nobleza⁹⁰³, y aunque es indudable que en algunos casos parece que primaban los aspectos “bufonescos”⁹⁰⁴, su oficio les permitía entrar en contacto con

⁹⁰² Ver en COTARELO, *Actores: Prado*: 46.

⁹⁰³ En 1694 el escribano enviado por la Junta del Corpus para notificar (21-III) a María de Navas (1ª dama de la compañía de Agustín Manuel) que no salga de Madrid, no la encuentra en su casa, y anota que la madre de la actriz le dijo que “...no hauia benido desde que hauia salido a Misa que podria ser que obiese ido en casa de la Sra. Marquesa de liche...” (*A.M.V.*: 2-200-4). Un caso similar se produjo el 26-III-1699, cuando ante la huida de Isabel de Castro la Junta del Corpus notifica a los seis hermanos de la actriz que en el plazo de veinticuatro horas “...pongan a la susod[ic]ha de manifesto...”. Habiendo ido el escribano a notificárselo a Damián de Castro, la hermana de éste (María de Castro) respondió que “...estaua fuera de casa y q[ue] no hauia benido a comer por hauerse quedado en la casa del Sr. conde de Galbez...” (*A.M.V.*: 2-200-9). También “... fuera desta Corte con el S[eñ]or Conde de Buenavista en la V[ill]ja de robledo de Chauela...” se encontraba José Garcés cuando el alguacil y escribano enviados por la Junta de Corpus intentó embargarle los vestidos el 16 de marzo de 1700 (*A.M.V.*: 2-200-10).

⁹⁰⁴ Ese pudo ser el caso de Francisco de Castro, gracioso “...mui aplaudido por las chanzas y grazexo que tenia y añadía a la representacion y saynetes...” además de escribirlos, quien “... en su comuersazion fuera de las tablas

personas del mas alto rango -incluida la Familia Real⁹⁰⁵- por las que se podían ver favorecidas⁹⁰⁶ y con las que pese a las diferencias sociales parecen haber mantenido una cierta relación amistosa⁹⁰⁷, según se desprende de algunos hechos como nombrar por testamentarios a miembros de la nobleza⁹⁰⁸ o buscar “amparo” en sus casas⁹⁰⁹.

2.4.3. INTEGRACION SOCIAL

La vida errante que caracterizaba a la profesión, no exenta de peligros⁹¹⁰, así como la “promiscuidad” que permitía un oficio ejercido por igual por hombres y mujeres, y las peleas y riñas protagonizadas por los actores⁹¹¹, parecen haber sido la causa principal de la mala fama atribuida por algunos a los actores.

era mui chistoso y gustauan del mucho las Señoras y Señores con quienes tenia mucha cabida.” (*GENEALOGÍA*: 185).

⁹⁰⁵ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 115) la costumbre de citar a los actores por sus nombres reales incluso en las fiestas palaciegas junto con alusiones e interpelaciones claras a los miembros de la familia Real, parecen indicar que estos “...muy bien recibidos debieron hallarse con los monarcas...”.

⁹⁰⁶ La famosa actriz María de Riquelme, hija del no menos famoso autor Alonso de Riquelme y de la también actriz (aunque analfabeta) Micaela de Gadea, se educó con los marqueses de la Laguna por deseo de la reina Margarita. Ver GRANJA, *Lope y Riquelme*: 58.

⁹⁰⁷ En 1608 el conde de Saldaña, 2º hijo del Duque de Lerma, apadrinó a Mariana Vaca, hija de Juan de Morales Medrano y Jusepa Vaca (COTARELO, *Actores: Prado*: 58), pese a los rumores que corrían sobre los amoríos del duque con la recién parida.

⁹⁰⁸ Es lo que hizo en 1674 Sebastián de Prado, quien en su testamento, hecho al entrar en religión, nombra por ejecutores del mismo a los Marqueses de Maenza, y en su defecto a sus hijos. Ver en Cotarelo, *Actores: Prado*: 170.

⁹⁰⁹ En 1703 (25-III) Sabina Pascual y Manuel de Villafior protagonizaron una huida de comedia al salir de su casa por la puerta de atrás mientras el alguacil Mayor, un alguacil de la Junta y el escribano, enviados por la Junta del Corpus para embargarles, llamaban a la delantera. Ella se refugió en casa de la duquesa de Osuna y Villafior en la del embajador de Portugal, de cuya amistad parece que disfrutaba el matrimonio ya que en la orden de embargo se indica que “...si ubiese familia del embajador de Portugal q[ue] lo impida no empeñarse sino poniendo p[o]r diligencia aciendola con toda fineça...” (*A.M.V.*: 2-201-2). Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1703.

⁹¹⁰ Los peligrosos caminos de la época obligaron a los actores a protagonizar sucesos propios de una comedia, como el acaecido a Vicente Domingo (*GENEALOGÍA*: 277-8), trompeta, a quien “Aprouechole la auilidad de sauer tocar el clarin y lleuarle sienpre consigo. En vna ocasion que haziendo vn viaje con Marcos Garzes y otros representantes les auisaron y preuinieron que en el camino hauia vnos gitanos que rouaban a todos los pasajeros, y ynformados del paraje donde estauan que hera en vn llano despues de vn monte, tubieron acuerdo y consulta y resolvieron que al estar en la cumbre del monte con sus cauallos tocasse Vizente Domingo la tronpeta y oyendola los gitanos y descubriendo los cauallos creiendo seria vna o mas compañías, y que yban en su busca, escaparon a toda prisa, y así les dejaron el paso franco, y con este ardid se libraron los representantes.”

⁹¹¹ Es evidente que la fama de “mala vida” que algunos achacaban a los actores parece haber tenido algún fundamento si atendemos al comportamiento de algunos, cuyo temperamento parece empujarles a la búsqueda de conflictos. Conocemos varios casos de actores que se vieron implicados en reyertas e incluso en asesinatos, como Ignacio Figueroa (*GENEALOGÍA*: 283), víctima de su temperamento colérico, ya que se mató al disparársele la pistola que utilizaba como martillo para derribar la puerta de la habitación en la que, tras haberle intentado disparar Figueroa, se había refugiado un criado suyo. Luis Antonio Cayuelas (*GENEALOGÍA*: 148) mató de una estocada a su autor, Antonio la Vella, tras discutir con él. En 1656 “...en el vestuario hubo palabras ...” entre Alejandro de Vellar y Rodrigo de Zayas, segundo y primer galanes respectivamente de la compañía de Antonio de Acuña, “... de lo qual salio herido el vno dellos [Zayas] y por esta causa estubo preso el dicho Alejandro Vellar...” (*FUENTES IV*: 109). Pero en ocasiones la violencia podía estar motivada por motivos tan loables como el patriotismo, como fue el caso de Juan de España (*GENEALOGÍA*: 202), quien ofendido por unos azulejos de la quinta que tenía en Lisboa el marqués de la Frontera, en los que se representaba una batalla naval en la que D. Juan de Austria iba huyendo del Marqués, los destrozó con su daga;

Es innegable que la vida errante y la aparente libertad de la que gozaban los miembros del gremio de representantes podía atraer a personas que veían en esta profesión una escapatoria a la rigidez social de la época, y también a otras de carácter aventurero⁹¹², ya que permitía viajar por toda la Península (Portugal formaba parte del itinerario de giras habitual de las compañías), y también por Europa, principalmente a Italia y Francia, e incluso emigrar a América⁹¹³. Sin embargo aunque está fuera de duda que la profesión teatral podía servir de refugio a algunos fugitivos, incluidos frailes rebotados, como se indica en el memorial enviado por un desconocido Ortiz a Felipe IV en 1649, en el que se denuncia el hecho de que entre los miembros de las compañías había “...hombres facinerosos, clérigos y frailes apóstatas y fugitivos ...”⁹¹⁴, también es cierto que en su gran mayoría los actores españoles no se muestran como un grupo esencialmente amoral ni marginado, sino que como hemos visto formaban un grupo social bastante cohesionado por

y también de Diego Rodríguez (*GENEALOGÍA*: 174), que parece haberse convertido en actor tras huir de Lisboa escondido entre la ropa de una compañía de representantes por haber matado a un portugués “...prouocado y por dezir mal de los castellanos...”.

⁹¹² Salvador de la Cueva (*GENEALOGÍA*: 247), miembro de una buena familia, “Vyose de casa de sus padres, estuvo en Mallorca y estudio gramatica en el Conuento de San Francisco. Andubo alguno tiempo en Corzo [sic por corso], fue criado de Gabriela de Figueroa, paso despues a ser apuntador en las compañías de Madrid y en las de afuera, y en estas hiço graciosos y segundos. Murio en Madrid con gran pobreza...”.

⁹¹³ Eso hicieron entre otros el célebre tenor Pedro Carrasco (*GENEALOGÍA*: 237), tras separarse de su mujer Inés Gallo, y José Vela, miembro de una dinastía de actores, que “...se paso a Yndias con su hermano Euseuio...” (*GENEALOGÍA*: 257) y Manuel de Rojas (*GENEALOGÍA*: 287), formando allí una compañía de representantes que al parecer tuvo éxito, ya que ganaron “... muchísimo dinero y se hallan con grandes caudales...”. La emigración de los actores y compañías apenas ha sido estudiada, pero debió ser una de las salidas en las épocas difíciles en que se prohibió representar. Aunque algunos cambiaron de oficio, enrolándose incluso como soldados, otros pudieron haber emigrado para seguir ejerciendo su profesión.

⁹¹⁴ Ver COTARELO, *Controversias*: 543. Varios son efectivamente los casos de actores “forzosos” por su implicación en un asesinato: Isidro López (*GENEALOGÍA*: 221), huyó a Lisboa tras ser acusado de asesinato, entrando como apuntador en la compañía de Antonio de Arroyo. Sinvergüenza notorio parece haber sido Miguel Domingo de Salas (*GENEALOGÍA*: 262), quien tuvo que huir de Valencia tras haber asesinado en la celda de un hermano suyo, fraile, a un sujeto al que enterró en el propio convento, y al que algunos años mas tarde prendieron en Valladolid “...por casado con diferentes mugeres a vn mesmo tiempo. Le dieron 200 azotes. Estando en la carzel de Toledo para lleuarle a galeras enfermo y murio...”. Frente a éstos personajes que muestran tan colérico comportamiento o que son simplemente sinvergüenzas antes y después de entrar en la profesión, encontramos un elevado número de actores víctimas ellos mismos de la violencia. Algunos debido a un “accidente profesional”, como Juan Sáez (*GENEALOGÍA*: 220), que murió a consecuencia de una puñalada que le dieron cuando ejercía como cobrador de la compañía de Isabel de Castro en Zaragoza, o Luis de Medina (*GENEALOGÍA*: 224), a quien Adrián López dio una cuchillada “estando representando en el tablado”. Éste último, que debía tener un temperamento “exaltado”, fue asesinado en Nápoles por unos soldados por cuestiones de celos (*GENEALOGÍA*: 47) debido a los amores que mantenía con la actriz Josefa de Guzmán, que a la vez era amante de un capitán de infantería. Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 34) “Era famoso como galán y esto le hizo mas presuntuoso que lo que le convenía.” Alonso de Mendoza (*GENEALOGÍA*: 160) parece haber sido víctima de una conspiración familiar, pues murió en Talavera “...ayudado con veneno de sus parientes...”, gente de buena familia de la ciudad, que prueba que el recurso a métodos violentos no era una actitud privativa de los actores sino una característica de la época, en la que eran frecuentes las peleas por cuestiones nimias y el recurso a la violencia extrema para resolver situaciones de lo mas variado, tal y como evidencian las obras teatrales, que en ocasiones son un simple reflejo de la realidad social, como revelan algunos casos ocurridos en la época propios de un drama teatral, como el protagonizado en 1645 por un pintor que, tras sorprender a su mujer con un amante, “...echando mano a la espada miro a una y otra parte, y el hombre se había metido debajo de la cama. Diole allí dos o tres estocadas de muerte [...] La mujer cuando vio que el marido echaba mano a la espada se puso en cobro y se fue a un convento medio vestida...” (*Cartas PP. jesuitas*, XVIII: 66-7).

lazos familiares y profesionales, que compartía los valores de la sociedad de su época, y por tanto se hallaba plenamente integrado en ella.

Buena prueba de ello lo constituye el hecho de que pese a la mala fama que su mayor libertad de costumbres podía acarrearles, los comediantes del Siglo de Oro participaron plenamente de la religiosidad imperante en la época, siendo relativamente frecuentes los casos de actores, y sobre todo actrices con fama de virtuosas, como Catalina de Peña (*GENEALOGÍA*: 430), “...muger que profeso siempre mucha virtud todo el tiempo que andubo en las tablas...”, y tan recatada que “...cuando representaba, solo miraba a su compañero de escena ... sin mirar a nadie de los que estauan en el corral...” o Manuela de Torres “...mui estimada de todos por su mucha virtud...” (*GENEALOGÍA*: 487); y sobre todo la célebre María de Riquelme (*GENEALOGÍA*: 373), quien fué “...una muger mui perseguida por auer sido mui hermosa, y representar tan divinamente y que por ninguna manera se supo cosa fea, antes bien mui deuota, frecuentando mucho los sacramentos y que la tenian todos por mui santa al decir de todos...”, y cuyo cuerpo se conservó incorrupto 40 años después de su muerte. Además de la Riquelme, otras actrices también fueron tenidas por santas, siendo el caso mas famoso el de Francisca Baltasara (*GENEALOGÍA*: 459), quien tras una vida tormentosa, se retiró a una ermita, acaeciendo “...algunos prodixios en su muerte”. Su vida fue llevada al teatro en una comedia, *La Baltasara*, escrita conjuntamente por Luis Velez de Guevara, Antonio Coello y Francisco de Rojas Zorrilla.

No eran pues extrañas entre el gremio de representantes las muestras de acendrada piedad y religiosidad, y fueron bastantes los comediantes -tanto hombres como mujeres- que a lo largo del siglo decidieron, tras abandonar la profesión, acabar su vida como religiosos⁹¹⁵. Entre ellos encontramos actores tan famosos como Sebastián de Prado⁹¹⁶, quien tomó el hábito en 1675, y Damian Arias de Peñafiel (*GENEALOGÍA*: 54), uno de los galanes mas famosos y apreciados en la época⁹¹⁷, “...fue religioso capuchino y por zierito achaque no pudo profesar y volbio a las tablas...”, Juan de Villegas (*GENEALOGÍA*: 215), hermano del dramaturgo D. Francisco de Villegas⁹¹⁸, “...tomo el auito de relixioso franciscano...”; músicos de las compañías como los arpistas José Soler (*GENEALOGÍA*: 196), quien profesó como monje jerónimo en el Monasterio de El Escorial, y Pedro Guzmán

⁹¹⁵ Sin olvidar que hubo también en la profesión religiosos “rebotados” como Francisco Sánchez (*GENEALOGÍA*: 181), llamado “... el Theatino porque hauia sido relixioso de la Compañía de Jesus...”.

⁹¹⁶ “...despues de algunos años de viudo entro en la religion de los clerigos menores en el Convento del Spiritu Santo de Madrid [...] Ordenose de sazerdote y prosiguió con mucho exemplo y pasado a Roma ... y aun estando en el siglo fue hombre de buenas costumbres, casto y deboto, ayunando todas las vísperas de Nuestra Señora a pan y agua...” (*GENEALOGÍA*: 110).

⁹¹⁷ Según el anónimo autor de la *Genealogía* “... murió en Arcos y el Duque (segun me han dicho, y se me haze dificultoso) le mando enterrar en su capilla...”.

(*GENEALOGÍA*: 241), que tras retirarse de la comedia, hizo en Madrid “...vna exemplar vida y acudiendo a los hospitales y quando se lleua comida a los enfermos. [...] y antes de morir tomo el auito de San Benito...”; actores secundarios y oficios auxiliares (apuntadores, guardarropas)⁹¹⁹ etc. Otros, aunque no llegaron a profesar, eligieron hacer vida de ermitaños⁹²⁰.

Aún mas numerosos son los casos de actrices que terminaron profesando como monjas. La famosa actriz y cantante Mariana Romero (*GENEALOGÍA*: 472) “... se retiro a las monjas trinitarias descalzas donde tomo el auito, y no pudiendo su salud continuar en el trauaxo de la relixion, se boluio a su casa y caso con Manuel Angel, mas no boluio ella a las tablas...”; célebre música fue también Ignacia Antonia de Morales (*GENEALOGÍA*: 438), apodada *la Guinda*, quién profesó en uno de lo conventos de Zamora en el que murió en 1702, “... huiendo cunplido mui enteramente con el ynstituto y regla de su relixion...”; como franciscana descalza en el monasterio de la Verónica de Murcia profesó Agueda María (*GENEALOGÍA*: 509); y también como franciscana (en Illescas) profesó Josefa Lobaco (*GENEALOGÍA*: 462) tras enviudar, que murió allí en “opinion de santa”. Isabel Gamarra (*GENEALOGÍA*: 560), “hija de la comedia”, y casada con el también actor Juan Ordoñez, tras haber hecho cuartas y sextas damas, “...sin hauer muerto su marido [...] tomo el auito de relijiosa en Lisboa en el conuento de las Monicas y sin cumplir el año de el nobiziado en virtud de breue de Su Santidad profeso en 20 de henero de 1718 con grande obstentazion jamas bista, asistiendo toda la grandeza de aquella Corte y los músicos.”.

También hubo entre los comediantes casos similares al de Lope de Vega, que vivieron su fe de manera tormentosa, como Gregorio Bautista Fernández Corremor⁹²¹ y María de Nabas⁹²², en cuya vida se alternaban los periodos de intensa religiosidad con otros en los que no pudieron escapar a los atractivos de la vida mundana.

⁹¹⁸ La familia debía ser muy religiosa, ya que una de sus dos hermanas (Ana y María), también cómicas, “Ana fue después beata...” (*GENEALOGÍA*: 215).

⁹¹⁹ José de Orza (*GENEALOGÍA*: 146), apuntador, y sacerdote tras retirarse de las tablas (*GENEALOGÍA*: 146), Arzís Grau (*GENEALOGÍA*: 290) tras haber hecho de 3º y 4º galán, se ordeno sacerdote, “...y murio en Valenzia, Vicario de la Parroquia de San Juan del Mercado...”.

⁹²⁰ Antonio de Acevedo Fajardo (*GENEALOGÍA*: 133) “...estubo hermitaño en vna hermita junto a la villa de Carcajente...”.

⁹²¹ Casado con Ana Hipólita, “...hauiendo dexado a su muxer se retiro a una hermita adonde esta exercitandose en obras de virtud y dando mui buen ejemplo. Después boluio a Madrid en auito de hermitaño y boluio a hacer uida maritable con su muger [...] Duró poco esta union, huiendose diuorziado, y así se desaparecio desta Corte...” (*GENEALOGÍA*: 193).

⁹²² Retirada en su casa “...yntento el ser relijiosa del Conuento de Santa Cathalina de Sena [*sic*] para lo que recortó algunas limosnas no lleo a efecto y despues a diferentes persuaziones y sin la menor repugnazia suia entro a hazer damas en la compañía de Josph de Prado en el año 1720 pero con gran quebranto en su salud, lo que parezio mui mal a uista de su retiro proposito, pero se cumplio el pronostico de alguna [*sic*] que fueron de parecer de que no hauian de acauar el año pues murio en 5 de marzo del año 1721” (*GENEALOGÍA*: 476-7).

Tampoco se libraron los actores del exceso de fervor y apasionamiento religioso característicos de la época, produciéndose algunos casos de “histeria religiosa” y transformación radical del estilo de vida. Un caso muy representativo podría ser el de Clara Camacho (*GENEALOGÍA*: 429), que en sus últimos años llevó una vida ejemplar, “... lo que procedio de un auto sacramental que representó en que se enfervorizo mucho...”.

Sin llegar a tales extremos, los actores del siglo XVII daban constantes muestras de piedad y caridad, lo que fue aprovechado por sus defensores para argumentar a su favor ante los constantes ataques de los moralistas, como fue el caso del anónimo autor del impreso *A la Majestad Católica de Carlos II, nuestro Señor, rendida consagra a sus Reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia* (1681), quien destaca como “...de las partes que les tocan a los representantes se distribuyen, los días que representan, mas de una tercera parte de lo que ganan, en limosnas...”⁹²³ (COTARELO, *Controversias*: 43), y no debemos olvidar que caridad y asistencia social estaban en el siglo XVII muy relacionados con el mundo teatral.

Pero además de por la asociación del teatro comercial con los Hospitales y por la representación de teatro religioso (especialmente autos sacramentales), los actores estaban muy vinculados con la religión a través de la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*⁹²⁴ o *del Gremio de Representantes*, todo lo cual contribuyó a que los actores contasen con la

⁹²³ En 1650 D^a Eugenia Luisa de Acuña y Velasco, casada con Maximiliano Eustaquio de Morales, hijo de la actriz Jusepa Vaca, cuyo marido esta ausente y “...no hace vida maridable conmigo...”, hace su testamento, dejando como herederos a los niños huérfanos de la Inclusa. De las mandas que en él incluye (“6 ó 7 sabanas delgadas para hilos” a los pobres de Antón Martín, 200 ducados para dote de 4 huérfanas que “se hayan de casar”, y 100 reales para la redención de cautivos) se desprende que su situación económica era bastante holgada, pese a que su situación matrimonial parece ser desastrosa, ya que su máxima preocupación es evitar que el marido se inmiscuya en el reparto de la herencia, estipulando que si él “...quisiere perturbar este mi testamento por alguna causa que el quiera dar, que no hay, que para el paso en que estoy que nada de los referido en este mi testamento es suyo, antes del dote que traje a su poder me falta mucho que él ha despendido, lo qual si él no hiciere movimiento se lo perdono, y si le hiciere en virtud de dicha carta de dote que dejo juntamente con lo demas se cumpla apremiandolo a ello, y todo sea para los dichos mis herederos.” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2^a(1912), 432).

⁹²⁴ En 1615 un caballero florentino había colocado “...una imagen de pincel de Nuestra Señora con el Niño Jesús dormido en las faldas y San José y San Joan...” en un nicho que mandó construir en la fachada de su casa, esquina a las calles del León y Santa María. El 24 de marzo de 1623, víspera de la Anunciación, la imagen fue profanada por unos desconocidos, por lo que el 2 de julio el hijo del caballero florentino, ya difunto, repuso la imagen “del mismo tamaño, pintura y hermosura de la primera...”, pero apenas cuatro meses después la imagen volvió a ser ultrajada, y repuesta por el mismo caballero patrocinador. La nueva imagen cobró pronto fama de milagrosa, siendo uno de los mas sonados la curación de Catalina de Flores, criada del actor Bartolomé de Robles y su mujer, y madre de la celeberrima actriz-cantante Bernarda Ramírez. Tullida, Catalina Flores había pedido su curación a la virgen, prometiéndole una novena, de ahí el nombre con el que en adelante se conocería la imagen. Obrado el milagro el 15 de julio de 1624, y debido a la gran afluencia de público que atraía la imagen, apenas seis días después, el 21, fue trasladada ésta a la iglesia de San Sebastián, situada en pleno barrio teatral, y parroquia de los actores, que en 1631 la elegirán como patrona. Curiosamente, desde su instalación en San Sebastián la imagen se convertirá en objeto de la mayor devoción para gran parte de la nobleza cortesana. Sobre el origen y fundación de la Cofradía ver J. SUBIRÁ, *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, (Madrid, 1960), pp. 15-19, y 22. En adelante citaré por *Gremio*.

protección de las autoridades civiles y eclesiásticas, lo que les mantuvo alejados de la vida marginal a la que parecen haber sido condenados en otros países europeos.

Fundada en 1631, la Cofradía del Gremio de Representantes, a la que pertenecían todos los miembros de a profesión cómica⁹²⁵ -*autores*, actores, músicos de las compañías⁹²⁶- se constituye apenas un año mas tarde con sede en la iglesia de San Sebastián de Madrid⁹²⁷ bajo la protección de la imagen de la Virgen de la Novena. Desde el principio tuvo un evidente carácter asistencial⁹²⁸, por lo que a juicio de Oehrlein (*Profesión actor*: 32-3), era mas una hermandad con fines religiosos que un gremio⁹²⁹. Aunque la idea de contar con un

⁹²⁵ "...Otorgamos y conocemos y decimos que por quanto las compañías de la representación destos reynos y todos los autores, compañeros y demás personas que en ellas andan y asisten, con desseo de servir a Dios, nuestro señor, y de tener una cofradía y hermandad...". *Acta de constitución* (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), 307). La Cofradía parece haber aceptado en su seno a personas de otras profesiones relacionadas con el teatro, como los escenógrafos reales, ya que tanto Cosme Lotti, como Baccio del Bianco y José Caudí, fueron enterrados en la capilla que la Cofradía tenía en la iglesia de San Sebastián de Madrid. El último de ellos se declara cofrade en su testamento, firmado en 1696, en el que ordena que su cuerpo "...sea sepultado en la Iglesia Parrochial de San Sebastian desta corte, en la capilla de nuestra Sra. de la nobena, *donde tengo entierro y sepultura como hermano que soy de la hermandad de nuestra Señora de la Nobena...*" Ver en PÉREZ SÁNCHEZ, A., "José Caudí, arquitecto y decorador", *Segismundo*, 6 (1983), p. 1668). El subrayado en cursiva es mío.

⁹²⁶ A diferencia de los músicos de las compañías, los músicos ajenos a ellas, incluidos los que estaban al servicio de la Casa Real, no contaron con ninguna asociación gremial hasta 1741, cuando un grupo de músicos pertenecientes a las guardias reales y a las cuatro capillas musicales existentes en la ciudad (Encarnación, Descalzas, San Cayetano y Colegio Imperial), excluida la Capilla Real, fundaron la hermandad del Glorioso Patriarca San Joseph de Profesores de la Facultad Música, situada en la iglesia del Buen Suceso, cuya constitución fue aprobada el 4 de febrero de 1741 por el Consejo de Castilla, y cuyos fines -al igual que los de la Novena- eran claramente asistenciales, ya que mas que de un gremio, se trataba de una hermandad de socorro. Ver MORALES, N., "La Capilla Real y las "Redes Musicales". Festería, hermandad y montepio de músicos en el Madrid del siglo XVIII", en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*, CARRERAS, J.J. y B.J., GARCÍA GARCÍA, (eds.) (Madrid, 2001), p. 450.

⁹²⁷ "En nombre de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero y en nombre de la Santissima Virgen Maria, señora y abogada nuestra, concebida sin pecado original. Sepan quantos esta publica escritura de concierto y capitulaciones vieren como nos de la una parte el doctor Baltasar Carrillo de Aguilera, cura propio de la yglesia parroquial [*sic*] del señor San Sebastian desta villa de Madrid, y licenciado Fernando Negrete, presbítero, mayordomo de la fábrica y dicha yglesia del señor San Sebastian y de sus bienes, y de la otra parte los mayordomos, oficiales y cofrades de la cofradía y hermandad santa intitulada Nuestra Señora de la Novena, que de poco tiempo a esta parte se ha fundado y por esta publica escritura se pretende fundar, poner y situar en la dicha yglesia parroquial [*sic*] del Señor San Sebastián..." *Acta de constitución de la cofradía*, firmada ante el escribano Juan de Obregón el 21 de julio de 1632 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), p. 306).

⁹²⁸ "...y usar las obras de caridad con los vivos y difuntos que hubieren sido, fueren y serán del gremio de la dicha representación para que agora ni en tiempo alguno los vivos que por sus enfermedades, larga edad u otras causas llegaren a suma pobreza, necesidad o falta de salud que los obligue a no poder trabaxar ni ocuparse en el dicho exercicio, los tales tengan remedio caritativo según lo permite el caudal, estado y hazienda de los demás cofrades y compañeros; y los difuntos que hubieren muerto y murieren, así en esta corte como en qualquier lugar destos reynos, gozen de los sufragios, sacrificios y oraciones que la santa yglesia católica tiene instituido..." . *Acta de constitución*. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), 307.). Este carácter asistencial se refleja claramente en la escritura dada el 8 de abril de 1631 por Bartolomé Romero y los miembros de su compañía al incorporarse a la Cofradía "... porque nuestra intención y voluntad es de ser hermanos de la dicha cofradía para *gozar de las gracias y beneficios contenidos en la dicha escriptura de fundación a que estamos expuestos por enfermedad o vexe* ..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), 304). Entre los cargos instituidos en la Cofradía había el de "enfermero", quien debía visitar a los cofrades que enfermasen, y cuidar de su asistencia espiritual en caso de enfermedad mortal, así como de que testasen, procurando por "medios lícitos y cristianos" que dejasen alguna limosna para la Cofradía (SUBIRÁ, *Gremio*: 45).

⁹²⁹ En el artículo 13º de su constitución refleja claramente la conciencia que tenían los actores de formar un "gremio" con sus características propias: "... por quanto el gremio de la representación aunque hoy está tan

sistema de asistencia social ya existía entre los actores, descontándose para ello en las compañías ciertas cantidades de los beneficios que se destinaban a “obras pías”⁹³⁰, con la creación de una cofradía se pretendía garantizar un sistema de “seguridad social”⁹³¹ financiado solidariamente por todos los miembros de la profesión⁹³².

Presidida por un Protector [el Protector de Teatros], que debía ser el miembro del Consejo de Castilla “...que fuere y estuviere nombrado y señalado para la censura ordinaria y aprobación de las Comedias que en esta Corte se representen y Administrador del Gobierno de sus Teatro”, la Cofradía, estaba gobernada por dos Mayordomos Ordinarios⁹³³, (ambos cofrades y preferentemente *autores*) que eran elegidos anualmente

introducido y entablado [sic] en estos reynos puede suceder algún caso por donde o se suspenda ó se acabe ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), 314).

⁹³⁰ En el concierto y obligación que firma en 1614 Andrés de Claramonte con los miembros de su compañía ya se incluyen dos cláusulas asistenciales: “De cada representación se sacaran dos reales para obras pías que se repartirán con los de las penas de ensayos. Si alguno cayere enfermo se le considerará y pagará como si trabajara, y si se quedare enfermo en algún pueblo, se le pagará todo lo que gastare mas el viaje hasta reunirse con la compañía.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 150-1).

⁹³¹ Además de lo que ingresaban las compañías, todos los representantes-cofrades se obligaban a pagar una cuota: “...el que ganase de partido diez reales cada día, pagase quatro maravedis de limosna, y el que ganase veinte reales, ocho maravedis, y a este respecto conforme a los demás partidos que ganase, y el autor ha de dar un real de cada entrada pública y así mismo las penas arbitrarias que se hacen a la falta de los ensayos y representación, y todas las demás que se solían aplicar a diferentes obras pías...”. El dinero así recaudado se guardaba en “...una caja con dos llaves diferentes [...] y las dos llaves las han de tener dos compañeros, los que a el autor le pareciere...”, siendo obligación del autor y de los depositarios de las llaves “...conducir dicho dinero y remitirlo en letra o como mas convenga a la dicha villa de Madrid para el segundo o tercero Domingo de Quaresma a los administradores o personas que administraren el dicho procedido en la dicha villa [...] si pasado el tercero Domingo de Quaresma de cada año no se hubiere enviado y remitido el dicho dinero [...] se pueda enviar de la dicha villa de Madrid a cualesquiera partes, donde estuviéremos, una persona a la dicha cobranza y diligencias con quinientos maravedis de salario en cada un día de los que se ocupare [...] los quales dichos salarios haya de pagar el autor y compañeros que tuvieren las dichas llaves por omisión y descuido...”. Escritura de ingreso en la Cofradía de la compañía de Bartolomé Romero (1631) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), 304). No parece que se produjeran graves problemas en el envío del dinero, posiblemente debido a la energía con la que actuó la Cofradía desde un principio contra los morosos, como revela que en el cabildo de 1632 se plantease la expulsión de Pedro de Ortégón “... por quanto no a querido entregar ni pagar la cantidad que deue de la limosna de su compañía y lo que sus compañeros an sacado, que toda la cantidad estava encaxonada, la qual quebrantó y abrió y saco el dinero y dice que no quiere darlo ni ser cofrade.” (GENEALOGÍA: 236-7). La Cofradía debía ayudar además a los representantes que se viesen obligados a mendigar “pública o secretamente” (SUBIRÁ, *Gremio*: 45). Para “recoger” a los mas necesitados los cofrades pensaron “...labrar un quarto que en forma de recojimiento tenga doze camas, mas o menos, a voluntad de los dichos mayordomos y cofrades para doze pobres, si los hubiera, del dicho gremio...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), 310).

⁹³² Además de las aportaciones obligatorias la Cofradía era la principal beneficiaria de las “mandas” testamentarias y donaciones. Así Josefa de Morales, muerta en 1684, “...dexo ordenes en su testamento que por su quenta se hiziese la primera fiesta de las tres que cada año se azen a Nuestra Señora de la Nouena.” (GENEALOGÍA: 461). Damiana Arias de Peñafiel (GENEALOGÍA: 431), hija de los famosos Damián Arias de Peñafiel y Luisa Reinoso, parece haber sido una ferviente devota de la Virgen de la Novena pues en 1674, al concluir las obras de la capilla en la iglesia de San Sebastián “...dio para la ymaxen de la Virgen de la Novena una cruz que llevaua consigo Mateo de Godoi [su 2º marido]...”, y además “... en el cauildo se le nombro a petizion suia por Sachristana de Nuestra Señora con cargo de cuidar de la ropa blanca de la Capilla, y dio asimismo a la Virgen de la Novena una sabana de cambray con encaxes blancos de Francia y mas de 100 reales para aceite para las lamparas y pidió la reelixiesen para Sachristana en el cargo que hauia de cuidar de las sauanas de el altar y de su limpieza...”. La Cofradía podía incluso heredar parte de los bienes de un cofrade que hubiese muerto sin testar, como ocurrió en 1638, tras la muerte de Enrique de Medina, guardarropa (GENEALOGÍA: 320.).

⁹³³ Aunque el cargo fue ocupado preferentemente por los autores no había obstáculos legales que impidiesen ejercerlo a quienes no lo fuesen, y de hecho así lo hicieron varios actores como Cosme Pérez, el célebre Juan

por un periodo de dos años “... de suerte que siempre queda uno antiguo y otro moderno...” (SUBIRÁ, *Gremio*: 44). Debido a las especiales características de la profesión, cuyos miembros se ausentaban constante y prolongadamente de la Corte, se previno nombrar un tercer Mayordomo por si alguno de los otros dos se encontrase fuera de Madrid, e incluso un cuarto que sería el autor mas antiguo de los que residían en Madrid y que cubría una necesidad eminentemente práctica: custodiar una de las tres llaves⁹³⁴ del *Arca del Tesoro*, en la que se guardaban el dinero y los libros de cuentas de la Cofradía. Cada compañía elegía además a un compañero diputado en la Cofradía⁹³⁵.

La Cofradía contaba también con un *letrado* que se encargaba de los pleitos que pudieran originarse, un *tesorero* y un *contador*, un *secretario*, preferentemente un escribano real que “escriba bien y tenga buena nota”, que debía llevar dos libros (uno de sesiones y otro de ingresos y pagos), y un *agente* que debía vigilar el cumplimiento de las Constituciones, además del *enfermero* ya mencionado. Todos estos cargos⁹³⁶, si no eran cofrades, cobraban un salario. Aceptar el cargo para el que hubiesen sido elegidos era obligatorio, ya que únicamente al cumplir los 70 años quedaban eximidos de aceptar estas obligaciones (SUBIRÁ, *Gremio*: 45-6).

Función esencial de la Cofradía era asegurar que los miembros de la profesión cómica fuesen enterrados conforme a lo instituido por la Iglesia Católica⁹³⁷, lo que en la

Rana, que lo era en 1635 (*GENEALOGÍA*: 117), y en 1698 su colega Hipolito de Olmedo (*GENEALOGÍA*: 195); y también fueron mayordomos músicos de las compañías como Pedro Carrasco, célebre tenor (*GENEALOGÍA*: 237), y Gregorio de la Rosa, músico y compositor lo era en 1663 (*GENEALOGÍA*: 189). Las actrices podían ser elegidas pero no ejercer el cargo directamente, y debían delegar en algún miembro masculino, que normalmente pertenecía a su familia. Así encontramos que a petición suya María de Navas consiguió ser elegida Mayordoma en 1687 aunque fue su hermano Juan de Navas quien “sirvió por ella” (*GENEALOGÍA*: 476), y también Teresa de Robles, que fue elegida en 1705, “sirviendo” por ella su hermano Bartolomé de Robles (*GENEALOGÍA*: 495). En todos estos casos se trata de profesionales altamente cualificados.

⁹³⁴ Las otras dos llaves eran custodiadas por el párroco de San Sebastián y por el Tesorero (SUBIRÁ, *Gremio*: 45).

⁹³⁵ El arpista Alfonso de Flores fue elegido “Mayordomo por la compañía de Carlos Vallejo” en 1695, y para idéntico puesto, pero por la compañía de Manuel de Villafior, en 1703 (*GENEALOGÍA*: 138).

⁹³⁶ Para la organización burocrática de la Cofradía ver SUBIRÁ, *Gremio*: 44-48.

⁹³⁷ Para Oehrlein la minuciosa regulación de los ritos funerarios es una clara indicación de que la “tarea social” encomendada principalmente a la Cofradía “... no fue tanto el cuidado de pobres y enfermos, sino mas bien su papel como garantía que salvaguardaba el reconocimiento del actor como miembros de pleno derecho de la comunidad eclesial.” OEHRLEIN, J., *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (Madrid, 1993), 282. La mayoría de los que morían en Madrid eran enterrados -en su calidad de cofrades- en la capilla de la Virgen de la Novena de la iglesia de San Sebastián, en la que incluso parece que podían tener su propia sepultura, como Jerónima de Sierra, quien se entierra en 1641 “...en la sepultura que tiene al pie del altar de Ntra. Sra. de la Almudena...” [sic ¿por Novena?] (P.PASTOR, *N.Datos*: 328). Pero además la Cofradía poseía capillas en otras ciudades, como Barcelona, Granada, Mallorca, Sevilla, Valladolid, Zamora, y Zaragoza (SUBIRÁ, *Gremio*: 51). En la capilla de la Novena, situada en el convento de Santa Mónica de Agustinos Recoletos de Barcelona fue enterrada María de Riquelme (*GENEALOGÍA*: 373), conviniendo su marido Manuel [Alvarez] Vallejo con los frailes del convento que les pagaría 200 rs. para que cantasen todos los años una misa por el alma de la difunta (SUBIRÁ, *Gremio*: 77). Otro de los lugares favoritos parece haber sido el convento de los Trinitarios Descalzos, en el que pidió ser enterrada -debajo de una de las pilas del agua bendita de su iglesia- en 1648, Margarita de Quiñones, madre de la celebre María de Quiñones (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 430), y también Antonia

práctica significaba su reconocimiento pleno como miembros de la comunidad como prueban entierros⁹³⁸ como el de Alonso de Olmedo, quien murió en Alicante en 1682, haciéndosele “...un entierro mui ostentoso⁹³⁹ asistiendo el Cabildo eclesiástico de los canónigos.” (*GENEALOGÍA*: 161).

Para asegurarse una sepultura en la iglesia de San Sebastián los cofrades pensaron “...hazer y fundar capilla propia en que esté la santa ymajen con la decencia y adorno que fuere posible ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), 310), que se edificaría en el lugar de la antigua sacristía⁹⁴⁰, pero su construcción, pese a los buenos propósitos iniciales, no se inició hasta

Manuela Catalán, casada con Bartolomé Romero y madre de las célebres cantantes Luisa y Mariana Romero, enterrada allí en 1655 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 432). Otros lugares de enterramiento fueron la capilla de los hermanos Terceros del convento de San Francisco, en la cual mandó en 1636 ser enterrada Mariana Velasco, mujer de Luis Candau y madre de María Candau (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911): 310), y la iglesia del Hospital General, en la que, según su testamento, fechado en 1631, quiso ser enterrado Francisco Pérez Lobillo (P.PASTOR, *N.Datos*: 222).

⁹³⁸ Todo miembro de la Cofradía (y todos los comediantes y *autores* pertenecían a ella) tenía derecho a recibir honras fúnebres según el rito de la Iglesia Católica, de la que todos se proclaman miembros en sus testamentos, recibiendo los sacramentos antes de morir. Enterrados en suelo sagrado, las únicas diferencias entre unos entierros y otros vienen marcadas por sus recursos económicos. En caso de no contar con bienes, la Cofradía se hacía cargo de los gastos del entierro, como sucedió en 1646, cuando Alonso de Olmedo Tofiño, que debe pagar a Pedro Ortiz de Urbina, tesorero de la Cofradía 560 reales de la “limosna” de su compañía, se descuenta 160 rs. “...que dice haber gastado y pagado en el entierro de Hernán Sánchez de Vargas, autor que fue de comedias, que murió en la cárcel desta corte...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912), 427). Por el contrario en un codicilo a su testamento María de Córdoba estipula que se le han de decir nueve misas cantadas, aunque “...sin tunba ni achas por escusar del embargo...” (*A.H.P.*: Pº 6069, (Fº 688-9) Lucas del Pozo). El número de misas es un excelente indicativo de la situación económica del testador, contrastando la ausencia de éstas en los entierros de Antonio Granados, que murió “pobre de solemnidad” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 307), Domingo Santos, muerto “....pobre en el Ospital de la Corte...” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 100), ambos enterrados a costa de la Cofradía de la Novena, que pagó 3 ducados por cada entierro, con las 80 misas encargadas por Isabel de Góngora (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 468), las 12 misas de alma, 500 ordinarias y 43 a diferentes santos ordenadas en su testamento por Mateo Ramírez (AGULLÓ, *100 Docs.*: 99), y las 100 misas de alma y 100 ordinarias manda en el suyo Cristóbal Ortiz de Villazan (AGULLÓ, *100 Docs.*: 100).

⁹³⁹ Las disposiciones testamentarias (11-8-1644) hechas por Juana de Espinosa, viuda del autor Tomás Fernández Cabredo, y autora ella misma, para su entierro en la iglesia de San Sebastián, reflejan un entierro igualmente aparatoso. La autora indica que su cuerpo debe ir acompañado por el párroco, 12 sacerdotes de la iglesia y otros 12 religiosos franciscanos; se le dirá misa cantada de cuerpo presente, y manda que se le digan 200 misas “...en altares de privilegio de limosna de a 2 reales...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 421). Igualmente solemne es el entierro que dispone para sí mismo Luís López Sustaete en su testamento, dictado en Madrid el 26 de septiembre de 1658: quiere ser enterrado en la iglesia del convento de los Trinitarios Descalzos con el hábito de San Francisco “...y que le acompañe la cruz, cura o teniente de la dicha parroquia y doce sacerdotes della, y que le lleven los padres de San Juan de Dios que estan en uso, y que le acompañen ocho pobres con sus hachas y se les dé un real de limosna a cada uno” y suplica a la Cofradía de la Novena, a la que deja “...ducientos reales por una vez y por vía de limosna...”, que acompañe su cuerpo y que el día de su fallecimiento se le diga “... una misa cantada, cuerpo presente, vigilia y responso, si fuere hora, y si no al día siguiente.”, además de quinientas misas que se han de decir por su alma en altares de privilegio (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 212-3). Tanto Sustaete como Juana de Espinosa pertenecían a la “élite” profesional, e incluso fueron socios en 1643 cuando ambos se “asientan” para “...tener entre ambos la compañía de representantes que tienen formada para este año y hasta Carnestolendas de 1644...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 416).

⁹⁴⁰ [3ª] “...dicho cura y mayordomo en nombre de la dicha yglesia prometen y se obligan a que cada y quando que por la parte de la dicha cofradía les fuere pedido para el dicho efecto le darán y traspasaran la sacristía que al presente tiene la dicha yglesia, que esta colateral al altar en que hoy esta la santa ymajen así a la parte de la calle de Atocha la qual le darán y traspasaran con todo el sitio que tiene y el callejon que sale a la dicha calle de Atocha con el quarto que esta labrado encima de la dicha sacristía en que hoy vive el dicho señor cura, para que en el dicho sitio labren lo dicha capilla y el dicho recojimiento [...] [4ª] si para labrar la dicha capilla en la forma que pareciere mas decente y conveniente pareciere ser estrecho el sitio de la dicha sacristía y casa, se le haya de

1664⁹⁴¹, eligiéndose como “artífice” a Juan Fernández, finalizando las obras en 1673⁹⁴². Inmediatamente los cofrades se ocuparon del ornato y decoración de la capilla, aportando varios de ellos a título individual sus ofrendas para “alaxarla” con diferentes piezas como las “...naberas [*síc* ¿por navetas?] de nacar, y asimismo una cruz con viriles y diferentes pastas de Agnus con extremos de plata y marfil.” que dio Pedro de la Rosa (*GENEALOGÍA*: 239), y la “...cruz de plata y dentro otra de Santo Thoriuio.” de Simón Aguado (*GENEALOGÍA*: 248).

2.4.4. INFLUENCIA SOCIAL

El papel que los actores, cómicos, faranduleros, farsantes, recitantes, representantes, que todos esos nombres recibía, desempañaron en la sociedad barroca, no parece haber sido fácil, a juzgar por el comentario que sobre la profesión incluye Lope de Vega en su loa *Pinta un pintor un cuadro artificioso*⁹⁴³:

“Pobre y mil veces pobre el que recita,
que ha de agradar a todos los oficios,
y todos con licencia de ofendelle
[...]
que no es mayor y de mayor ingenio
el arte que profesa el recitante
que a de agradar a todos, pues a todos
os tiene dentro de una puerta y casa,
oyentes de sus obras ingeniosas
haciendo a todos los oficios juntos
jueces de lo bueno o malo de ellas
[...]

dar la dicha cofradía la parte de la lonja que fuere necesaria hasta quatro o seis pies de la que sale a la calle de Atocha y los haya de dar la dicha yglesia y fabrica, pues importa a la dicha yglesia y a la dicha cofradía la hermosura de el dicho edificio[...] [5ª] quando se labrare la dicha capilla en el sitio referido la dicha hermandad y cofradía pueda dejar una puerta de arco que salta a la yglesia, que sea la principal, y otra puerta a la dicha calle de Atocha, o a la dicha lonja o a ambas partes [...] [8ª] se capitula que después de labrada la dicha capilla, que ha de ser propia de la dicha cofradía, de los entierros que en ella se hicieren de hermanos y cofrades della por modo de entierro, deposito o otro qualquier titulo se haya de pagar a la fabrica de la dicha yglesia de cada zambullimiento doze reales de quartos y de los niños la mitad, y se moderan a esta cantidad los veinte y quatro reales que por aranzel y bezerro que la dicha yglesia tiene se debían, según los tramos ordinarios y división que de ellos se haze atento a las comodidades y aumentos que la dicha Yglesia tiene y espera tener de la dicha cofradía y hermandad y por los muchos entierros y honras que continuamente haze y ha de hazer por sus difuntos.” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), 311-12).

⁹⁴¹ Según el acta de fundación de la Cofradía ésta se obligaba a edificar una nueva sacristía y alojamiento para el cura, o en su defecto pagarle cien ducados anuales para que alquilase una casa (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910), p. 311.), pero a mediados de siglo la iglesia de San Sebastián pretendió desalojar a la Cofradía, lo que motivó dos pleitos, que se fallaron a favor de la Cofradía pero imponiéndole la obligación de edificar en el menor plazo posible la capilla. Ver en SUBIRÁ, *Gremio*: 54.

⁹⁴² A ello contribuyeron las compañías con donativos posiblemente extraordinarios como los aportados por Pedro de la Rosa, quien “...se allaua entonces en Francia y que hizo algunos socorros considerables con los quales se iua adelantando la obra de la Capilla...” (*GENEALOGÍA*: 239).

⁹⁴³ Cito por la edición de ANTONUCCI, F., y S. ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra*, (UNED, 1995), p. 137.

Todavía hoy en día son muy diversas las opiniones de los estudiosos sobre su situación social. Es indudable que ejercían una gran fascinación sobre todas las capas sociales -incluida la nobleza y la propia familia real- como ha quedado reflejado en numerosos documentos de la época. Su estilo de vida, tan denostado por algunos moralistas, su aparente libertad en un mundo encorsetado por normas sociales que parecían rígidas e inmutables, y la posibilidad de entrar en contacto directo -íntimo a veces- con la más encopetada nobleza e incluso con los Reyes, no podía dejar de impresionar a gentes tan aficionadas a las apariencias y al rango como eran los españoles del siglo XVII.

En el caso de las actrices nos encontramos con un problema que no concierne sólo al teatro sino que se inscribe dentro de la lucha entre distintas concepciones sociales del papel de la mujer. Pese a que el teatro de la época mantiene casi sin excepciones el desenlace tradicional -el matrimonio de los protagonistas- una de las características del teatro del Siglo de Oro que más llama la atención, incluso en un profano ajeno a la investigación teatral e histórica, lo constituye la constante presencia y el protagonismo de personajes femeninos cuya conducta se aleja bastante del modelo de “perfecta casada” preconizado por los moralistas desde el siglo XVI: la mujer sumisa al marido (al padre, al hermano e incluso al hijo), recatada, no muy amiga de afeites y vestidos, buena administradora, madre y esposa abnegada. Por el contrario las heroínas teatrales dan muestras de una fuerte personalidad y gran iniciativa, características que según Jones⁹⁴⁴ no son reflejo de una situación real sino que constituyen una situación inexistente pero con fuertes posibilidades cómicas, ya que en la vida real era impensable que una mujer tomara tales iniciativas⁹⁴⁵. Sin embargo antes de aceptar plenamente estas afirmaciones es necesario plantearse hasta qué punto el comportamiento social real de la mujer se alejaba tanto de lo representado en las comedias. Aunque Mme. D’Aulnoy señala cierto infantilismo en las damas de la época, Vigil considera que un exceso de timidez y sumisión al marido estaba socialmente mal visto⁹⁴⁶,

⁹⁴⁴ JONES, R.O., “*El perro del hortelano* y la visión de Lope”, *Filología*, X (1964), pp. 135-142, p. 136. Citaré por *Perro*.

⁹⁴⁵ Según Jones (*Perro*: 138) esta presencia activa de la mujer no es más que el reflejo de un concepto que predomina en el teatro del siglo de oro, según el cual lo masculino significa el orden y lo femenino el desorden. También Walthaus considera que “...más que la norma de cada día, el teatro presenta la excepcionalidad...”. Ver WALTHAUS, R., “Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*, Martínez Berbel, J.A., y R. Castilla (eds.), (Granada, 1998), p. 139.

⁹⁴⁶ “...las mujeres que en la España de los siglos XVI y XVII hubieran aparecido de antemano como sumisas a sus maridos, no hubieran sido socialmente valoradas, ni siquiera hubieran sido respetadas por ellos. El modelo de perfecta casada que defendían los moralistas no funcionaba en la sociedad española [...] en determinados círculos sociales una mujer muy sometida podía resultar ridícula.” VIGIL, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, (Madrid, 1986), p. 99. La autora, que divide a las mujeres de la época en cuatro “modelos”: doncella, casada, viuda y monja, señala como incluso las monjas lucharon ya desde el siglo XVI por zafarse del control masculino. Ver op. cit. pp. 230 a 239.

especialmente entre algunas capas sociales. De hecho la literatura no teatral de la época refleja como la práctica del ingenio en la vida social era muy apreciada -sobre todo entre los miembros del estamento superior- ya en el Renacimiento, según refleja Luis Milán en su obra *El Cortesano*, en cuyo prólogo-dedicatoria a Felipe II indica como una de las cualidades mas sobresalientes del cortesano el "...hablar sin verbosidad, ni afectación, ni cortedad de palabras, que será para esconder la razón, dando conversaciones para *saber burlar a modo de palacio*"⁹⁴⁷, que según percibimos en el libro, en el que se describen los entretenimientos de la refinada corte de los duques de Calabria, Milán hace extensible a las damas⁹⁴⁸. El propio teatro se encarga de mostrar, e incluso criticar, que en el siglo XVII el comportamiento social de las mujeres no se hallaba tan distante del presentado por Milán:

GALÁN: Yo quiero *una dama al uso*
que se enmoñe y se componga
[...]
Sea *airosa* por extremo;
sea por extremo *hermosa*,
y si puede ser, que sea
un poquito *decidora*,
porque es ya gala en las damas
un poquito de bufona.
[...] ⁹⁴⁹

Lo cierto es que el ideal femenino que presentaban los moralistas era un ser imaginario que no se correspondía con las mujeres reales. En sus textos, los moralistas no reflejaban a las mujeres tal como eran, sino que trataban de enseñarles como debían ser. Pero este ideal se veía combatido por el modelo femenino que aparece en las comedias, motivo por el cual los moralistas eran contrarios al teatro, que consideraban escuela de perversión al enseñar a las mujeres las trazas que éstas debieran ignorar. Ello explica por qué además de fustigar a la profesión en general, los ataques mas furibundos se dirigen en particular contra las actrices, a las que dedican los calificativos mas despectivos y ofensivos⁹⁵⁰, irritados ante la evidente atracción que éstas ejercían sobre el público,

⁹⁴⁷ *El Cortesano* (Valencia, 1561). Cito por la selección de FERRER, *Nobleza*: 122.

⁹⁴⁸ Un magnífico ejemplo de lo que Milán consideraba un diálogo con "burlas a modo de palacio" lo encontramos en los diálogos entre damas y caballeros, en los que sobresalen las damas por su habilidad verbal y el atrevimiento de sus intervenciones, que se alejan bastante de la gazmoñería con la que se suele asociar a las damas de la época: "Don Baltasar Mercader [...] dixo: "Yo tengo un desseo que pocos le tienen, de morir primero que mi muger, porque yo me desesperaría si ella me faltasse, y de otra parte no lo querría, porque de celos yo iría al infierno si otro la gozasse." [...] Y la señora doña Isabel, su muxer, dixo: "Yo también quiero probarme con el mismo desseo que mi señor don Baltasar tiene, y de las dos cosas que el ha desseado, la que menos querría quiero, y es, que su merced se muriesse primero porque nadi[e] dél gozasse si por ventura se casasse, que por ventura habría de ser según me suele querer"...". Ver en FERRER, *Nobleza*: 125.

⁹⁴⁹ Anónimo, *Baile de la almoneda*. Cito por COTARELO, *Colección*: ccvii. Los subrayados en cursiva son nuestros.

⁹⁵⁰ Las críticas despiadadas de algunos parecen fundarse mas en la misoginia que en un conocimiento directo del comportamiento real de las actrices, sobre todo teniendo en cuenta que muchos de los moralistas que muestran

atracción doblemente peligrosa si tenemos en cuenta que ellas no se limitaban a “interpretar” sobre el escenario del teatro un modelo social contrario a sus teorías, sino que incluso encarnaban en su vida real un modelo femenino muy alejado del que ellos preconizaban⁹⁵¹, que además resultaba mucho mas atractivo para el público femenino, pero también para el masculino, puesto que, además de una libertad de movimientos muy superior a la que socialmente se permitía a las mujeres, éste era uno de los pocos oficios económicamente rentables que podía ejercer una mujer (soltera, casada y viuda) en el siglo XVII, y en el que, además de obtener un bienestar económico y un reconocimiento social, podía ser independiente, algo vedado a las mujeres “honestas” de las capas intermedias de la sociedad, para las cuales sólo había dos salidas: el matrimonio o el convento. De hecho, pese a la visión negativa de los moralistas⁹⁵² llama nuestra atención que el número de actrices españolas que provenían del mundo de las cortesanas fue realmente escaso⁹⁵³.

tanto interés por las actrices, aunque sea para fustigarlas, reconocen en su gran mayoría no haber pisado un teatro en su vida. Algunos, como Fr. J. de Jesús María (*Primera parte de las excelencias de la virtud de a castidad*, 1600), uno de los mas tempranos y exaltados detractores de la comedia, apoyándose en San Agustín, aconseja a los religiosos que huyan de todo trato con mujeres, pues “...aunque sean mas espirituales [...] cuanto mas virtuosas, mas atraen. No es de extrañar por tanto que califique a las actrices de ramera, y fustigue a todos aquellos que muestran “... los deseos fogosos de solicitar a estas miserables ...”. Ver COTARELO, *Controversias*: 368. Pese a ser descritas por los moralistas como seductoras bellezas dotadas de irresistibles encantos que incitan al pecado, la realidad se acercaría mas a la descripción que de ellas hace Francisco Ortiz en su *Apología en defensa de las comedias* (1614): “...es harto desventurado el hombre que se mueve a tener malos deseos por ver salir al teatro quatro mugeres con razonables vestidos, que, en acabando de representar, se los quitan, y que *de ordinario tienen mas de feas que de hermosas, pues no lo pueden ser estando tan osadas y cansadas de andar caminos y de trabajos que en esa vida pasan...*” Cito por COTARELO, *Controversias*: 492. El subrayado en cursiva es mío. En este sentido resulta muy ilustrativa el testimonio de un contemporáneo sobre la actriz Francisca Correa: “... tal dama es persona que luego que alla [Madrid] la bean no la an de apreciar para cosa alguna porque es moderadísima representanta no ayudandole nada la cara, edad ni la persona...” (*A.M.V.*: 2-200-3). Podemos considerar por tanto que su “peligrosidad” parece deberse mas que a su actuación a las obsesiones que la forzada castidad fomentaba en sus numerosos detractores, religiosos en su gran mayoría, que parecen complacerse sobre todo en la descripción de los aspectos mas sensuales, posiblemente fruto de su ensoñaciones solitarias. El placer, minuciosidad y detalle con el que muchos moralistas se detienen en describir los encantos y atractivos de las actrices ya fueron denunciados en la época como sospechosos por el padre Guerra: “Y lo que mas me enoja [...] es que forme de afeites, miradas, vueltas y esguinces de las comediantas descripciones tan largas y expresivas que ni el griego a su Penelope, ni Ovidio a su Corina, ni Propercio a su Cintia, ni Catulo a su Lesbia, ni el otro a su Laura pintaron con primores tan hechiceros y coloridos tan resplandecientes...”. GUERRA, *Dedicatoria a los Eruditos de España*. Las críticas de Guerra van dirigidas contra el padre Francisco Moya y Correa. Ver en COTARELO, *Controversias*: 476.

⁹⁵¹ La arrogancia de la que muchas hacían gala queda bien reflejada en la anécdota recogida por un gacetillero napolitano “Una de las hermanas de Adrián [López] era tan altiva que había empeñado todos sus vestidos porque decía no haber en Nápoles persona de su genio y que le agradase, y rechazó cien doblas de un español “che voleva dormir con essa” diciendo que también ella daría otro tanto por un hombre de su gusto.”. Cotarelo (*Actores: Prado*: 33-4), de quien tomó la cita, cree que la anécdota pudo estar protagonizada por Damiana López, a la que identifica con la comedianta Damiana que en 1658 era amante del marqués de Liche y por cuya causa éste y el virrey de Pamplona tuvieron “palabras pesadas”, según cuenta Barrionuevo (*Avisos II*: 201). Pese a tan ajetreada vida sentimental tras retirarse de las tablas Damiana hizo una vida virtuosa en Barcelona, donde vivió con su hermana Beatriz y una esclava a la que habiendo liberado no quiso apartarse de ella. Ver *GENEALOGÍA*: 392.

⁹⁵² La conducta poco “ejemplar” de algunas actrices justificaba esta visión tan negativa. Una de las mas escandalosas fue Josefa Vaca de Mendi, miembro destacado de una famosa dinastía de actores, cuya liviandad motivó que anduviese “en coplas”. Hija de Juan Ruiz de Mendi y Mariana Vaca, Josefa se casó en 1602 con el actor y autor Juan de Morales Medrano (P.PASTOR, *N.Datos*: 78), con quien tuvo a su hija Mariana de Morales, que como ya vimos, continuó la dinastía familiar al casarse con Antonio de Prado. Sobre la vida

Pese a su inferioridad numérica dentro de las compañías (entre cinco y siete “damas” frente a diez u once papeles masculinos) y la -en apariencia- poca diversidad de sus papeles (fundamentalmente “damas” y “criadas-graciosas”), las actrices ejercían desde el tablado una influencia social muy considerable gracias a sus numerosas habilidades que despertaban entre el público una admiración que en ocasiones se convirtió en verdadera adoración. Si los papeles que representaban servían de modelos de conducta, sus trajes, peinados y “aderezo” general marcaban la moda; y es de suponer que también su apariencia física, gestos, ademanes fuesen imitados en mayor o menor medida, tal y como sucede hoy en día con las actrices y modelos mas famosas⁹⁵⁴.

Las autoridades fueron siempre conscientes de este enorme poder de atracción, y por ello desde época muy temprana intentaron limitar cualquier comportamiento “deshonesto” -tanto de las actrices como de sus admiradores- mediante una serie de cláusulas específicas para las actrices en los reglamentos de teatro. Además de la obligación de estar casadas para poder ejercer la profesión⁹⁵⁵, su mayor preocupación parece haber sido el que no saliesen al tablado vestidas de hombre⁹⁵⁶, “...cosa que grandemente despierta a la lujuria...”⁹⁵⁷.

licenciosa de la actriz y su reflejo en romances y sonetos de la época ver REYES PEÑA, M. de los, “En torno a la actriz Josepa Vaca”, en J.A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*, (Granada, 1998), pp. 81-114.

⁹⁵³ ((NOTA: Francisca Manuela “era dama cortesana en Madrid” (*GENEALOGÍA*: 509); Margarita de Soto, excelente bailarina, era dama cortesana en Sevilla (*GENEALOGÍA*: 564); D^a Isabel de Mendoza “era dama cortesana en Nápoles” (*GENEALOGÍA*: 437). Curiosamente en este grupo tan minoritario -la mayoría de la cuales desarrollan su carrera a finales del XVII y principios del XVIII- hay varias valencianas: Bernarda Gertrudis (*GENEALOGÍA*: 429); Francisca de Tordecillas (*GENEALOGÍA*: 434); Isabel de la Cruz (*GENEALOGÍA*: 465).

⁹⁵⁴ Ver BORN, E., *Las hijas de Lilith* (Madrid, Cátedra, 1990); BADE, P., *Femme Fatale. Images of evil and fascinating Women* (N.York, 1979); FIGES, E., *Actitudes patriarcales: Las mujeres en la sociedad* (Madrid, Alianza, 1972).

⁹⁵⁵ Pese a que los Reglamentos de teatro establecieron desde fechas muy tempranas la obligación de que estuviesen casadas y “anduviesen” en las compañías con sus maridos, ya vimos como no fueron pocas las que consiguieron eludirlo, como Juana Roldán, “triple mui zelebrada”, quien no sólo permaneció soltera, sino que una vez retirada, vivía “mui bien, asistiendo a San Phelipe Neri todos los días, donde tiene su confesor” (*GENEALOGÍA*: 465).

⁹⁵⁶ Ya en los reglamentos de 1608 se indica que “...no salga ninguna muger a baylar, ni representar en habito de hombre...” bajo pena de 20 ducados (*FUENTES III*: 48); en los de 1615 además de indicar “Que las mugeres representen en habito decente de mugeres, y no salgan a representar en faldellín solo, sino que por lo menos lleuen sobre la ropa, vaquero o basquiña ...”, se insiste en que “... no representen en habito de hombres ni hagan personajes tales ...” (*FUENTES III*: 56), disposición que se reitera en los de 1641 (*FUENTES III*: 92).

⁹⁵⁷ P. MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos* (1609). Cito por COTARELO, *Controversias*: 431. Afortunadamente para él parece desconocer la anécdota que cuenta el viajero portugués Tomé Pinheiro, quien reinando de Felipe III asistió a una representación teatral en un convento de monjas de Valladolid durante la Navidad, en la que “...representaban las madres ...” vestidas de hombre, quien quedo admirado “... por lo bien que parecían de hombre y las travesuras que hicieron, requebrándose como jaques ...” . Tomo la cita de VEGA GARCÍA LUENGOS, G., “La actividad teatral de la Corte vallisoletana de Felipe III (1601-1606)”, en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique Et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance Et du Baroque*, K. Sabik (ed.), (Varsovia, 1997), pp.205-225; p.216.

Los Reglamentos de teatro revelan igualmente los reiterados intentos para controlar también el comportamiento de los admiradores⁹⁵⁸, estableciendo multas considerables para ellos⁹⁵⁹, pero la constante repetición de estas normas revela que no se cumplían.

Pese a la adoración de que eran objeto parece que su influencia entre el público común era un tanto ambivalente. Agustín de Rojas nos ha dejado una chispeante descripción de lo difícil que era para una actriz contentar al público, pues si era fea: "...y este no considera que es discreta/buena representante o buena música/y tiene otras mil cosas que son buenas...", o si era guapa: "luego dicen que es fría o que es muy necia/porque no les miro cuando le hablaron/y que tiene buen rostro, pero es mala..." (ROJAS, *Viaje*: 129), una situación que también compartían sus compañeros masculinos: "...aquí sirvo a novecientos/... y aquí no hay hora en que duerma/... y aquí no solo no lo sienten [sus males y cuitas]/pero me tiran con ellas [piedras]..." (ROJAS, *Viaje*: 143).

Parece pues que entre el público común se daba una ambivalencia admiración-desprecio⁹⁶⁰, pero gracias a que las "...autoridades y las comisiones oficiales que organizaron y reglamentaron la vida teatral, finalmente, se mostraron mucho mas abiertos y pragmáticos en su actitud ante el teatro, y tenemos en el comportamiento de ellos la clave para el sorprendente aprecio de la profesión del actor en la sociedad." (OEHRLEIN, *Profesión actor*: 31). Como prueba de ello y de que en la muy católica España, a diferencia de lo que sucedía en otros países, los actores no parece que sufriesen discriminación social, ningún actor español vio negado su derecho a ser enterrado en iglesias y conventos como sucedió

⁹⁵⁸ "... he visto tantos caballeros y señores perdidos por estas mujercillas comediantas: uno que se va con una; otro que lleva a otra a sus lugares; uno que les da las galas y trata como a reinas; otro que la pone casa y estrado y gasta con ella, aunque lo quite de su muger e hijos [...] otro que con publicidad celebros en iglesia pública el baptizo de un hijo de una destas farsantas [...] que le dieron un faldellín que costó mil ducados, un vestido que costó dos mil, una joya de diamantes rica ..." Anónimo, *Diálogo de las comedias* (1626). Ver COTARELO, *Controversias*: 215-6. Según Mme. D'Aulnoy (*Relación*: 281) "...las comediantas son adoradas en esta Corte. No hay ninguna que no sea la amante de algún gran señor y por la que no haya habido varias reyertas en las que hubo hasta muertos. No se que es lo que pueden decir de curioso porque en verdad resultan los mas horribles esqueletos del mundo. Gastan terriblemente y [sus cortejadores] antes consentirían en que los de su casa pereziesen de hambre y de sed que permitir que una tunanta comedianta careciese de las cosas mas superfluas..."

⁹⁵⁹ Los Reglamentos de 1641 estipulan "Que ninguna persona de ningún estado o calidad que sea entre en el vestuario de los representantes, pena de 20.000 maravedis la primera vez, y la segunda se les dara la pena conforme pareciere al Sr. del Consejo Protector" (*FUENTES III*: 93). En 1649 D. Luis Crespi, en su furibundo ataque al mundo teatral - comediantes, escritores y espectadores - nos informa de como eran usuales este tipo de visitas: "¿Que es el abuso de los vestuarios mientras las comediantas se alían? ¿Que es el estarse desde la una hasta que se comienza la comedia, galanteando la gente moza y haciendo señas a las mujeres desde los balcones? [...] ¿Que es el insolente modo de reconocerlas al salir de la comedia, haciéndose dos murallas la gente curiosa, o por mejor decir, lasciva, que con palabras y con acciones provocan a cuantas salen...". CRESPI DE BORJA, L., *Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias* (1649). Cito por COTARELO, *Controversias*: 194. También Moreto en su entremés *El vestuario*, refleja como la presencia de personas ajenas a la compañía en el vestuario parece haber sido algo habitual, lo que en ocasiones incomodaba bastante a los actores.

⁹⁶⁰ Según Asensio (*Itinerario*: 58), para el público menos ilustrado del siglo XVI "...aun no habituado al prodigio del teatro, respondía glorificando al actor...", lo que según él explica la frecuencia con la que en las obras menores se encuentran referencias directas a actores conocidos.

en Francia con Moliere. Es mas, los actores de mayor relieve y prestigio parecen haber disfrutado del reconocimiento social.

Por tanto, aunque es indudable que durante todo el siglo XVII los actores tuvieron que enfrentarse a aquellos que los consideraban “infames” y “parásitos sociales”⁹⁶¹, ésta no era la idea generalizada que de ellos se tenía, ya que desde fechas muy tempranas se estableció en España una clara diferencia entre los actores y otros miembros de la farándula menos apreciados, como titiriteros, malabaristas, etc, éstos sí tachados de infames y excomulgados⁹⁶².

Prueba de que la profesión no se consideraba “antisocial” lo constituye dos hechos en mi opinión muy significativos: el primero es que a pesar de varios intentos, las representaciones teatrales nunca se llegaron a prohibir definitivamente en España, como sí sucedió en otras partes de Europa; un segundo aspecto a tener en cuenta es que contando el estado con un instrumento de control represivo tan importante como la Inquisición, hay que destacar que los actores apenas tuvieron choques con ella, lo que indica una vez mas, un alto grado de aceptación e integración social⁹⁶³.

⁹⁶¹ Ya en fecha tan temprana como 1592, el agustino Camos consideraba a los representantes “... infames, y que como a tales y como públicos pecadores inveterados en sus pecados se les prohíbe la comunión y el ser ordenados...” (lo cual era falso). Fr. Marco Antonio de Camos, *Microcosmía y gobierno universal del hombre christiano, para todos los estados y qualquiera de ellos* (Barcelona, 1592). Cito por COTARELO, *Controversias*: 130. Una siglo mas tarde, el padre Camargo -cuya obra fue prohibida por la Inquisición- mantenía una opinión semejante, considerando “...su modo infame de vida y de los infinitos pecados que necesariamente cometen en una profesión tan torpe y ocasionada...”, extendiendo su condena incluso a “... los que concurren a oírlos y alimentarlos...” P. Ignacio de CAMARGO, P. Ignacio de, *Discvrso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo*, (Salamanca, 1689). Cito por COTARELO, *Controversias*: 126.

⁹⁶² Ya en fecha tan temprana como 1590 Fr. Manuel Rodríguez (*Obras morales en romance*) reconoce únicamente como pecadores a los que se valen de trucos y magia, diferenciándoles claramente de los actores que representa comedias: “Obligados están los curas a negar la comunión a los representantes, como se define en el dicho concilio Basiliense, porque estos son públicos pecadores. Y nota que *no hablamos aquí de los representantes de farsas y comedias, porque estos no son públicos pecadores, sino de los representantes que enseñan públicamente a hacer cosas torpes*, como son los que voltean con arte diabólico, *haciendo públicamente cosas que pertenecen al arte mágica...*”. Ver COTARELO, *Controversias*: 525. El subrayado en cursiva es nuestro. La misma distinción observamos en *Cisne de Apolo* (1600), obra del P. Luis Alfonso Carvallo, en la que se insiste sobre la aceptación social de los actores: “ZOILO: ¿Como, pues tanto provecho trae a la república este ejercicio, son tan abatidos los que le usan que el derecho les prohíbe de recibir la Sacrosanta Comunión...?/LECTURA: No se entiende eso, amigo, con los que lícitamente y con la debida modestia y ejemplo, sin perjuicio de nadie, en tiempo y lugar conveniente representan las comedias, [...] y por lo que se usa prácticamente lo vemos, pues *a ninguno se niega la Santa Comunión...*”. (COTARELO, *Controversias*: 142). A mediados del siglo XVII el licenciado y abogado en los Consejos D. Melchor de Cabrera y Guzmán (*Defensa por el uso de las comedias*, 1650), defensor del teatro, al que considera “maestro de la policía, de la cortesía y buenas costumbres”, se apoya en la obra de Fr. Manuel Rodríguez para distinguir igualmente entre “...los representantes de farsas y comedias, porque éstos no son públicos pecadores...” y “... los representantes que enseñan públicamente a hacer cosas torpes...”, entre los que incluye a los que se sirven de la magia. Ver COTARELO, *Controversias*: 96.

⁹⁶³ Ninguno de los pocos casos conocidos de choque con la Inquisición se debió a su condición de actores. Judaizante parece haber sido Juan Antonio de Torres, apresado por la Inquisición en Córdoba, “...y después en el último auto general que ubo en Madrid el año de 16 [dejado en blanco] le quemaron los huesos.” (*GENEALOGÍA*: 218). Por la misma razón fueron apresados en 1719 en Granada Marcos y Manuel de Espinosa, muriendo Manuel como judío confeso (*GENEALOGÍA*: 224). Mucho mas pintorescos fueron los casos del músico Juan Serqueira de Lima, apresado en 1691 por la Inquisición porque “...le levantaron algun testimonio...” (*GENEALOGÍA*: 198), pero detenido en realidad por rezar -como si de una imagen sagrada se

Por todo lo expuesto creemos poder afirmar que los actores del Siglo de Oro no pueden ser considerados como marginados sociales, sino mas bien como unos profesionales plenamente integrados en la sociedad de la época, cuya consideración y relaciones sociales dependían más que del oficio que desempeñaban de su calidad artística y jerarquía profesional dentro de él, pues al igual que sucedía en otras profesiones artísticas, había una gran diferencia entre los comediantes profesionales mas cualificados y cultos, que actuaban habitualmente en Madrid ante el Rey, y los cómicos de la legua; una distancia muy semejante a la que podía existir entre el pintor ilustrado que luchaba por la consideración de su oficio como arte, y el pintor-artesano, que además ejercía como estofador y dorador, desarrollando su oficio dentro del ámbito artesanal.

Como miembros de una organización profesional bien establecida no parece que sufrieran ningún tipo de exclusión social, contando siempre con el apoyo de las autoridades civiles, y lo que era fundamental para su integración social, con la decidida protección de la Iglesia. Aunque parece cierto que la sociedad de la época tenía de ellos una concepción ambivalente, creo que los actores del siglo XVII se sentían orgullosos de su oficio, y que éste, por sus especiales características, les convertía en agentes sociales de primer orden, lo que les permitía un cierto grado de independencia, como parece confirmar el hecho de que en defensa de sus derechos profesionales llegasen incluso a desobedecer las órdenes de las autoridades municipales, anteponiendo sus propios intereses a los generales al negarse a actuar en los festejos organizados por los ayuntamientos arriesgándose incluso a dar con sus huesos en la cárcel⁹⁶⁴, hasta el punto de que en la segunda mitad de siglo son constantes las quejas al Rey de las autoridades municipales ante los “abusos”⁹⁶⁵ de los comediantes⁹⁶⁶.

tratar- ante el retrato de su amante muerta, la célebre *Grifona*; y el de Carlos de Tapia, que fue acusado por los parientes de su yerno, D. Pedro de Flandes, canónigo de Sevilla, de haberle hechizado para que abandonase el canonicato y se casase con su hija (*GENEALOGÍA*: 244).

⁹⁶⁴ García Valdecasas (*Concepción*: 845), que los considera marginados socialmente, reconoce sin embargo que las deudas y los embargos por negarse a representar eran los motivos mas frecuentes por los que terminaban en la cárcel.

⁹⁶⁵ En 1700 la Junta del Corpus de Madrid dirigió un memorial al rey Carlos II en un intento por lograr su apoyo para cortar “...los perjudiciales abusos que la malicia ynteresada de los Representantes a introducido difíciles de enmendar si no es con las R[eale]s hordenes de V.M. ...” (*A.M.V.*: 2-200-10). Ver en *Apendice II: Documentos*. Año 1700.

⁹⁶⁶ Es a partir del siglo XVIII cuando la situación de los actores parece haberse ido deteriorando, pues no sólo no cesaron los ataques de los moralistas, sino que éstos se volvieron cada vez mas virulentos. En un intento por atajar las críticas que se hacen a su modo de vida, los autores comienzan a introducir en los contratos de formación de las compañías cláusulas de expulsión para aquellos que causen escándalo público. Así en el contrato de la compañía formada en 1714 por Fernando de Mesa y Juan Francisco se establece que “...sí alguno diese escándalo, se le echaria de la compañía...” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 131); en 1742 Juana Constatino incluye en el contrato que firma con los miembros de su compañía una cláusula semejante, en la que se estipula que “...a qualquier hombre o mujer que sea revoltoso, o escandaloso, los puede despedir...” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 135).

Como una prueba del orgullo que sentían los actores por su oficio podemos considerar la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*⁹⁶⁷, manuscrito anónimo de finales del siglo XVII y principios del XVIII fundamental para conocer a los actores del Siglo de Oro. Como señalan Shergold y Varey, su mera existencia indica que “...ya ha llegado la época en que los actores españoles se creían dignos de su *Genealogía*” (*GENEALOGÍA*: 38). Esta obra, en la que además de la biografía “profesional” de los actores se narran episodios curiosos de sus vidas, muchos de los cuales -aunque tomados con la natural cautela- podrían servir de argumento a comedias, dramas, novelas de aventuras y picarescas, etc., nos ofrece de ellos una visión completamente distinta de la transmitida por los moralistas, y nos permite, junto con las noticias aportadas por los documentos y la literatura de la época, tener una imagen vívida del temperamento y cualidades morales de los actores, así como de la profesión en tanto grupo social bien cohesionado.

La existencia de esta *Genealogía* es doblemente importante si tenemos en cuenta que pese a la importancia que tenía el teatro en la época, apenas hemos conservado imágenes tanto de las representaciones como de los propios actores, pues si las que nos han llegado de representaciones teatrales se limitan a tres representaciones cortesanas⁹⁶⁸ y una en un tablado callejero con motivo de la entrada en Madrid del Príncipe de Gales (1623) (*Fig. 3*); retratos⁹⁶⁹ sólo conocemos el de *Juan Rana* (*Fig. 43*), y el de una actriz que como ya vimos suele identificarse con María Calderón (*Fig. 42*), aunque tenemos noticias de la existencia de otros, que lamentablemente parecen haberse perdido.

3. SITUACIÓN PROFESIONAL

⁹⁶⁷ Formado por dos tomos, el primero de los cuales está dedicado a los actores, y el segundo a las actrices, se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 12917 y 12918. Hay edición moderna de SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, (Londres, 1985).

⁹⁶⁸ *Los celos hacen estrellas* (1672), de Vélez de Guevara, y dos obras de Calderón: *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) y *La fiera el rayo y la piedra* (1690). Todas ellas ya han sido estudiadas en el capítulo I de éste trabajo. Ver Figs. 2, 18 a 25, 28-29, y 33-34.

⁹⁶⁹ El retrato, que permite conservar la imagen del actor para la posteridad, parece haber sido un género pictórico muy tardío, y según Gracia Beneyto no se generaliza en Europa hasta el siglo XVIII, fundamentalmente a través de tres géneros: el retrato “recordatorio” (a la muerte del actor), el “ennobecedor” que se inspira en modelos de aristócratas y de profesionales burgueses, y desde mediados de siglo el retrato “alegórico”, posiblemente el mas “teatral” por sus alusiones icónicas a la tradición clásica. En cualquier caso, y pese a que el retrato de actores se generaliza en Europa en el siguiente siglo, en España no tenemos nada semejante a la iconografía conservada de uno de los grandes actores ingleses del XVIII: David Garrick, quien fue pintado nada menos que en 176 ocasiones, apareciendo en 90 retratos con el traje de alguna representación. Ver GRACIA BENEYTO, C., “La iconografía del actor como documento”, en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, E. Rodríguez (ed.), vol. II, (Valencia, 1997), pp. 418, 420, 429, y 417.

Resulta difícil establecer con precisión cuando se produjo la aparición del actor profesional en España; sin embargo no hay ninguna duda a la hora de afirmar la importancia que tuvieron las compañías italianas⁹⁷⁰ en la organización del teatro profesional hispano, ya que su presencia en la Península está documentada a partir de la segunda mitad del siglo XVI⁹⁷¹, incrementándose de forma notable en el último cuarto de siglo. La influencia de estas compañías italianas, que desaparecen de la Península prácticamente durante todo el siglo XVII, ya que no las volveremos a encontrar hasta el XVIII⁹⁷², se plasmó tanto en la aparición de las compañías profesionales estables hispanas, como en la inclusión de la mujer en el mundo teatral, que tendrá una gran relevancia en el teatro cortesano hispano.

La temprana aparición de las compañías profesionales se vió además favorecida por la rápida vinculación del teatro hispano con la beneficencia y por la decisiva influencia de las representaciones del Corpus, que contribuyeron a la consolidación de éstas compañías que

⁹⁷⁰ Según Marotti el primer contrato conocido por el que varias personas se junta para formar una compañía de actores es el que firman el 25 de febrero de 1545 Maño, llamado *Zanini* da Padova, Vicentio da Venetia, Francesco de la Lira, Hieronimo da San Luca, Zuandomenego, alias *Rizzo*, Zuane da Tevixo, Trophano de Bastian, y Francesco Moschini, acordando hacer una “fraternal compaignia” para representar hasta el primer día de Cuaresma de 1546. Ver MAROTTI, “El actor en la Commedia dell’arte”, en *Del oficio al mito: El actor en sus documentos*, E. Rodríguez (coord.), vol. I (Valencia, 1997), pp. 65-6. En adelante citaré por *Actor Commedia*.

⁹⁷¹ La mas importante parece haber sido la dirigida por Ganassa (su nombre verdadero era Alberto Naselli), cuya presencia en los corrales madrileños está documentada en 1674. Ver PELLICER, C., *Tratado Histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, (Madrid, 1804). Cito por la edición de J.Mª Díez Borque (Barcelona, 1975), p. 52.

⁹⁷² Aunque el sistema de arriendos que había regido durante todo el siglo XVII para los teatros públicos había entrado en crisis durante el reinado de Carlos II, las compañías italianas contribuirán decisivamente a acelerarla. El cambio de dinastía no sólo no contribuyó a acabar con los problemas, sino que mas bien a los acentuó al no respetar los Borbones el tradicional monopolio teatral mantenido por los arrendadores, y favorecer descaradamente a las compañías italianas en detrimento de las españolas y del propio sistema de arriendos, acabando así con una organización teatral que la aparición de las primeras compañías estables españolas, constituidas a imagen de las italianas, había mantenido durante mas de un siglo. Los problemas comenzaron en 1703 cuando por orden del Rey se dió “...a la compañía de la farsa ytaliana el Coliseo de este Real Sitio, con todos sus pertrechos, para que le tengan por tiempo de tres meses ... mediante hauerse ajustado con el arrendador de los corrales de comedias de Madrid.” (*FUENTES XXIX*: 210). La situación se agravó cuando poco después se permitió que la compañía italiana levantara un teatro de madera al aire libre en la zona de la calle de Alcalá “...que es la azesoria a las prinzipales del Marques de Villamayna en la calle de Alcalá...”, lo que suponía un ataque directo al monopolio que hasta entonces habían mantenido los arrendadores, y motivó las protestas de José de Socueba y Avendaño, arrendador de los corrales por el período 1703-1707, aunque sin mucho éxito. (Ver SHERGOLD, N.D., y J.E.VAREY, “Datos históricos de los primeros teatro de Madrid: contratos de arriendo, 1641-1719”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIX (1963), pp. 122-4). Que los italianos no acabaron de adaptarse al sistema teatral español lo prueba un documento de 1707 en el que el Condestable transmite al rey una petición de la “compañía de la farsa ytaliana sobre la forma de representar en el Coliseo de Buen Retiro”, por el que nos enteramos de que “...esta compañía de ytalianos tuvo controversia en la ocasión antecedente que represento en el Coliseo y con el Conserje y Tenedor de materiales del sitio de Buen Retiro...”, por lo que suplican al rey “... se sirua de declarar que ni los Hospitales, arrendador ni demas interesados tengan derecho a pedir ningun vtil de lo que produjeren las entradas y patio ...” (*FUENTES XXIX*: 219). No resulta por tanto extraño el fracaso comercial de la primera compañía de ópera italiana instalada en Madrid (dirigida por Pieracini y Mazza), ya que como indica Carreras, “...las interferencias de la corte y la falta de un proyecto político respecto a la presencia de un teatro italiano en Madrid fueron la causa principal del fracaso de esta compañía de ópera, incapaz de hacer frente a la radical incompatibilidad entre los nuevos planteamientos empresariales del teatro comercial y los tradicionales compromisos con las fiestas teatrales del Buen Retiro.” CARRERAS, J.J., “*Terminare a Schiaffonà*. La primera compañía de opera italiana en

serán el eje fundamental sobre el que se organice la profesión teatral. Desde fechas muy tempranas tanto la profesión de cómico como el “hecho teatral” en sí quedarán regulados por una serie de *Reglamentos de Teatro* promulgados en 1608, 1615 y 1641⁹⁷³, que marcarán una clara diferencia con el teatro italiano; mientras que los actores españoles, muy jerarquizados, contaban con una reglamentación bastante precisa, y constituían un gremio bien establecido, reconocido socialmente, y diferenciado -como acabamos de ver- de otros oficios tales como volatines, saltimbanquis, prestidigitadores, etc., considerados infames, los italianos tendrán que luchar por conseguir su reconocimiento profesional promoviendo para ello iniciativas como la instauración de un título de cómico como si de un gremio se tratase -idea defendida por el famoso Pier Maria Cecchini, *Frattellino*, en su *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti e spettatori* (1616) (CARANDINI, *Teatro*: 131-2)- con la clara intención de que se les diferenciase de los simples charlatanes que utilizaban la representación teatral para vender sus “maravillosos” productos, ya que la cultura “oficial” de la época no distinguía entre los actores cultos y virtuosos y los charlatanes infames (CARANDINI, *Teatro*: 136).

Por otra parte, y a diferencia de lo sucedido en otros países europeos, en el teatro español la aparición de las actrices profesionales esta documentada desde fecha tan temprana como 1579⁹⁷⁴, cuando María de la O (música) y Catalina de los Ángeles (representanta), casadas con los actores Hernando de Baena y Juan Francisco de Valdivieso, miembros de la compañía de Alonso Rodríguez se conciertan junto con sus maridos⁹⁷⁵ para representar en la compañía de Rodríguez, y Ana M^a, mujer de Bartolomé López Quirós, se compromete (7-XII-1579), junto con su marido, a representar en la compañía de Pedro de

Madrid (1738/39)”, en CARRERAS, J.J., y J.M. LEZA (eds.), *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (SS. XVI-XVIII)*, *Artígrama*, 12 (1996-1997), p. 99.

⁹⁷³ Aunque desde 1568 funcionaban en Madrid de forma bastante regular dos corrales (el de la calle del Sol y el de la Pachea), la construcción en 1579 del corral de la Cruz y en 1582 del corral del Príncipe, explotados por las cofradías de la Pasión y la Soledad, propició la regularidad de las representaciones en la Villa y Corte, por lo que tras una etapa de estabilización, en 1608 se promulgan los primeros *Reglamentos de Teatro* que, aunque limitados a los teatros madrileños, revelan la existencia de toda una tradición ya bien establecida en lo que a la organización administrativa del teatro y de sus profesionales se refiere. Los posteriores *Reglamentos* de 1615 y 1641, que afectan ya a todos los teatros públicos de la Península, imponen aún mayor precisión en las normas que deben seguir las representaciones públicas y las compañías profesionales de actores. En todos estos reglamentos se observa claramente una constante preocupación por salvaguardar la “honestidad” tanto de los actores (acceso prohibido al vestuario de personas ajenas a la compañía, obligación de las actrices de estar casadas, etc.) como del público (horario de las representaciones, separación de sexos en el teatro, etc.), en un intento -fallido- de las autoridades por evitar las críticas, a veces feroces, que desde fechas muy tempranas se desataron contra el teatro por parte de los moralistas. Ver los sucesivos Reglamentos en *FUENTES III*: 1608 (doc. 2), 1615 (doc. 6), y 1641 (doc. 38).

⁹⁷⁴ Apenas quince años después del contrato firmado (10-X-1564) por Doña Lucrecia de Siena con otros seis comediantes, que es el primero conocido en el que figura una mujer como miembro de una compañía italiana. Ver MAROTTI, *Actor Commedia*: 80.

⁹⁷⁵ Según se estipula en los contratos, María de la O se obliga a cantar y tañer (7-VII-1579) y Catalina a “recitar” (1-VIII-1579). Ver OJEDA CALVO, M^o del V., “Barbara Flaminia: una actriz italiana en España”, en

Saldaña⁹⁷⁶. Estas actrices hispanas contaban con una predecesora tan ilustre como la italiana Barbara Flaminia, esposa del ya citado Ganassa, conocida en España por haber actuado con la compañía de su marido en el Corpus sevillano de 1675 (OJEDA, *Barbara Flaminia*: 376).

La presencia de las mujeres sobre el escenario se generaliza en España durante el último cuarto del siglo XVI, especialmente a partir de 1587⁹⁷⁷ cuando el italiano Tristano Martinelli, director de la compañía de los *Confidentes*, solicita licencia para que puedan representar mujeres en su compañía⁹⁷⁸, que le es concedida el 18-XI-1587:

“Dase licencia para que pueda representar Angela Salomona y Angela Martinelli, las cuales consta por certificacion del señor Alcalde Bravo ser mugeres casadas y traer consigo sus maridos, conque así mismo no puedan representar sino en habito y vestido de muger y no de hombre y con que de aquí adelante tampoco pueda representar ningun muchacho vestido como muger [...] Si la Françeschina⁹⁷⁹ es la que yo vi en la posada del señor Cardenal, no la tengo por muchacho y así podrá representar.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 21).

El hecho de que ese mismo día, Pedro Paez de Sotomayor, en nombre de su yerno Alonso de Cisneros, autor de comedias que estaba representando en Sevilla, solicite que se le haga “... información como por los señores del Consejo de su Majestad se ha dado licencia para que representen mugeres siendo casadas y de como en cumplimiento de la dicha licencia representan en esta corte mugeres públicamente, para lo enviar al dicho mi hierno a la ciudad de Sevilla adonde está, para que conste a las justicias de la dicha ciudad e de otras partes adonde fuere a representar de la dicha licencia.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 20), confirma que en un principio las autoridades dudaban de la conveniencia de que una mujer se exhibiera públicamente sobre un tablado, lo que atentaba contra las normas del recato, que como ya vimos, imponían a las mujeres una vida retirada, y que explica por qué la presencia de las actrices⁹⁸⁰ fue vetada en tres ocasiones (1586, 1596 y 1599) (OJEDA,

Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica, J.A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.) (Granada, 1998), p. 376. En adelante citaré por *Barbara Flaminia*.

⁹⁷⁶ BOLAÑOS DONOSO, P., “Pedro Saldaña, Diego de Vera y el corral de *Las Atarazanas* de Sevilla”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X*. (Almería, 1995), PP. 61-69; p. 68.

⁹⁷⁷ Varias eran las actrices españolas que formaban parte de una compañía antes de esa fecha, como Roca Paula, mujer de Agustín Solano (uno de los interlocutores de Rojas en su *Viaje Entretenido*), con el cual entra a formar parte de la compañía de Tomás de la Fuente en 1584, y María López, quien se asienta con su marido Domingo de Leyzalde en la compañía de Melchor de León en 1686 (P.PASTOR, *N.Datos*: 15 y 17).

⁹⁷⁸ “Muy poderoso señor. La compañía de los Confidentes italianos representantes, dicen que para que con mayor voluntad puedan servir a v. al^a. y que las comedias que traen para representar no se podrán hacer sin que las mugeres que en su compañía traen las representen, y por que de mas de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie ante mucho aumento de limosna para los pobres, suplica a v. al^a. se les haga merced de les dar licencia para que representen las mugeres que en ello recibirán gran merced.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 20-1).

⁹⁷⁹ A finales de siglo XVI figuraban habitualmente en las compañías italianas tres actrices; dos de ellas hacían papeles de damas, y la 3ª los papeles de criada ridícula, en clara equivalencia a la 1ª y 2ª damas, mas una 3ª dama o “graciosa”, de las compañías españolas, que forman el elenco femenino principal en las comedias de Lope de Vega.

⁹⁸⁰ La prohibición de representar comedias, dictada en 1598 por Felipe II, tras el informe negativo al teatro de los teólogos, confirma que en ese momento ya existían compañías teatrales constituidas por actores y actrices

Barbara Flaminia: 388). Finalmente se admitió, aunque con condiciones⁹⁸¹, por considerarse menos pecaminosa que la representación de papeles femeninos por muchachos⁹⁸².

3. 1. ORGANIZACIÓN DE LA PROFESIÓN

Fuese cual fuese la situación social inicial del actor, la entrada en la profesión se hacía a través de las compañías profesionales donde el aspirante a actor iba adquiriendo el “oficio”⁹⁸³ necesario que le permitiría, en caso de merecerlo, ascender a los niveles mas altos de la profesión. Dentro de la compañía el aspirante podía empezar incluso por ejercer otros oficios necesarios para la representación, iniciándose progresivamente en el arte de la interpretación. Así lo hace Alonso, el protagonista de la novela de Jerónimo de Alcalá *Alonso, mozo de muchos amos* (1624), contratado inicialmente para “...tener cuenta, en el vestuario, con la ropa y vestidos de la comedia”. Pero sus obligaciones, además de guardarropa (cuidar en el vestuario de los cofres y la ropa de la comedia) incluyen otras como ocuparse de escribir diariamente los carteles que anunciaban la comedia que se iba a representar, y guardar la puerta desde la una hasta que llegase el *autor* a cobrar. Dada su buena disposición comienza a salir a las tablas haciendo papeles de extra, tales como de dragón, de muerto, e incluso se atreve a bailar en un grupo de seis bailarines “...que metido entre otros razonablemente podría pasar con mis malas piernas...”. A medida que adquiere soltura en escena, sus cometidos van también aumentando, y comienza a hacer “...algún papel de embajador, paje o guarda...” y a tocar el tambor. Llegado un momento, el autor le promete que le ascenderá a actor, ya que tiene “...buena gracia y buen talle...”⁹⁸⁴.

profesionales, que hacían de la representación su modo de vida: “... nos fuimos informados de que en estos nuestro reinos hay muchos hombres y mujeres que andan en compañía, y tienen por oficio representar comedias, y no tienen otro alguno de que sustentarse...” (COTARELO, *Controversias*: 397).

⁹⁸¹ Los Reglamentos de Teatros de 1608 admiten la presencia de las actrices, pero imponen que “...no salga ninguna muger a baylar, ni representar en habito de hombre...” (*FUENTES III*: 48). Los Reglamentos de 1615 trataron de regularizar aun más este tema al ordenar “Que las mugeres representen en habito decente de mugeres, y no salgan a representar en faldellin solo, sino que por lo menos lleuen sobre la ropa, vaquero o basquiña, suelta, o enfaldada, y no representen en habito de hombres, ni hagan personajes de tales, ni los hombres, aunque sean muchachos, de mugeres.” (*FUENTES III*: 56).

⁹⁸² “...Parece al Consejo que es de mucho menos inconveniente que mugeres representen que muchachos en habito de Mugeres ...”. Consulta del Consejo a S.M. sobre la permisión o prohibición de las comedias” (1600). COTARELO, *Controversias*: 164.).

⁹⁸³ “TRISTRAS: ¿A mi atarme? pues ¿soy perro?/ ¿soy yo cuchillo de venta?/ ¿soy representante nuevo/que sale atado al tablado/...” Quiñones de Benavente, *Lo que pasa en una venta*. Cito por la edición de MADROÑAL, A., *Entremeses de Benavente*, (Kassel, 1996), p. 122.

⁹⁸⁴ ALCALÁ, J., *Alonso, mozo de muchos amos* o *El Donado hablador* (1624). Cito por COTARELO, *Controversias*: 51 y 53.

Pese a su intención crítica, gracias al falso *Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra, tenemos un excelente relato del proceso de aprendizaje del oficio de actor dentro de las compañías:

“Empezóme [el autor] a dar papeles de poco trabajo al principio; para que me fuese ejercitando; probaba en esto maravillosamente, como si no naciera para otra cosa; sin duda tenía partes grandes para el ejercicio cómico; porque vergüenza había dos años que no habitaba en mí; era expertísimo en el hablar, no mal talle ni donaire, memoria prodigiosa. Por momentos me iban dando otros papeles de mayor primor, de quien colgaba toda el peso y llave de la farsa...” (COTARELO, *Controversias*: 441)

Un “meritoriaje” que debían seguir todos los actores, independientemente de su procedencia, desde el hijo de la comedia hasta cualquier recién llegado, aunque es evidente que los hijos de actores, familiarizados desde pequeños con el teatro⁹⁸⁵, partían inicialmente con mejores expectativas. Pero en cualquier caso, que dicho proceso fuese mas o menos rápido dependía evidentemente de las habilidades naturales del aspirante, y de su capacidad de aprendizaje. Las compañías profesionales funcionaron por tanto durante todo el siglo XVII como escuelas de arte dramático y conservatorios. En ellas aprendían el oficio tanto los hijos de actores -lo que fue mas frecuente a medida que la profesión se fue volviendo cada vez mas endogámica⁹⁸⁶- como personas ajenas a la profesión, incluso niños que eran encomendados por sus padres a un *autor*, y entraban a formar parte de las compañías como pupilos o aprendices⁹⁸⁷, que además eran necesarios ya que en algunas obras se incluían

⁹⁸⁵ Un magnífico ejemplo de como el tablado era para los hijos de los actores un espacio habitual en el que se desarrollaban su vida cotidiana y sus juegos lo tenemos en la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte*, de Quiñones de Benavente. Según se indica en la acotación inicial: “Sale toda la compañía danzando de dos en dos, de las manos, con hachas, al son de instrumentos, y en haciendo la reverencia cantan. Ha de estar JUANICO, el hijo de BERNARDO, en el tablado, antes de empezar la loa, jugando con otros dos muchachos, y desde que sale su padre, le ha de decir algunas veces que se esté quedo.” (COTARELO, *Colección*: 558). Tras presentarse los miembros de la compañía el muchacho, que es hijo del *gracioso* de la compañía (Bernardo de Medrano) y aspira a ser actor, cree llegado el momento de demostrar sus habilidades “...por si/le soy de provecho [al autor] otro año...”. Tras recitar 16 versos en estilo serio, requiere la colaboración de una compañera de su edad, mencionada como *Rufina* (Justa Rufina), con la que representa en estilo jocoso: “AUTOR: Luego ¿haces también gracioso?/JUAN: Con tal propiedad los hago/que tengo para este efeto/bufona de mi tamaño/.../RUFINA: Ya salgo,/.../di, ¿que me quieres?/JUAN: Que entrambos/acabemos esta loa,/para que vea este hidalgo/que hay muchachos que le sacan/el ánima de pecado.” (COTARELO, *Colección*: 560-1). Dada la identidad de los miembros de la compañía, Bergman (*L. Quiñones*: 295) cree que esta loa se representó en 1636.

⁹⁸⁶ En 1752 D. Gonzalo de Xaraba sacó a la luz su *Apelación al tribunal de los doctos, justa defensa de la Aprobación de las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, en la intercalaba en el texto de la *Aprobación* del Padre Guerra algunos comentarios propios. En la *Disputa Segunda* Xaraba confirma que era muy frecuente que los miembros de una misma compañía estuviesen unidos por estrechos lazos de parentesco: “En las dos compañías de Madrid estan casados todos o los mas; y sus mujeres representan también, siendo lo regular ser todos unos, parientes de mujeres, y maridos: todos son del oficio, y en su arte desde niños los ponen a aprendices.” (COTARELO, *Controversias*: 340).

⁹⁸⁷ “...había padres que sin ser ellos representantes enseñaban este oficio a sus hijos e hijas, y así hacían sus escrituras y los entregaban a los representantes, de manera que veíamos a las niñas de cuatro años en los tablados bailando la zarabanda deshonestamente”. ARGENSOLA, L.L., de, *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey Felipe II*, (1598). Cito por COTARELO, *Controversias*: 68. Aunque son escasos tenemos algunos contratos como el que firman en 1600 Pedro Melendez y el autor Gaspar de Porres, por el cual Melendez pone al menor Francisco Ortíz al servicio de Porres por cuatro años para que “...sirva y ayude en

papeles pensados inicialmente para ser interpretados por niños, como la *Quinolilla* que hace de sacristán en el entremés *El degollado*, de Francisco Lanini, que según señala la acotación “... lo ha de hacer una niña, si la hay, y si no, no...”⁹⁸⁸. Sólo cuando a mediados del siglo XVIII aparezcan en España las primeras escuelas de teatro -no oficiales- en Madrid y Sevilla⁹⁸⁹, la formación del actor dejará de depender en exclusiva de la compañía, o de la familia en el caso de que el aspirante perteneciese a una dinastía teatral.

3.1.1. COMPAÑÍAS

La aparición de las compañías de representantes se encuentra estrechamente ligada a la profesionalización del oficio de actor, y como ya vimos, es uno de los rasgos que el teatro español adopta por influencia italiana.

A lo largo del siglo XVI parece que existieron diversos tipos compañías⁹⁹⁰, pero ya desde principios del siglo XVII, la intervención directa de las autoridades limitó los grupos teatrales fundamentalmente a dos, aunque de categoría muy distinta. Las de nivel más

sus farsas y autos en todo lo que le mandare, así secretas, públicas y particulares y le ha de dar de comer, vestir y calzar a todo aquello que ha de menester y curalle las enfermedades que tuviera, casa e cama y ropa limpia y si sale fuera de Madrid le ha de dar cabalgadura en que vaya y al final de dicho tiempo le ha de dar noventa ducados.” (P. PASTOR, N.Datos: 52-3). Ver también *Aprendizaje* en el siguiente apartado: *Los actores y la música*.

⁹⁸⁸ Cito por la edición de Cotarelo, *Migajas del ingenio*, (Madrid, 1908), p. 96. “...tres niños, lindos representantes...” formaban parte de la compañía presentada por Andrés de la Vega para el Corpus madrileño de 1634. Ver AGULLÓ, *100 Docs.*: 102.

⁹⁸⁹ Estas primeras escuelas del XVIII son muy interesantes por sus programas de estudios, pues al intentar sistematizar el aprendizaje de la profesión nos dan una información muy valiosa sobre las habilidades que se consideraban necesarias para ejercer el oficio de actor. La escuela de Sevilla, que poco después de su creación se trasladará a Madrid, contemplaba en su programa de estudios disciplinas tan variadas como declamación, esgrima, música, canto, historia y geografía. Ver en ALVAREZ BARRIENTOS, *Cómico español*: 298.

⁹⁹⁰ Según la conocida clasificación de Rojas Villandrando existieron al menos ocho: *Bululú*: “es un representante sólo, que camina a pie y pasa su camino y entra en el pueblo [...] y él súbese sobre un arca y va diciendo: “ahora sale la dama”, y dice esto y esto; y va representando...””; *Naque*: “es de dos hombres [...] estos hacen un entremés, algún poco de auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, toca el tamborino y cobran a ochavo...””; *Gangarilla*: “es compañía mas gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura: llevan un muchacho que hace la dama...””; *Cambaleo*: “es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; estos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lío de ropa...””; *Compañía de garnacha*: “son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. Estos llevan cuatro comedias, tres autos y otros tantos entremeses; el arca en un pollino...””; *Bojiganga*: “van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros [...] Estos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con el hato de la comedia y otra de las mujeres. Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua...””; *Farándula*: “es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros [...] hacen las fiestas del Corpus a doscientos ducados; *Compañía*: “...hay todo genero de gusarapas y baratijas [...] hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas [...] traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes y ningunos hay que se contenten con carros [...] Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos...” (Rojas, *Viaje*: 159 a 162). Según esta clasificación, las mujeres sólo aparecen en los grupos teatrales de categoría superior, por lo que, al igual que sucedía también en el teatro italiano, podemos considerar que la aparición de las actrices supuso un mayor refinamiento y profesionalización del teatro hispano.

ínfimo eran las “*compañías de la legua*”⁹⁹¹, llamadas así porque sólo podían aproximarse hasta una legua de las ciudades. No obstante, y pese a prohibírseles representar en las ciudades ocasionalmente lo podían hacer, aunque dada su poca calidad y escaso prestigio, rara vez tenían éxito⁹⁹². Sin embargo, a finales de siglo, la crisis del teatro público era ya tan evidente que, sobre todo en verano, los arrendadores de los corrales podían contratar una compañía de la legua para representar en Madrid, como se hizo en 1698, cuando estando las dos compañías que habitualmente representaban en la Corte fuera de Madrid, el arrendador “... truxo vna de la legua que estubo representando en el corral de la Cruz...” (*FUENTES VI*: 245). Un año después, la situación había empeorado hasta el punto de que en la puja para el arriendo de 1699-1701 la Junta de Corrales negocia con los futuros arrendadores, Francisco de Soto Martínez y José de Socueba y Avendaño, las mejoras de su oferta, proponiendo Socueba que si la Villa, como era su obligación, no le dá formadas las compañías para empezar a representar el segundo día de Pascua de Resurrección, fecha en la que tradicionalmente se iniciaba la temporada teatral, él podría “...en caso de tener compañía o compañías de la legua que suplan a de empezar con ellas las representaciones, valiendose del producto que diere, y continuarlo a su voluntad hasta que se le den formadas dichas compañías dentro de los ocho días ...” (*FUENTES VI*: 278.).

Estas compañías “oficiales”, que desde mediados de siglo la Villa estaba obligada a dar ya formadas a los arrendadores de los corrales, eran las “*compañías de título*”, llamadas así por ser las compañías reconocidas como tales por las autoridades, y a las que pertenecían

⁹⁹¹ “...llegó una tropa de infantería representanta, que ni era compañía, ni farándula ni mojiganga, ni bululú, sino un pequeño y despeado ñaque, tan falto de galas como de comedias, el cual a título de compañía de la legua, pretendió hacer la fiesta...” *La vida y hechos de Estebanillo González hombre de buen humos compuesta por él mismo*. Cito por la edición de ZAMORA VICENTE, A., *Novela picaresca española*, III, (Barcelona, 1976), pp. 707-974, p. 815-6. Estas compañías apenas han sido estudiadas pero es de suponer que, al menos inicialmente, las habría de muy diferentes tipos. Díez Borque (*Sociedad*: 56) piensa que económicamente se regían por un sistema llamado “de partes” según el cual lo recaudado se repartía en “partes” entre sus miembros al final de la temporada. Sin embargo parece que desde mediados de siglo este sistema se generalizó, y fue adoptado también por la compañías “de título”. Para una mayor información sobre el régimen económico del teatro madrileño del siglo XVII ver mi trabajo de investigación inédito *Aspectos económicos del teatro madrileño durante el siglo XVII* (1997). (Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte Moderno.

⁹⁹² En 1657 representó en Madrid la compañía de Antonio de Acuña, pero “... por ser como era compañía de la legua y no acudir gente al corral donde representaba ...” apenas tuvo ingresos (*FUENTES IV*: 101). Según se dice en uno de los documentos del pleito que el arrendador de los corrales de Madrid mantuvo con el Ayuntamiento, la compañía “...era tan mala que los mas días no representaba, y quando lo hacia tenia mui poca gente y poco aprouechamiento...” (*FUENTES IV*, 113). Según declararon los testigos del pleito, Acuña sólo atrajo la atención de los madrileños durante los primeros días de su estancia en Madrid, posiblemente por la novedad, ya que traía comedia nueva y era “entrada de autor”, es decir se presentaba en la Corte. Las causas del fracaso se debieron a que la compañía era “... muy humilde y de pocas galas y personajes ...” (*FUENTES IV*: 115), y según el abogado de la Villa, “... como era compañía de la legua traía pocas galas y representaban muy mal ...” (*FUENTES IV*: 119). Era impensable que una compañía de estas características pudiera contentar a los madrileños, un público habituado a ver en los corrales a las principales compañías de la época, como las que por esas mismas fechas dirigían Diego Osorio, Esteban Nuñez y Bartolomé Romero, que representaban habitualmente ante los reyes.

los comediantes profesionales mas prestigiosos⁹⁹³. Sólo ellas podían actuar en los corrales de las grandes ciudades (únicamente en Madrid y Sevilla podía haber dos compañías a la vez), en Palacio y para los Ayuntamientos de las ciudades durante las fiestas del Corpus.

Reguladas desde 1600, cuando se hizo necesaria una licencia real para tener título de compañía fija, licencia que se solicitaba al Consejo de Castilla, siendo el Protector de los Teatros quien informaba a favor o en contra de la concesión⁹⁹⁴, estas compañías se formaban cada año en Madrid -centro del mundo teatral de la época- por Pasqua de Resurrección (*Reglamentos de 1608*) (*FUENTES III*: 48), ya que todos los representantes estaban obligados a acudir a la Villa⁹⁹⁵ para formalizar los contratos⁹⁹⁶. El número de

⁹⁹³ No es de extrañar por tanto que cuando en 1673, y debido a la enfermedad de Feliciano de Ayuso, el autor Félix Pascual contrate para sustituirla a Manuela de Zabala ("cantaua tiple segundo"), que pertenecía a una compañía de la legua, ésta acepte "de mui buena gana" una proposición que le permitía entrar en una de las compañías de mayor prestigio, y en consecuencia suponía un importante ascenso profesional (*A.M.V.*: 2-197-20).

⁹⁹⁴ Los *Reglamentos de 1608* especifican claramente "Que antes que el autor entre en esta Corte con su compañía ha de embiar a pedir licencia al señor del Consejo que es, o fuere, protector de los dichos hospitales: y el que entrare sin ella no sea admitido" (*FUENTES III*: 47). Así lo hicieron en 1610 Jerónimo Sánchez y su mujer María de los Ángeles, aprovechando que había "cuatro autores menos" de los ocho nombrados en 1603. Con fecha 14-IX-1610 obtienen informe favorable del Protector, quien "... habiendose informado con particular cuidado de lo que en el memorial se refiere, ha sabido de personas de crédito que tienen particular inteligencia de la compañía [...] ser de gente útil para aquel ministerio, y recogida, y de buen ejemplo: conforme a lo cual, y teniendo consideración al haberse consumido algunas compañías de menos de un año a esta parte, le parece que se le puede dar al dicho Gerónimo Sánchez la licencia que pide, para que continúe la dicha compañía hasta el día de Carnestolendas, primero siguiente, para que en este medio tiempo se entienda como procede, y si convendrá prorrogársela o no para adelante..." (PELLICER, *Tratado*: 73).

⁹⁹⁵ Con los años parece que esta norma se fué relajando, lo que provocó que en 1700 la Villa de Madrid acudiese al Rey, solicitando su intervención para volver las cosas a su estado inicial: "... siendo cierto a sido costumbre de tiempo ynmemorial que todas las Compañías que acaban el año en los Reinos y Ziudades de Andaluía y Castilla tienen obligazion a estar en esta Corte antes de mediada la quaresma para la formacion de las que an de seruir a V.M. se a perturbado este horden a fin de el logro de maiores yntereses [...] cuio yncombeniente se remedia con que V.M. se sirua dar nueba horden al Protector de los corrales a quien pribatiuamente toca esta yncumbencia para que la participe a los corregidores de las ziudades donde vbiere compañías de comediantes para que les obliguen y precisen a que bengan a esta corte, antes de mediado quaresma..." (*A.M.V.*: 2-200-10). Ver en *Apéndice II: Documentos*. Año 1700.

⁹⁹⁶ La importancia económica que había ido adquiriendo el teatro lo pone de manifiesto el hecho de que en 1639 se creara el cargo de *Escribano de Protección* en la persona del escribano Juan García Albertos "...por juro de heredad perpetuamente para siempre jamás, para vos y vuestros herederos y sucesores ...", al que se concedió el derecho de "...que ante vos y no ante otro ninguno escribano, pasen y se hagan todas las escrituras de asientos de comediantes de las compañías que hubiere en mi corte y de los de La Legua, y las demas escrituras de carruages, fiestas y alquileres de vestidos para ellas ...". En caso de que la corte y el rey se trasladasen a otro lugar, el decreto ordenaba que "...ha de pasar esta ocupacion y oficio donde quiera que residiere..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 303-4). Se trataba de un cargo comprado, mal corriente en la época, por el que García Albertos pagó "... 250 ducados pagados en 18 meses y tres pagos con intereses del 8% ...". Como escribano García Albertos se mantuvo en activo hasta 1660, pero su interés por el mundo teatral le llevó incluso a participar en el negocio como arrendador en 1649-1651, época muy dura para la profesión teatral debido a la prohibición de representar promulgada por Felipe IV tras la muerte del príncipe heredero Baltasar Carlos. En 1649 García Albertos se hizo cargo del arriendo de los corrales por veinte días, prorrogables a otros veinte, con permiso para representar autos sacramentales (*FUENTES XIII*: 128). A finales de ese mismo año se le concede "... el aprouechamiento de los dichos corrales de las comedias de los autos o comedias que en ellos o qualquier dellos se representaren desde el viernes 10 deste presente mes [...] por todo el tienpo que para ello vbiere permission o licencia tacita o expresa ..." (*FUENTES XIII*: 129). Al año siguiente, tras haberse restablecido las representaciones cortesanas se siguió el mismo procedimiento, y aunque en principio el arriendo se hizo sólo para la representación de los autos, ya se contempla la posibilidad de continuarlo para "...las representaciones de las comedias que adelante se permitieren como pareze de los pregones, posturas y remate..." (*FUENTES XIII*: 131). Que el negocio, pese a las aparentes dificultades, debió ser productivo lo

compañías de título, limitadas en principio a las ocho nombradas en 1603⁹⁹⁷, fue ampliado a las doce que autoriza el Reglamento de 1615⁹⁹⁸. Pese a que las autoridades intentaron controlar el número de compañías de “título”, manteniendo de 1615 a 1640 como número máximo 12, no pudieron evitar la proliferación de compañías teatrales, que, según denuncia Cristóbal de Santiago Ortiz en un memorial (¿1649?) enviado a Felipe IV (COTARELO, *Controversias*: 543), habían llegado a ser mas de 40, y ello pese a que ya en 1625 la Junta de Reformación había acordado “... que las compañías de 40 se reduzcan a 12 ...”⁹⁹⁹.

Como acabamos de ver, la licencia se concedía a un *autor de comedias*, quien en calidad de “jefe de compañía” o “...autor de comedias de los doce nombrados por S.M. ...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 288), era quien actuaban como responsable de la misma frente a las autoridades, por los que su existencia se revela fundamental en la aparición y afirmación del teatro profesional como un hecho económico, esencial para el sostenimiento de todo un sistema de caridad pública que se mantiene con el producto de los teatros abiertos al público común. Esta nueva concepción del teatro como actividad profesional importante económicamente hace necesaria la aparición de nuevas profesiones, y entre ellas dos se presentan como esenciales a la hora de sustentar todo el entramado comercial en que se convirtió el teatro profesional en el siglo XVII: el *arrendador* de los corrales públicos y el *autor de comedias*.

Aunque en un principio son los propios actores o personas muy relacionadas con el mundo teatral los que se ocupan de las cuestiones administrativas¹⁰⁰⁰, e incluso aquellos

confirma el hecho de que cuando en 1651 la Villa comienza de nuevo a arrendar los corrales para representar comedias, García Albertos protesta alegando que todavía estaba vigente su contrato de 1650, ya que “...no a llegado el caso de extinguirse el arrendamiento y a de correr hasta el día del Santísimo Sacramento deste presente año, tiempo en que se haze...” (*FUENTES XIII*: 132). A finales de siglo es Juan Antonio Escoto quien declara ser el “...escribano del Rey nuestro Señor y de los corrales de comedias desta corte...” (*FUENTES VI*: 123).

⁹⁹⁷ “Por muy justas causas y consideraciones, ha mandado su Magestad, que en todos estos reinos no pueda haber sino ocho compañías de representantes de comedias y otros tantos autores dellas, que son: Gaspar de Porras, Nicolas de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego Lopez de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan de Morales...” *Real Decreto de reformatión de comedias* (1603) (COTARELO, *Controversias*: 621).

⁹⁹⁸ “Primeramente, que no aya mas que doze Compañías, las quales traigan los Autores que para ellas nombrare el Consejo, y lleuaren testimonio deste nombramiento [...] Que por el Consejo se nombran por tales Autores a Alonso Riquelme, Fernan Sanchez, Tomas Fernandez, Pedro de Valdes, Diego Lopez de Alcaraz, Pedro Cebrian, Pedro Llorente, Iuan de Morales, Iuan Acacio, Antonio Granados, Alonso de Heredia, Andres de Claranmonte, los quales y no otros ningunos lo pueden ser por tiempo de dos años, que han de correr y contarse desde el dicho día ocho de Abril...” (*FUENTES III*: 56).

⁹⁹⁹ P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 252. Rennert (*Spanish*: 226) considera que estos datos son exagerados, ya que cree que el número de compañías, descontando los pequeños grupos “de la legua”, probablemente no pasaría de las 20.

¹⁰⁰⁰ En 1615 el autor Baltasar de Pinedo presentó postura para el arriendo de los corrales madrileños, basando su ofrecimiento en su conocimiento del mundo teatral. Ver *FUENTES XIII*: 82-3. También parece que ejerció como tal Andrés de la Vega, según indica Quiñones de Benavente en su *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*: “.../el autor de mas pujanza,/gran turco, Andrés de la Vega/.../el que pujando corrales/se ha

cuyos oficios estaban ligados de alguna manera al “mantenimiento” de los corrales¹⁰⁰¹, a medida que el teatro comercial mueve mayores cantidades de dinero y la administración se complica, obligando a los arrendadores a asumir una serie de responsabilidades, y sobre todo considerables riesgos financieros, el oficio pasa a ser ejercido por hombres de negocios, cuya presencia, como señalan Shergold y Varey (*FUENTES XIII*: 51), se puede detectar ya desde 1615. En su calidad de empresarios teatrales, los arrendadores contribuirán durante todo el siglo XVII al mantenimiento del teatro comercial y por tanto al sostenimiento de las compañías teatrales¹⁰⁰².

Pero si importante es la figura del arrendador, aun más compleja es la del *autor*, ya que requiere la unión en una misma persona de facetas artísticas y empresariales. Como artista, el *autor* era también actor por lo que su formación y origen social era, como ya vimos, el mismo que el de sus compañeros, si bien se observa que un elevado número de autores importantes procedían de familias de cómicos, lo que sin duda facilitaba su conocimiento del negocio teatral, y también explica su experiencia como actores, y el hecho de que la mayoría -incluso aquellos que no eran “hijos de la comedia”- fuesen muy apreciados por sus dotes histriónicas, ya que está claro que tenían “oficio” y éste, como hemos visto, sólo se adquiría con una larga práctica sobre el tablado. Dado que la condición de *autor* no era permanente, y podían dejar de serlo en cualquier momento, posiblemente su prestigio profesional contribuiría notablemente a mantener su autoridad dentro de la compañía. Además de su faceta de actor, los autores debían asumir toda una serie de funciones artísticas que en el teatro actual, tan especializado, suelen repartirse varias personas: director de escena, adaptador de textos (se les calificaba de autores debido precisamente a su capacidad para adaptar y arreglar las obras de los dramaturgos a sus necesidades y a las de su compañía), escenógrafo, regidor, etc., a las que se añadían toda una serie de tareas burocráticas, necesarias para el buen funcionamiento de la compañía. La necesidad de una cabeza rectora que decida en cuestiones tan diversas, explica la temprana

introducido en la danza/de arrendador, aunque yo/no le arriendo la ganancia/...” (COTARELO, *Colección*: 531). Muy representativo es el caso de Juan de Jarava, arrendador en 1613, 1614 y 1615, que había sido antes actor (en la compañía de Riquelme en 1610), cobrador en los corrales y perito en el arte de hacer máquinas teatrales (en 1608). Además había sido fiador del autor Juan Morales Medrano en 1605 y 1612, y desde 1619 y durante cuatro años, se encargó de la pintura de los carros del Corpus de Madrid. (*FUENTES XIII*: 51).

¹⁰⁰¹ Como Andrés de Castro, albañil de profesión, que hizo postura para el arriendo de 1611 (*FUENTES XIII*: 74).

¹⁰⁰² Su importancia como responsables comerciales de las representaciones públicas no ha sido suficientemente estudiado por los historiadores del teatro pese a que, como señala Díez Borque, “... no hay que olvidar que su responsabilidad es máxima en cuanto a la producción y difusión masiva de comedias...”. Ver su *Introducción a PELLICER, Tratado*: 12.

aparición de un oficio¹⁰⁰³ del que ya podemos encontrar referencias en algunas obras de mediados del siglo XVI¹⁰⁰⁴. Que el papel representado por el *autor* en el desarrollo del teatro profesional fue esencial se pondrá de manifiesto a finales del siglo XVII, cuando, ante la crisis generalizada, comience a ser difícil encontrar compañías de calidad, ya que los posibles *autores* se retraen por no hallarse "... con fuerzas ni caudal para serlo..."¹⁰⁰⁵.

El *autor* es pues la cabeza visible de la compañía profesional, que constituye el marco dentro del cual los actores desarrollan su oficio, un marco muy jerarquizado ya que dentro de la compañía cada actor ocupa una posición claramente definida.

3.1.1.1. JERARQUIZACIÓN:

La organización de las compañías se basaba en un estricto orden jerárquico de sus miembros; esta circunstancia imponía a los actores una especialización, y fijaba también su repertorio, ya que cada categoría representaba papeles determinados, y por lo tanto cada actor tenía asociado un tipo determinado de papel.

Los niveles mas altos de la escala profesional eran ocupados por los actores que representaban primeros y segundos papeles de "dama" y "galán". Figuras intermedias eran los actores que hacían terceros y cuartos papeles de "dama"¹⁰⁰⁶ y "galán", y los *graciosos*, entre los cuales encontraremos a algunos de los *autores* mas famosos de la época, como fue el caso de Simón Aguado, Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla. Un nivel inferior correspondía a los secundarios, como vejetes y "barbas", así como bailarines¹⁰⁰⁷ y músicos,

¹⁰⁰³ Maestre (*Actor cortesano*: 194) señala a unos tales Correa cuya actividad no sólo como actores sino también como directores de escena y de compañía está documentada ya en fecha tan temprana como 1539.

¹⁰⁰⁴ Si las referencias al *autor* en las obras de Gil Vicente parecen referirse todavía al propio dramaturgo, como sucede por ejemplo en el *Introito* a su *Obra del Pecador* (¿1530?), en el que los dos bobos encargados de recitarlo no aciertan a expresar "...lo que el autor nos ha enviado.." (Cotarelo, *Colección*: ix), el autor como jefe de una compañía de representantes aparece ya claramente en el *introito* que precede a la *Farsa Paliana* (1556) de Timoneda. Ver COTARELO, *Colección*: xii.

¹⁰⁰⁵ En 1675 Simón Aguado rehusó presentar lista de su compañía ante la Villa de Madrid para las fiestas del Corpus, alegando "... que el año pasado fue seruida la Villa de Madrid de hacerle autor por la fuerza para lo qual empeño y bendio sus prendas, y que este presente año no se alla con fuerzas de caudal ni salud para serlo..." (SHERGOLD y VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681*, (Madrid, 1961), p. 285. Cito por *Autos*). A finales de siglo el problema se había agudizado tanto que en 1700 las autoridades de varias ciudades comunicaron al Protector lo inadecuado de enviar a Madrid a las compañías que habían embargado, dada la "... ynabilidad de todos y quan ynuitiles les considero por solo para la corte sin para cualquier lugar de mui corta poblacion...", según palabras del Corregidor de Granada (A.M.V.: 2-200-10).

¹⁰⁰⁶ La tercera dama era habitualmente la "graciosa" y protagonizaba generalmente las obras breves, y la cuarta la "música", aunque esta división no se mantuvo siempre de forma rígida, y entre las actrices que desarrollaron gran parte de su carrera como graciosas, encontramos un numero muy elevado de músicas, que fueron además actrices de renombre: Manuela de Escamilla, Bernarda Ramírez, Josefa Roman, María de Valcazar, etc. Para más datos sobre cada una de ellas ver *Apéndice I*.

¹⁰⁰⁷ Aunque la mayoría de los actores sabían bailar - no en el mismo grado que las actrices - los documentos señalan la existencia de la categoría de bailarín, e incluso conocemos el nombre de algunos bailarines famosos como Pedro Lezcano (*GENEALOGÍA*: 87) y Manuel de Coca (*Genealogía*: 69) quien también ejerció como

dentro de los cuales había también diferencias, ya que además del “músico principal”, encargado de “poner los tonos” y enseñar la música a sus compañeros, en las compañías había como mínimo un segundo músico, generalmente denominado “arpista”.

Además de actores de distintos niveles, las compañías incluían otros oficios -apuntador, cobrador, guardarropa y transportero- que podríamos considerar “auxiliares”, ya que aunque los que los ejercían podían salir ocasionalmente al tablado como comparsas, su función principal no era representar sino asegurar el correcto funcionamiento de la compañía. Jerárquicamente ocupaban los últimos lugares dentro de la compañía, y una misma persona podía ejercer simultáneamente varios de estos oficios.

La categoría de cada uno de los miembros de la compañía se especificaba en el contrato que *autor* y actores firmaban al principio de la temporada teatral¹⁰⁰⁸, y sólo podía modificarse por acuerdo de ambas partes¹⁰⁰⁹. Dado que en una sociedad tan fuertemente jerarquizada como lo era la española del siglo XVII, los actores tenían conciencia de su posición dentro de la profesión, esta conciencia de su valía y jerarquía profesional les llevaba incluso a enfrentamientos con las autoridades negándose a representar papeles por debajo de su categoría profesional, incluso en ocasiones tan relevantes como el Corpus de Madrid, que contaba entre sus espectadores con el propio Rey, sin importarles exponerse a severas sanciones, como refleja con claridad la “insolente” actitud de tres comediantes durante el Corpus de 1671: Juan Alonso, Lorenzo García y Mariana Romero. Al primero, por haber

“gracioso”, y fue de los mas “celebrados en su tiempo”, ambos en la primera mitad del siglo. Sin embargo tenemos pocas noticias de ellos, lo que indica que tuvieron poca importancia en la profesión, y parece confirmarlo el hecho de que algunos incluso simultaneaban la condición de bailarín con otros oficios auxiliares dentro de la compañía, como Manuel de Rojas, que además de bailarín ejercía como guardarropa y cobrador en 1701 (*GENEALOGÍA*: 287).

¹⁰⁰⁸ Según una “*Lista de la compañía de Carlos Vallejo de este año de 1695*”, estaba constituida por 22 personas, cada una de ellas con su correspondiente categoría bien especificada: “...1ª Eufrasia María, 2ª Sauina Pascual, 3ª Teresa de Robles, 4ª Anjela de San Roman, 5ª María de Villauicencio, 6ª Juana de Robles, 7ª Josefa de Cisneros; 1º Manuel Angel, 2º Josph Garces, 3º Antonio Ruiz, 4º Francisco del Castillo; Gracioso Ypolito de Olmedo; segundo [gracioso], Carlos de Villavicencio; Carlos Vallejo, varbas; segundo varua, Rosendo Lopez; Miguel de Escamilla; Manuel de Villafior, musico; Alfonso de Flores, arpista; Juan Francisco Tejera, apuntador; Juan Francisco Fernandez, guardarropa; Juan Vautista el chico, cobrador, Geronimo Moreno, transportero.” (*FUENTES I*: 212). El único del que no se indica su jerarquía es Miguel de Escamilla, que tampoco aparece en las listas de este año publicadas por Rennert. Según la *Genealogía* (p. 148), era hijo de Manuela de Escamilla y estaba casado con la actriz María de Navarrete. Una compañía de estas características podía representar perfectamente cualquier comedia, como las escritas por Calderón, quien según Arellano (*Convención*: 103) “trabaja con un esquema reducido de personajes” pero relacionados densamente, a diferencia de lo que sucede en las primeras comedias de Lope, que presentan un elevado número de personajes, y en las que todavía no se ha fijado la estructura de los roles dramáticos. ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, (Madrid, 1999).

¹⁰⁰⁹ Esta condición queda reflejada con toda claridad en el contrato firmado en 1703 por el *autor* Francisco Londoño con los miembros de su compañía, en el que se especifica que Londoño deberá matener “...asi a los hombres como a las mugeres en las partes y papeles que ban puestos en el titulo y liçencia que se le a despachado por el Yllmo. Sr. D. Juan de la Yseca Alvarado, cauallero del horden de Santiago, del Consejo y Camara de Su Magestad, Protector de los Patios de Comedias y representantes del Reino, sin que pueda quitar ni mudar a ninguna de la parte que en dicho titulo ba puesto si no es en caso que se combengan para ello...” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 123).

salido de Madrid pese a prohibírsele, la Junta del Corpus ordenó meterle en la cárcel, pero se escapó en las mismas barbas del alguacil enviado a prenderle¹⁰¹⁰; por su parte Lorenzo García, tras habérsele comunicado que debía hacer terceros galanes en la compañía de Escamilla, respondió “...que esta acomodado para hazer galanes [1º] y su muger damas y que ambos a dos ganan la comida y por esta causa no se puede obligar a hazer terceros galanes...”. Por semejante respuesta el alguacil “...le puso entre puertas en la Carcel real desta villa hasta dar quenta al Sr. Correxidor y Comisarios”. Tampoco se mostró mucho mas complaciente Mariana Romero, quien tras notificársele que deberá hacer las segundas damas en la compañía de Escamilla, responde que “...por quanto siempre lo ha hecho [representar] de muchos años a esta parte aciendo primeras damas, y con esta calidad y condicion de hazerlas tambien este presente año entrara a servir para dicha fiesta y no de otra manera...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 223). Más diplomáticas demostraron ser sus compañeras Bernarda Manuela e Isabel de Vivas, ya que ambas declararon “estar prontas” a servir donde ordenase la Villa, para añadir a continuación que querían retirarse “por sus muchos achaques”¹⁰¹¹ (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 223).

Estas situaciones de abierta rebeldía parecen haber “motivado” a la Villa a buscar una vía mas conciliadora y “moderna”, que consistió en pagar indemnizaciones o “suplimiento de partido” a los actores que debían representar papeles por debajo de su categoría, lo que de hecho constituyó un claro reconocimiento de la misma¹⁰¹², y explica que lejos de moderar su orgullo profesional, a medida que nos acerquemos al final de siglo, su impertinencia irá agravándose, hasta el punto de que en 1695 el gobernador de Badajoz, en vista de la “fatiga, cuidado y desaçon” que le ha costado “persuadir y componer” a varios comediantes para que fuesen conducidos a Madrid, se permite “compadecer mucho” al Protector “...considerando a de tener la menor dependencia con esta gente tan sin raçon...”¹⁰¹³.

¹⁰¹⁰ Cuando el alguacil llegó a su casa “...para efecto de traerlo preso a la Carcel desta Villa, y huiendole hallado en ella el dicho alguacil le dijo que se pusiese su capa y sombrero y huiendo entrado en la trastienda por ella y el dicho alguacil tras el, sin tomar dicha capa y sombrero, antes bien en cuerpo, se salio por vna puerta falsa que salia al patio de la casa de su morada y se metio en el Combento de las Trinitarias descalzas...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 223).

¹⁰¹¹ A finales de siglo la excusa debía ser tan increíble que en 1698 las hermanas Mariana y Eulalia de Prado presentaron certificados médicos en los que se demostraba que estaban imposibilitadas para viajar a Madrid (A.M.V.: 2-200-8) Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1698.

¹⁰¹² En 1673, dos años después de los problemas mencionados anteriormente, y pese a que también hubo algunos conflictos con los actores, Agustín Manuel dijo estar “...pronto de hazer segundos galanes en la compañía de Antonio de Escamilla [...] dandole la ayuda de costa que se le[s] a dado a otros que de primeros galanes an hecho segundos.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 252-3). Ese mismo año, en la cuenta de gastos figura el pago de 2.500 reales a Sebastiana Fernández “...por el exceso que ay de quartas damas a terzeras que le tocava...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 269).

¹⁰¹³ A.M.V.: 2-200-5. Ver el documento completo en *Apéndice II: Documentos*, Año 1695.

La decidida defensa de sus derechos profesionales parece haber sido asumida por las actrices con mayor vehemencia que sus compañeros masculinos¹⁰¹⁴, hasta el punto de que son ellas las que a finales de siglo suelen protagonizar los episodios mas rocambolescos¹⁰¹⁵, e incluso el enfrentamiento directo con las autoridades¹⁰¹⁶. Ello se explica por la posición predominante que ocupaban las actrices dentro de la profesión gracias a sus numerosas habilidades, denunciadas por sus detractores: declamar, gesticular, cantar, bailar, y tocar instrumentos¹⁰¹⁷, todas ellas muy apreciadas por el público ya fuese éste el popular o culto. Si además la actriz poseía “buena cara” y “buen talle”, su poder sobre los espectadores parece haber sido absoluto¹⁰¹⁸. Su dominio del oficio, su versatilidad¹⁰¹⁹ y capacidad

¹⁰¹⁴ Llama la atención el lenguaje tan distinto empleado en 1694 por Agueda Francisca y Gregorio Antonio para oponerse al mandato de los comisarios del Corpus de Madrid, pues mientras que la actriz declara “... que para serbir a sus magestades y a Madrid en todas sus fiestas esta pronta a hacerlo sin ynteres ninguno pero en quanto a lo que toca a la compañía no dandola el partido de Primera Dama no puede representar...”, Gregorio Antonio, tras un preámbulo en el que declara ser “...un pobre hombre que procura con sus buenos prozederes bençer los malos que trae consigo el ynutil exersicio de representante...”, asegura “...que no puede mantenerla [a su familia] con el corto usufructo que le da la ocupacion de segundo galan que exerse en seruicio de Madrid y que no es su yntento faltar a su seruicio y obediencia y que en las compañías de afuera haze la parte de primeros galanes ...”, por lo que suplica “...se le ayude con el supliemiento de primer galan en partido de todo el año que sirue a Madrid...” (A.M.V.: 2-200-4).

¹⁰¹⁵ En 1699 tras recibirse en Valladolid la orden del Protector de enviar a Madrid a Petronila Caballero, el teniente del corregidor, que había pasado un día entero buscándola por la ciudad, es informado a “...cosa de las seis y media de la mañana [...] que la dha Petronila caullero se allaua encerrada [...] en la yglesia parrochial de n[uest]ra Sra. de Sal Lorenço [...] y auiendo entrado en ella estubo con la d[ic]ha Petronila Cauallero y la dio a entender la d[ic]ha horden [...] a que la susod[ic]ha se resistio diciendo tenia yglesia y que no podia salir de ella y que se la diese por testimonio açiendo diferentes protestas y requerimientos y sin embargo por la referida su mrd. la ultimo por la mano y la saco de d[ic]ha yglesia entrandola en su coche en compañía de otras comediantas que se allauan con la susodicha ...”, depositándola en casa de uno de los regidores de la ciudad. Dos días después el corregidor la envió en una calesa a Madrid, custodiada por dos guardias (A.M.V.: 2-200-9). Ver en *Apendice II: Documentos*. Año 1699.

¹⁰¹⁶ Ya vimos como en 1694 María de Navas dirigió un Memorial al Rey en el que se quejaba de que la Junta del Corpus le había “... quitado la ropa como a otras muchas para hazer que firme por fuerza sin darle lo que otros años ...”, solicitando “...que no le haga la villa representar por fuerza pues no es justo que represente sin paga ...”, lo que obligó al Protector y Corregidor de Madrid a justificar su actuación. (A.M.V.: 2-200-4). Ver *Apendice II: Documentos*. Año 1694.

¹⁰¹⁷ El padre Juan Ferrer (*Tratado de las comedias*, 1613) al atacar al teatro y a las actrices, nos da cumplida información sobre su versatilidad, apariencia sobre el escenario y poder de seducción sobre el público. Según Ferrer, que las trata con un despectivo “mujercillas”, las actrices “...demas de ser ellas libres, cebadas con el aplauso del pueblo, de cada día en sus comedias, van cobrando mas gracia y mas donaire, mayor libertad y desenvoltura...”. Su poder de seducción es irresistible cuando “... esta con su guitarrilla en la mano porreando, danzando con grande compostura, cantando con dulce voz y regalada, bailando con aire y donaire [...] el cabello con mil lazos marañado, el cuello a compás anivelado, el vestido muy compuesto, la banda recamada, la basquiña corta, la media que salta al ojo, el zapato bordado, las chinelas de plata [...] Pues si la poesía (en materia de amores) leída tiene la fuerza que dicen estos autores ¿que será oída y representada, dándole los vivos colores, y subiéndola de punto con el donaire del decir, con la desenvoltura en los meneos, con la suavidad de la música y instrumentos, con lustre de buenos y gallardos vestidos, en boca de una mujercilla de buena cara...” Cito por COTARELO, *Controversias*: 252.

¹⁰¹⁸ “...Y el mayor [daño] que en esta materia hay es salir a representar y a tañer y cantar y bailar una muger compuesta, afeitada y afectada, lasciva y desenvuelta y de buena gracia y buen parecer [...] canta, baila y representa ya una reina, ya una ramera, ya en el entremés, ya en la comedia, ya compuesta, ya descompuesta [...] la voz, la música, los afectos, los afeites, la hermosura, el buen cuerpo, la gracia, el talle, el donaire, el cabello, el rizo, el copete, el vestido, el meneo, que aunque parece hecho al descuido, lleva estudiada su malicia y deshonestidad. Todo esto, entrando por los ojos y por los oídos, es fuego, es ponzoña, es secreto veneno ...” GUZMÁN, Pedro de, *Bienes de el honesto trabajo* (1613). Cito por COTARELO, *Controversias*: 349.

¹⁰¹⁹ Lupercio Leonardo de Argensola señala como además de “...el cantar, bailar, el danzar y traje exquisito...”, la “... diferencia de personas que cada día hacen...” era una de las causas del atractivo que tenían las actrices

expresiva, causas todas de la poderosa atracción que ejercían sobre todo tipo de públicos¹⁰²⁰, influirán de forma decisiva en su vida profesional, ya que dentro de un mismo nivel las mujeres parecen haber tenido mayor importancia que los hombres, ocupando el nivel jerárquico superior, lo que como veremos, se reflejaba en sus contratos, siendo habitualmente las primeras damas las mejor pagadas.

No obstante, y en casos excepcionales, la jerarquía podía ser alterada cuando se le reconocía a un actor su valía artística y su “gancho” con el público, como fue el caso del famoso Cosme Pérez¹⁰²¹ (*Fig. 43*), “... mui zelebrado en la parte de grazioso, y aun excedio a todos los de su tiempo, y solo con salir a las tablas y sin hablar probocaba a risa y al aplauso a los que le veían...” (*GENEALOGÍA*: 117); conocido también por el sobrenombre de *Juan Rana*, el personaje que le dio fama llegó a fundirse con el actor real. Considerados en principio como secundarios, los *graciosos* podían llegar a robar protagonismo a los propios galanes. Insustituibles en las piezas menores que protagonizaban, según el falso Guzmán de Alfarache de Mateo Luján, lo que caracterizaba al gracioso y movía la risa de los espectadores era decir “...empezando muchas sentencias y acabando ninguna, haciendo mil precisiones muy graciosas, y es un personaje que suele deleitar mas al vulgo que cuantos salen a las comedias, en razón de que en él cabe ignorancia y malicia, y lascivia rústica y grosera, que son tus especies ridículas...”¹⁰²².

En estos casos los *autores* demuestran un inusitado interés por contratar a estos actores con gran tirón entre el público, y que poseen habilidades y características especiales,

para el público. Ver *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey D. Felipe II*, (1598). Cito por COTARELO, *Controversias*: 67). También Cervantes considera la diversidad de personajes uno de los encantos mayores de las actrices: “...Decía que había sido opinión de un amigo suyo que el que servía a una comedianta, en una sola servía a muchas damas juntas, como era a una reina, a una ninfa, a una diosa, a una fregona, a una pastora y muchas veces caía la suerte en que sirviese en ella a un paje y a un lacayo, que todas estas y mas figuras suele hacer una farsanta...”. Cervantes, *El licenciado vidriera. Novelas ejemplares II..* Cito por la edición de J.B. Avallé Arce, (Madrid, Castaglia, 1992), p. 135.

¹⁰²⁰ “.../Ni tiene blanca frente, ni garganta,/ni pechos como cisne; ¿pues que tiene/este monstruo vil? - Ser comedianta /.../No ha menester del todo ser muy linda/para reinar; bastale ser farsanta;/¿quien hay que a una farsanta no se rinda?/...” *Sátiras contra las comedias, las representaciones y los actores* (anónima) (c. 1649). Ver COTARELO, *Controversias*: 552.

¹⁰²¹ Sobre su trayectoria profesional y reconocimiento público ver *Apéndice I*.

¹⁰²² Cito por COTARELO, *Controversias*: 440. Célebres graciosos fueron Antonio de Prado, Antonio de Escamilla, y Manuel Vallejo, todos ellos además *autores*. Muy estimado fue también Francisco de Castro, quien además de escribir piezas menores, era muy apreciado “...por las chanzas y grazexo que tenía y añadía en la representazion y saynetes, y los papeles de vegetes los hizo con particular grazia y en su conuersación fuera de las tablas era mui chistoso...”, por lo que, como ya vimos, tenía “muchacha cabida” con la nobleza (*GENEALOGÍA*: 185). Estas características enlazan con lo expuesto por Francisco Bouza, (*Locos*: 26), quien considera que el truhán de corte basaba su atractivo y su fortuna precisamente en su ingenio y en su palabra. Estos aspectos hacen que se parezcan bastante a los “graciosos” de las comedias, en los que, como señala Arellano (*Convención*: 267), se produce una evolución desde el “bobo” de las farsas renacentistas, cuyo rasgo definitorio son los gestos, hasta el gracioso del teatro barroco, en el que cobra gran importancia el ingenio verbal. El paso de uno a otro fue lento, pues la comicidad no era en un principio privativa del gracioso, y en las primeras comedias de Lope la comicidad todavía no se concentra en el gracioso, y todos los personajes pueden presentar rasgos cómicos y ridículos. Ver ARELLANO, *Convención*: 102.

y eso se refleja en los sueldos que les pagan, que superan ampliamente el que les correspondería por su jerarquía dentro de la compañía¹⁰²³. La contratación de estos actores debía ser sin duda un buen negocio para el autor, como se desprende del contrato firmado en 1637 por Andrés de la Vega y Antonia Manuela para la octava del Corpus, a la que paga 150 ducados y 10 rs. de ración, y “...la mitad de las ganancias habidas después de pagar a toda la compañía...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911): 313).

Además de en su situación económica, es muy posible que la jerarquía del actor afectase también a la puesta en escena de las obras. Según Oliva¹⁰²⁴ los movimientos del actor estaban condicionados en el espacio escénico por su propia categoría dentro de la compañía y por su nivel como actor, hasta el punto de que “...el actor debería disponer de un territorio propio del escenario...” tanto en corrales como en el teatro cortesano, y ello a pesar de su diferente concepción del espacio escénico, como una manera de evitar choques y movimientos poco adecuados, dado que la escasa duración de los ensayos no permitía disponer del tiempo suficiente para aprender desplazamientos complicados¹⁰²⁵.

3.3.1.2. CAMBIOS DE CATEGORÍA:

La importancia que tenía la jerarquía dentro de la profesión implicaba que los cambios de posición no fueran muy habituales, y los que se producían los podemos considerar como normales dentro de una profesión que vivía de cara al público, ya que se debían fundamentalmente a la edad y a la habilidad para ejercer el oficio.

1. Cambios condicionados por la edad:

Los cambios por edad afectaban tanto a los actores como a las actrices si comenzaban en la profesión como niños, lo que como ya vimos sucedía habitualmente si

¹⁰²³ En 1637 el autor Tomas Fernández parece haber tenido gran interés en contratar a Juan Bezón como *gracioso*, ya que éste no sólo cobra por representación mas que el primer galán, Alonso de Osuna, (Bezón 20 reales y Osuna 13 reales), sino que además a Bezón se le conceden otros privilegios propios de los primeros actores como son “... 3 caballerías iguales y llevando su hato en dos arcas...”, además de pagarle las raciones en Cuaresma (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911): 312), época en la que se suspendían las representaciones. Muy llamativo resulta también el contrato firmado en 1656 por Mariana de Borja como cuarta dama de la compañía de Diego Osorio, y según el cual la actriz y música cobraba 57 rs. de parte, mas dos caballerías para los viajes, mientras que en la misma compañía y año, uno de los matrimonios de actores mas famosos de toda la historia del teatro barroco español, formado por Sebastián de Prado (galán 1º) y Bernarda Ramírez (3ª dama), cobra 60 reales de parte para ambos, además de tener derecho a cuatro caballerías (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 435).

¹⁰²⁴ OLIVA, C., “Los actores desde la experiencia dramática: el territorio espacial del actor”, en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, vol. I., E. Rodríguez (coordª), (Valencia, 1997), pp. 201-219; p. 212-3.

¹⁰²⁵ Según Oliva (*Actores experiencia*: 217) esto explicaría por qué entre las prioridades del actor barroco los desplazamientos ocupaban la última posición, tras la declamación del texto y los gestos corporales.

pertenecían a una familia de actores, ya que al ir creciendo iban asumiendo papeles mas acordes con su edad y sus crecientes habilidades. Un buen ejemplo lo constituyen los casos de Margarita de Peñarrosa y María de Prado, ambas “hijas de la comedia”. La primera era hija de Jerónimo de Peñarrosa, y comenzó haciendo “...en las tablas ángeles y algunos papelitos siendo muchacha, y se disponía muy bien...” (*GENEALOGÍA*: 558), pero su carrera se vio truncada al casarse “fuera de la comedia”, por lo que no prosiguió la tradición familiar. Mucho mas interesante fue la carrera profesional de María de Prado, una de las mas célebres actrices del XVII. Hija del famoso *autor* Antonio de Prado, María pertenecía a una de las dinastías de actores mas importantes, junto con sus hermanos¹⁰²⁶ Sebastián y Lorenzo, y hermanastra de otro célebre autor y actor José (Antonio) de Prado. Casada con el músico y compositor portugués Ambrosio Duarte al menos desde 1645, en 1632, cuando todavía debía ser muy jovencita, fue “recibida “ en la Cofradía de la Novena, siendo ya miembro de la compañía de su padre (*GENEALOGÍA*: 407). En 1652, 1653, 1655 y 1656 hacía segundas damas, pero en 1659 y 1661 aparece ya como primera dama en la compañía de su hermano, Sebastián de Prado (RENNERT, *Spanish*: 562-3).

Pero si el paso de la infancia a la vida adulta suponía cambios profesionales, también se producían éstos al envejecer. En este sentido, es un buen ejemplo la trayectoria de la actriz y música Bernarda Manuela, quien tras haber desarrollado su carrera profesional como 2ª dama en las mas importantes compañías, a partir de 1675 comienza a aparecer en las compañías como 3ª dama¹⁰²⁷. Teniendo en cuenta que su carrera profesional parece haberse iniciado a principios de la década de 1640¹⁰²⁸, podemos suponer que en el último cuarto de siglo era ya una mujer madura, y posiblemente fue su habilidad como “música” lo que le permitió mantenerse en las tablas hasta una edad bastante avanzada.

El negarse a aceptar el paso de los años es una actitud criticada entre otros por Tirso (*Cigarrales*: 451-2), tanto en las actrices que “...con mas carnes que un antruejo, mas años que un solar de la Montaña, y mas arrugas que una carga de repollos...” se empeñan en

¹⁰²⁶ Sebastián estaba casado con Bernarda Ramírez una de las mas célebres actrices música se la época.; Lorenzo con Manuela Mazana, perteneciente también a una destacada familia de actores, como hija de Juan Mazana y Dorotea de Sierra (*GENEALOGÍA*: 111). Menos famoso que sus hermanos, Lorenzo alcanzó cierta fama como gracioso (RENNERT, *Spanish*: 562). Jose Antonio estaba casado con María de Anaya, también celebre actriz y cantante. Ver en *Apéndice I*.

¹⁰²⁷ Lo era ese año en la de Manuel Vallejo (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 342-2) y también 3ª dama con Vallejo en 1676, 1679, 1680 y 1681 (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 346, 366, 369). Ver en *Apéndice I*.

¹⁰²⁸ Tenemos noticias de ella por primera vez en 1642, cuando entra, junto con su madre, en la compañía de Pedro de la Rosa. Ver la *Introducción* de Shergold, N.D. y J.E. Vareya su edición de la zarzuela de Juan Vélez de Gievara, *Los celos hacen estrellas*, (Londres, 1970), p. xc.

representar “...una dama hermosa, muchacha y con gallardo talle...”¹⁰²⁹, como en los actores que “...en la calva y barriga segundo Vespasiano...” representan papeles de galán.

Entre los actores el cambio mas habitual motivado por la edad, según demuestran numerosos ejemplos, era pasar de “galán” a “barba”; ese parece haber sido el caso de Jerónimo de Morales, cuya carrera había comenzado ya en 1634, año en el que fue “recibido” como Cofrade de la Novena (*GENEALOGÍA*: 73), y 2º galán entre los años 1652 y 1662, hasta que en 1664¹⁰³⁰ aparece como “barba” en la compañía de Juan de la Calle, en 1665 en la de Francisco García y en 1672 en la de Manuel Vallejo (*OHRLEIN, Actor*: 82.). Otro buen ejemplo lo constituye la trayectoria de Jusepe, conocido también por el mote de *Alquilón* (*GENEALOGÍA*: 289), actor que hace galanes en los años 20 (por ejemplo el Mendo de *Celos con celos se curan* (1625) de Tirso de Molina), pero al que encontramos en 1639 como “barba” de la compañía de Andrés de la Vega (*RENNERT, Spanish*: 500-1). También Jerónimo de Sandoval¹⁰³¹ hizo “... diferentes papeles en la comedia como galanes, barbas y otros...” (*GENEALOGÍA*: 79). Otro que “Hizo galanes y en su mayor edad barbas...” (*GENEALOGÍA*: 104) fue Miguel Bermúdez de Castro, y también Carlos Vallejo, hermano del *autor* Manuel Vallejo y *autor* él mismo, que comenzó haciendo primeros y segundos galanes, y terminó haciendo “barbas” “... y en esta parte tubo gran crédito...” (*GENEALOGÍA*: 167). Blas Polop, padre de dos célebres actores (Pablo y Damián), es otro representante que “...hiço todos los papeles que hai en las compañías...” (*GENEALOGÍA*: 139).

Pero quizás el caso mas representativo lo protagonizó Gabriel Cintor, “...gran representante y el mas aplaudido en aquellos tiempos...” (*GENEALOGÍA*: 124), quien después de haber sido un celebre galán en la década de 1630, en sus últimos años como actor hacia barbas. En éste caso posiblemente influyó el hecho de que al menos desde 1656 sabemos que “estaua tullido en la cama”, llegando “...a estar tan pobre que la Cofradía de la Nouena le daua alguna limosna y murio y se enterró en el Hospital Geneeral...”.

ii. Ascensos y descensos motivados por diferentes causas:

¹⁰²⁹ Opinión similar mantiene en 1703 el corregidor de Medina del Campo al informar al Protector sobre la actriz Jerónima de Sandoval, quien a su juicio “... dize mui bien los bersos y llena el papel pero tiene ya mas hedad de lo que es menester y la presencia no es la mas agradable a la uista y no canta nada...” (*A.M.V.*: 2-201-2).

¹⁰³⁰ Todo indica que en la década de 1660 era ya un hombre maduro. Parece haber sido bastante longevo, ya que asistió a los cabildos de su cofradía al menos hasta 1687. Ver *GENEALOGÍA*: 73.

¹⁰³¹ Perteneciente a un “noble linage”, las primeras noticias que se tienen de él se refieren a su asistencia a los Cabildos de la Cofradía de la Novena desde 1641; en 1669 hacía cuartos galanes en la compañía de José

Aunque en la mayoría de los casos, tanto los ascensos como los descensos de categoría se debía, como acabamos de ver, a la edad, también influye el progresivo dominio del oficio, y en ocasiones otras condiciones como la belleza física, la mediocridad, la falta de salud, y lo que podríamos considerar uno de los accidentes laborales mas temibles para un actor: la pérdida de la voz.

Como ya vimos, la mayoría de los ascensos progresivos fueron protagonizados por hijos de actores, pero no fueron los únicos. Un buen ejemplo de ascenso progresivo en la profesión lo constituye la carrera de Antonio Leonardo, casado con la célebre actriz y música Luisa Fernández, quien excepto primer galán, parece haber pasado por todas las categorías: fue músico, quinto galán en la compañía de Antonio de Ordaz en 1664, y cuarto en la de Felix Pascual en 1673. En 1676 ya hacía segundos y terceros galanes en la compañía de Hipólito de Olmedo. En 1681, cuando ya ha entrado en la madurez (murió en 1698), todavía hace terceros en la compañía de Agustín Manuel (*GENEALOGÍA*: 132). También el ascenso a 1ª dama de Alfonsa de Haro fue progresivo: en 1635 la encontramos como 4ª dama de la compañía de Pedro Valdés; en 1641 ya hacía terceras y cuartas en la compañía de Lorenzo de Prado, y en 1642 es tercera en la de Juan de Malaguilla. En 1657 ya es primera dama de la compañía de Francisco Narvaez y en la de Toribio de la Vega. y en 1658 sigue como primera con Esteban Nuñez (OEHRLEIN, *Actor*: 83). Mucho mas repentino parece haber sido el ascenso de 3ª a 1ª de Antonia Infanta, a quien en 1639 su autor Antonio de Rueda subió “la parte” en “...muchos maravedis mas de los que la pagaba porque hiciese las damas, cosa que ha hecho ya en esta corte y fuera della y ha parecido excelente con ellas ...”, por lo que el arrendador del corral de la Montería de Sevilla exige a Rueda “...que para la tercera parte que habia de hacer la dicha Antonia Infanta, buscará una tercera parte de las mexores que hubiere en España...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 318).

No obstante fueron bastantes los actores mediocres que durante sus años jóvenes consiguieron hacer galanes, aunque no protagonistas -generalmente eran terceros y cuartos- pero que con la edad pasaron a barbas y vejetes. Ese parece haber sido el caso de Felix Rodríguez, cuya carrera discurrió dentro de los papeles mediocres -hacía terceros y cuartos galanes en la década de 1680, y terminó como segundo barba- y “...Nunca paso a hazer otros papeles...” (*GENEALOGÍA*: 182). También dentro de la mediocridad parece haber transcurrido la carrera de Diego Carrillo quien pese a haber emparentado con la familia Escamilla al casarse con María de Escamilla, “...Hiço todos los papeles y avnque no fue zelebre en ninguno en particular, no parecio mal en los que hazia, si vien no hizo nunca

Garcerán, y en 1670 segundos en la de Fulgencio López. Sin embargo, apenas 8 años mas tarde, en 1678, ya hacía barbas (en la compañía de su yerno Martín de Mendoza (*GENEALOGÍA*: 79).

galanes.” (*GENEALOGÍA*: 141). También mediocre fue la carrera de Juan García (*GENEALOGÍA*: 208), apuntador de la compañía de José Garcerán en 1669, consiguió hacer segundos galanes en 1675 con Fulgencio López, pero en 1679 ya había descendido a segundo gracioso con Cristóbal Caballero, continuando como gracioso en distintas compañías.

Para las mujeres la juventud y la belleza influían notablemente en su ascenso profesional, aunque no tanto como su calidad artística y su gracia personal. Gracias únicamente a su belleza consiguió pisar las tablas Jerónima del Río (*GENEALOGÍA*: 436), mallorquina que “...tubo lindísima cara y fue mui hermosa...”. Aunque sólo hizo quintas y sextas damas, lo que no es mucho, es demasiado si tenemos en cuenta que “...nunca supo dezir vn verso ni perdió su lenguaje mallorquin, ablando malisimamente castellano...”. Pero como la belleza es un bien perecedero, tras enviudar y después que “...se estragó y afeo mucho...”, tuvo que sobrevivir en Portugal “...y andaba por aquellos lugares con un tuerto y una guitarra cantando y bailando...”. Otra actriz mediocre, María de Mesa, que hacía quintas en 1674, y terminó también retirándose “...por vieja y por mala representanta...” (*GENEALOGÍA*: 477).

El descenso de categoría también podía producirse al ser desplazado por un compañero mas cualificado, como parece haberle sucedido a Felipe Lobato¹⁰³², quien tuvo que abandonar los papeles de gracioso porque “...le embargo la voz Bernardo./Envejezi de pesar/y así los vejetez hago...”.

iii. Paso a autor/autora:

Un cambio muy diferente era el que se producía cuando un actor se convertía en *autor*. Dado que la condición de autor no tenía por qué ser definitiva¹⁰³³ su categoría como representante no cambiaba¹⁰³⁴, aunque sí variaba su situación dentro del mundo teatral, ya que un autor asumía responsabilidades mayores que sus compañeros. Sin embargo el carácter provisional del oficio de *autor* estaba siempre presente en la mente de los

¹⁰³² Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte*. Ver en COTARELO, *Colección*: 559. Según Bergman (*L. Quiñones*: 500) se refiere a Bernardo de Medrano, quien desplazó a Lobato a 2º barba.

¹⁰³³ Como ex-autor hace Quiñones de Benavente que se presente Bartolomé Romero en la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte*: “ROMERO: Siendo autor, pedí por muchos;/hoy, sólo por mí, fiado/en que algún favor tendrá/ quien le alcanzó para tantos;/.../de autor vuelto en compañero/...”. Ver en COTARELO, *Colección*: 559.

¹⁰³⁴ Al igual que les sucedía a sus compañeros, los cambios de categoría mas frecuentes eran los motivados por la edad, que tampoco perdonaba a los autores. Carlos Vallejo, que comenzó su carrera como 1º y 2º, siendo ya autor aparece en las listas de su propia compañía como barba.

profesionales del teatro, como revela el hecho de que los *autores* siempre se refieren a los actores de su co¹⁰³⁵mpañía como los “compañeros”.

El acceso a la condición de autor podía deberse a motivos muy variados. Generalmente accedían a la autoría por propia decisión, pero también hubo algunos que heredaban el oficio con la compañía de sus padres, como Sebastián de Prado, quién heredó la de su padre, Antonio García de Prado. También se podía acceder por matrimonio, al casarse la viuda de un autor, o incluso con una autora, ya que el oficio no estaba reservado únicamente a los hombres, y aunque la denominación de *autora* se extendía también a la mujer del autor, fueron bastantes las mujeres que lo ejercieron por sí mismas¹⁰³⁶.

Con frecuencia es la muerte del marido *autor* lo que provoca que la viuda se haga cargo de la compañía¹⁰³⁷, o incluso en caso de disolución de la misma, que forme la suya propia¹⁰³⁸. Sin embargo también se dá el caso inverso, como podemos ver por lo ocurrido con Jerónima de Sandoval, hija y esposa de actores, quien tras vivir varios años retirada de la comedia, al enviudar volvió a la profesión de actriz, llegando a ser *autora* al asociarse con Manuel de Rojas en 1701, en cuya compañía había entrado como “sobresaliente” (*GENEALOGÍA*: 435).

No obstante también tenemos ejemplos en los que una actriz decide ejercer el oficio independientemente de su situación marital¹⁰³⁹, e incluso alguna, como Luisa López, una de las hijas del *autor* Luis López Sustaete, que continuó la tradición familiar¹⁰⁴⁰.

¹⁰³⁵ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 78), apenas cuatro días después de la muerte del padre, y posiblemente por desavenencias con la madrastra viuda (Mariana Vaca), Sebastián y su hermana María, junto con sus respectivos cónyuges (Bernarda Ramírez y Ambrosio Duarte) y la mayoría de los “...representantes que fueron de la compañía de Antonio García de Prado...”, acordaron “continuar en la compañía” pero nombrando a Francisco García, el Pupilo, para que la dirija, aunque varios meses será Sebastián de Prado quien figure como autor de la misma.

¹⁰³⁶ Entre las mas célebres figuran Juana de Cisneros, Francisca Correa, Manuela de Escamilla, Juana de Espinosa, María de Heredia, Fabiana Laura, Angela de León, Francisca López, María de Navas, Sabina Pascual, Eufrasia María de Reina, Teresa de Robles, Paula María de Rojas, Jerónima de Sandoval, Mariana Vaca y Francisca Verdugo.

¹⁰³⁷ Ese parece haber sido el caso de Francisca Verdugo, viuda de Jacinto Riquelme, quien participa con su compañía en varias representaciones palaciegas entre 1656 y 1657. Ver SHERGOLD, N.D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventh. Century*, (Oxford, 1967), p. 316. Cito por *Spanish Stage*; y también el de Juana de Espinosa, mencionada en muchos documentos simplemente como “la Viuda”, ya que efectivamente lo era del autor Tomás Fernández Cabredo. Aunque Juana se hizo cargo de la compañía por la muerte de su marido, continuó como tal varias temporadas, manteniendo el alto nivel de la misma como demuestra el que fuera contratada para representar los autos del Corpus de Madrid en 1641 y 1643 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 31 y 36). Mujer emprendedora, en 1643 se asocia con Luis López Sustaete para formar una compañía en la que “...esten y corran ygalmente en las perdidas y en las ganancias, costas y gastos...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912), p. 416.

¹⁰³⁸ Fue la decisión tomada por Mariana Vaca tras quedarse sus hijastros con gran parte de la compañía de su marido Antonio de Prado, a la muerte de éste. Mariana formó en 1652 una compañía en la que figuraban comediantes tan buenos como Alonso de Olmedo, Juliana Candau, Mariana de Borja, y Juan Navarro, con la que representó ante los reyes. Ver COTARELO, *Actores: Prado*: 79.

¹⁰³⁹ Inés Gallo, separada de su marido (el actor Pedro Carrasco), ejerció como autora hasta su muerte en 1678, al ahogarse junto con los miembros de su compañía en un naufragio ocurrido en la barra de Huelva (*GENEALOGÍA*: 416); Eufrasia María de Reina, quien como ya vimos demostró tener un carácter tan resuelto como para intentar el asesinato por encargo de su marido (*GENEALOGÍA*: 421), y María de Navas, quien a

Sin embargo, y a diferencia de sus colegas masculinos que con frecuencia ocupaban puestos intermedios dentro de la jerarquía profesional¹⁰⁴¹, las *autoras* son con mayor frecuencia actrices de elevada jerarquía¹⁰⁴², posiblemente porque eran también las que poseían una mejor formación, lo que las capacitaba para ejercer una profesión que exigía un constante “papeleo” y burocracia.

Pero lo que sin duda caracterizaba tanto a *autores* como a *autoras* eran la iniciativa personal, las dotes de organización, y un cierto gusto por el riesgo, además de unas dotes empresariales mas que corrientes, pues el oficio de autor no era asunto baladí, y estaba sujeto a numerosos riesgos, especialmente financieros¹⁰⁴³, hasta el punto de que tanto el paso de actor a autor estaba condicionado en gran medida por la situación financiera del interesado, y en la mayoría de los casos el abandono de la condición de tal se debía a motivos económicos.

3.3.1.3. SOBRESALIENTES:

Con el termino de *sobresaliente* se designaba en la época tanto a los actores contratados (normalmente por Palacio o por los ayuntamientos) para una representación especial concreta¹⁰⁴⁴ debido a su especial habilidad, y que no pertenecían a la compañía

través de las noticias que tenemos de ella, demuestra tener un espíritu igualmente decidido. Además de hacer “damas” en varias compañías, “...asimismo hizo galanes vistiendo de hombre en la compañía de que hera autora...” (*GENEALOGÍA*: 476). En 1695, cuando aún no tenía treinta años, ya dirigía su propia compañía con la que sabemos que representó en Lisboa. BUEZO, C., “La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una “autora” aventurera”, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, L. GARCÍA LORENZO (ed.), (Murcia, 2000), pp. 267-286; p. 280). Partidaria del pretendiente austriaco a la corona de España tras la muerte de Carlos II, tuvo que abandonar Madrid en 1610, pero en Zaragoza “...arrepintiose, pidió perdon de su yerro y se le permitió que representase...”. Murió en 1721 (*GENEALOGÍA*: 476).

¹⁰⁴⁰Según la loa de presentación que hacia 1658 escribió para su compañía Sebastián de Villaviciosa, era también la 1ª dama de su compañía, pese a ser poco agraciada (*COTARELO, Colección*: xlvii).

¹⁰⁴¹ Muchos fueron *graciosos*, como Simón Aguado, Antonio de Escamilla, Jerónimo García y Manuel Vallejo; otros *barbas* como Juan de la Calle y Manuel de Mosquera; y hubo también varios *músicos*: José Carrillo, Juan Antonio de Carvajal, Juan Bautista Chavarría, Felix Pascual, Manuel de Villafior, etc.

¹⁰⁴² Juana de Cisneros (1ª), Francisca Correa (1ª, 2ª), Manuela de Escamilla (1ª y 3ª), María de Heredia (1ª), Fabiana Laura (1ª), Francisca López (1ª), María de Navas (1ª), Sabina Pascual (1ª), Eufrosia María de Reina (1ª), Teresa de Robles (3ª), Paula María de Rojas (3ª), Jerónima de Sandoval (1ª y 2ª), y Mariana Vaca (1ª). No obstante también hubo algunas como Magdalena López, que fue autora pese a ser una mala actriz (*GENEALOGÍA*: 479).

¹⁰⁴³ A finales de septiembre de 1687 la autora Angela de León, recién llegada a Salamanca con su compañía, recibe la orden del Condestable de marchar a Madrid, orden que acata siempre que se le pague el viaje “... y ayuda de costa para comer la conpañía ...”, pero “...me hallo que ni me dan biaje ni me dejan representar, y me azen que pague el biaje para lo qual e dado mi ropa...”, por lo que suplica al Condestable “...que me ampare, como quien es, y me mire como a criada suya y que tantos pobres como tengo a mi cargo no padezcan la sinrazon que se aze conmigo...” (*FUENTES I*: 183).

¹⁰⁴⁴ El 16 de marzo de 1660 Juan Navarro Oliver y su mujer Isabel López, Jerónima de Omeño, viuda de Alonso de Olmedo en nombre de su hija Juana de Olmedo, y el músico Francisco Díaz se “conciertan” con el “lugar de Vicalbaro”, al que irán el día del Corpus, haciendo Isabel López “... dos representaciones de papeles de primeras damas en la fiesta de este día, cantara y bailara y se bestira los papeles de damas que yciere y no

contratada originalmente para ello, como a representantes que eran llamados en el último momento para sustituir a un compañero, normalmente por enfermedad¹⁰⁴⁵, y también a los simples suplentes. Estas distintas acepciones del término explican la actitud tan diferente que muestran los actores calificados como tales según se trate de unas u otras.

La presencia de sobresalientes en las representaciones palaciegas era muy habitual, y normalmente aparecen consignados en las cuentas en un apunte separado al de las compañías¹⁰⁴⁶. Los sobresalientes podían ser muy numerosos en las grandes fiestas, como reflejan la cuentas de *Faetón* (*FUENTES I*: 92), representada en 1679 para celebrar el cumpleaños de la Reina Mariana de Austria por la compañía de Manuel Vallejo, que requirió además 11 sobresalientes, algunos de los cuales no pertenecían en ese momento a ninguna compañía:

- Francisca Bezón “sobresaliente que no tiene compañía”	1.500 rs.
- María de los Santos, “que no tiene compañía”	1.000 rs.
- Andrea de Salazar	600 rs.
- María de Anaya “que no tiene compañía”	700 rs.
- Francisca de Monroy “que no tiene compañía”	400 rs.
- Bernarda Manuela	300 rs.
- Luisa Fernández	300 rs.
- Manuela de la Cueva y Luisa de Mosquera, “que hicieron los delfines”	400 rs.
- Joseph Benet	300 rs.
- Manuel Francisco, “apuntador sobresaliente”	300 rs.

Resulta muy significativo el hecho de que todas estas actrices sobresalientes fuesen también músicas, y algunas tan famosas como María de los Santos o Bernarda Manuela, *la Grifona*, cuyos nombres aparecen repetidamente entre los *sobresalientes* contratados para las fiestas. Todo ello que revela no sólo una cierta preferencia en Palacio, sino también un reconocimiento a su calidad profesional (la mayoría eran actrices de fama reconocida) como

otros algunos...”, Juana de Olmedo “...yra al d[ic]ho lugar para el d[ic]ho día y en el ara dos representaciones de los papeles de segundas damas que le fueren repartidos en la fiesta de este día, cantara y baylara y se bestira los papeles de dama que yiziere y no otros [...] y el d[ic]ho francisco diaz se obliigo de yr a d[ic]ha fiesta para el d[ic]ho día y cantar en ella y dar la musica a las mujeres y yra a la dha fiesta y ensayos...”, cobrando respectivamente 800, 220 y 330 rs., y les darán comida, camas y transporte (*A.H.P.*: Pº 5597 (Rº 37), Juan García Albertos).

¹⁰⁴⁵ En 1638 la Junta del Corpus decide que dado que Vicenta López, 1ª dama de Antonio de Rueda “...esta al presente yndispuesta en la cama y se puede temer de su salud aya falta en las fiestas del Corpus para el seruicio de S.M....”, se notifique a Rueda “...reciua en su conpañia a la dicha Maria de Heredia...” (*SHERGOLD y VAREY, Autos*: 9).

¹⁰⁴⁶ En 1675 se contrató a la compañía de Antonio de Escamilla para representar una comedia el día del cumpleaños de la Reina, cuya música compuso Juan Hidalgo. Según la cuenta de gastos, se pagaron 6.600 reales a Escamilla, 800 rs. a Hidalgo, y además un total de 1.900 rs. a tres sobresalientes: las actrices Francisca Bezón (800 rs.) y Manuela Bernarda (550), y el músico Gregorio de la Rosa (550 rs.) (*FUENTES I*: 66).

reflejan las elevadas sumas que se les pagaban¹⁰⁴⁷. Como se puede ver en estas cuentas, en las fiestas palaciegas la mayoría de los sobresalientes eran mujeres¹⁰⁴⁸, que además eran las que recibían las cantidades mas altas¹⁰⁴⁹.

Muy apreciados, y en consecuencia también muy bien pagados, eran aquellos representantes contratados como sobresalientes para hacer un papel determinado en las fiestas públicas, lo que solía suceder sobre todo en la fiestas del Corpus¹⁰⁵⁰ cuando los comisarios encargados de la fiesta contrataban -generalmente- a una actriz que representase la primera dama o cualquier otro papel principal en alguno de los autos programados para ese año¹⁰⁵¹. En estos casos parece que, al igual que sucedía en los espectáculos palaciegos, el

¹⁰⁴⁷ Lo podemos comprobar en la relación de gastos de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, última fiesta de Calderón, representada en el Coliseo en 1680 por las compañías de Manuel Vallejo y José de Prado, en la que vuelven a aparecer como sobresalientes la mayoría de las actrices contratadas un año antes para *Faetón*: Francisca Bezón cobró 2.200 rs. por los 3 días de la representación; 2.000 rs. cobró María de los Santos; 1.000 rs. Andrea de Salazar; 800 rs. Francisca de Monroy; 500 rs. Luisa Fernández, y 800 rs. Joseph Benet. A ellos se añadieron en esta ocasión otros seis sobresalientes, que fueron María de Anaya (cobró 1.600 rs. por los tres días de la fiesta y por otra actuación posterior en Palacio); Antonia de Rojas, Feliciano de Ayuso y María de Ayola, cada una de las cuales cobró 800 rs., y finalmente dos hombres: Luís López (600 rs.) y Simón Aguado (550 rs.). Las cantidades cobradas fueron en realidad algo inferiores, ya que a todos los sueldos se les rebajaron entre 100 o 200 rs., salvo a la Bezón, a la que se le descontaron 400 rs. (*FUENTES I*: 108).

¹⁰⁴⁸ El caso más espectacular parece haber sido la representación en 1655 a los reyes de la comedia burlesca *La Renegada de Valladolid*, representada por mujeres, acompañada por un baile titulado *Los hombres deslucidos*, escrito por D. Jerónimo Cáncer, en el cual todos los papeles, 11 en total, tanto masculinos como femeninos, fueron cantados también por mujeres, por lo que fue necesario juntar a las actrices de varias compañías, entre ellas actrices tan apreciadas como Bernarda Ramírez, Mariana de Borja y María de Quiñones, que pertenecían a la compañía de Osorio, o María de Santos, que entonces pertenecía a la compañía de Jacinto Riquelme (*BERGMAN, Ramillete*, 313).

¹⁰⁴⁹ La presencia de actrices en las fiestas reales era mayoritaria y corrobora la importancia que éstas tenían en la vida teatral española del siglo XVII, tal y como reflejan los textos y documentos teatrales de la época y lo que es aun mas revelador, los sueldos que cobraban, que en ocasiones llegaban a ser cantidades muy considerables como los 1.500 rs. que se le pagaron en 1679 a Francisca Bezón por su participación en *Psíquis y Cupido*, fiesta de Calderón representada en el Salón del Buen Retiro el 3 de diciembre, mientras que a cada una de las compañías (Vallejo y Prado) que representaron la fiesta se les pagó 3.300 rs. (*FUENTES I*: 80 y 82).

¹⁰⁵⁰ En la relación de gastos del Corpus de 1680 se consignan 13.200 rs. "De quatro comediantas que entra Don Pedro Calderón, *llaman sobresalientes por no ser de las que hay en las compañías* por sus ayudas de costa y vestidos, que la una hace a Neptuno, la otra a Andromeda, la otra a Perseo y la otra la Misericordia...". Las compañías elegidas ese año eran las de Manuel Vallejo y Jerónimo García. Ver Gastos del Corpus de 1680 (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 367). El subrayado en cursiva es mío.

¹⁰⁵¹ En 1637 el Ayuntamiento de Madrid, velando por el máximo lucimiento de las fiestas del Corpus, ordenó a Antonia Manuela, cuya compañía se encontraba en Segovia mientras ella estaba "...detenida en esta Corte..." para que representase en los autos asignados a la compañía de Tomás Fernández, que estudiase "...los papeles de Catalina de la Rosa que por estar preñada y en días de parir, se le mandaron estudiar y preuenir por sí para el tiempo de las fiestas no hiziese falta...". La actriz fue generosamente recompensada, ya que además de los 20 ducados que la Villa le pagó por este trabajo extra, los 100 ducados de la joya (un premio extraordinario que se daba a la compañía que hubiese representado mejor), se dividieron ese año, dando 50 ducados a Pedro de la Rosa, 25 a Tomás Fernández, y los restantes 25 a la propia Antonia Manuela "... por el luzimiento con que represento en la dicha fiesta..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 9). La posición de la actriz era excepcional y un claro signo de lo mucho que se apreciaba su trabajo. Aunque había sido contratada por Andrés de la Vega (24 de marzo) únicamente para "... asistir con el dicho Vega el día del Santísimo Sacramento deste año, bispera y otava para hacer y representar con el susodicho las fiestas que tuuiere en dicho día, bispera y otava..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 3), los comisarios madrileños habían ordenado (5 de mayo) a Tomás Fernández que "...reçiba para que sirba y represente en los dichos autos a Antonia Manuela [...] y pague la cantidad en que esta concertada con Andres de la Vega..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 2). Según el contrato firmado por Vega y la actriz "... por las fiestas del dicho día, bispera y otava el dicho Andres de la Vega se obligo de la dar 150 ducados de bellón. Y fue condición entre las dichas partes que pagados a la dicha Antonia los dichos 150 ducados y al dicho Vega otros tantos y pagada la costa a la compania, lo que sobrase se

factor mas importante era el prestigio profesional de la contratada o alguna habilidad determinada.

Aunque los autores podían contratar igualmente actores sobresalientes para una serie de fiestas (normalmente las del Corpus, y las de agosto y septiembre u otras importantes¹⁰⁵²), habitualmente eran los propios ayuntamientos, y muy especialmente el de Madrid, quienes los contraban directamente¹⁰⁵³, y por tanto era también la Villa quien les pagaba, mediante el socorrido sistema de “ayudas de costa”. Las cantidades varían bastante, oscilando entre los 500 a 800 reales, que parece ser la cantidad mas frecuente¹⁰⁵⁴, pasando por cantidades intermedias, en torno a los 700 u 800 reales, pero llegando en ocasiones a superar los 2.000 reales, pagados casi siempre a actrices¹⁰⁵⁵ ya que los actores sobresalientes parecen haber cobrado generalmente cantidades muy inferiores a sus compañeras¹⁰⁵⁶.

aura de partir y diuidir entre ambos y si no huuiese que partir, sinpre quedo la dicha Antonia asegurada de los dichos 150 ducados quier huuiese fiestas quier no ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 3). Es evidente que aunque Andrés de la Vega no consiguió ser elegido para las fiestas del Corpus, los Comisarios de Madrid no se resignaron a prescindir de Antonia Manuela y trataron de mantener las ventajas económicas obtenidas por la actriz. Tres meses mas tarde (30 de junio), se le pagaron a la actriz otros 100 ducados por “...el papel que hace en lugar de Catalina de la Rosa en la comedia que se hace a Su Magestad el día de Santa Isabel. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911), 314-5).

¹⁰⁵² A diferencia de lo ocurrido con Antonia Manuela, los actores sobresalientes no participaban en los beneficios sino que eran contratados por el *autor* por un sueldo fijo que oscilaba bastante, en función de la categoría del actor. El mismo Andrés de la Vega contrata en 1638 a Jerónimo Velázquez y Juan de Trejo “...que le han de ayudar en las fiestas y octavas del presente año...”, cobrando Velázquez 180 rs. por el Corpus, 36 rs. por cada fiesta de agosto y septiembre, y 26 rs. cada fiesta ordinaria. Trejo cobrará sólo 80 rs. por el Corpus, 24 rs. cada fiesta de agosto y septiembre y 18 por cada fiesta ordinaria. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912), 300.) En caso de que el autor no tuviese seguridad en conseguir las fiestas, se podía dejar sin concretar el sueldo que debía cobrar el actor. Así lo hizo Hernán Sánchez de Vargas, también en 1638, cuando contrata por 200 rs. a Manuel Ruiz “...para las fiestas del Corpus fuera de Madrid...”, conviniendo ambos que por las demas fiestas, si las hay, le pagara lo que entre ambos convengan (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912), 301).

¹⁰⁵³ En 1650 los Comisarios del Corpus de Madrid decidieron que eran necesarias tres personas para completar las compañías de Prado y Osorio, “... y se an buscado a una hija de Antonio Mejía y otra de Antonio Escamilla y a Francisco García, los quales se an de agregar a las dichas compañías como mejor pareciere, y para que esten preuenidos de bestidos y lo demas nezesario, se acordo se de a la dicha hija del dicho Antonio Mejía 600 reales y a la de Escamilla 500 y al dicho Francisco García 700 reales, esto por toda la ocupazion que an de tener en las representaciones y bestidos que sacaren...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 94-5).

¹⁰⁵⁴ 500 rs. se le pagaron a Luisa Fernández como sobresaliente en la compañía de Vallejo en el Corpus de 1681. (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 373).

¹⁰⁵⁵ 850 reales de vellón se pagan en 1660 a María de Quiñones (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 274), a la que en 1664 se le dan sólo 700 reales, que contrastan con los 2.000 reales que ese mismo año paga la Villa a Antonia de Santiago, sobresaliente en la compañía de Bartolomé Romero (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 308.). 2.200 rs. de vellón se pagan en 1663 a Luisa Romero “...que a de representar por sobresaliente en el auto del *Diuino Orfeo*...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 168-9.); la misma cantidad cobran en 1678 María de Santos y Luisa Fernández “...por sobresaliente, de horden de la junta...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 339.). Una excepción la encontramos en 1663 cuando la Villa dio al *autor* Joseph Carrillo 3.300 rs. “... en que se ajusto en traer a Geronimo de Heredia de la ziudad de Seuilla a esta corte para que representase el papel de primer galan en los autos del Corpus...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 188.). Pero cantidad debía incluir sin duda los gastos de viaje y posiblemente también las indemnizaciones que hubo que pagar a quien hubiera contratado con anterioridad al actor.

¹⁰⁵⁶ Vemos por ejemplo como entre los acuerdos tomados por la Villa en 1671 figura que “... fue nezesario y preçiso ocupar por sobresalientes y menesterosos para dicha representación las personas de Geronimo de Morales y la de Francisca Vezon...”, a los que se pagaron, por ayuda de costa, 300 rs. y 1.500 rs.

La mayoría de los sobresalientes contratados para el Corpus madrileño, al igual que para las fiestas cortesanas, eran mujeres lo que indica que en los autos su presencia era importante, posiblemente por su aportación como cantantes, ya que la música era parte importante del auto, y muchas de las contratadas sabemos que eran, además de actrices, músicas¹⁰⁵⁷.

Igualmente apreciados eran los sobresalientes llamados en el ultimo momento para hacer alguna sustitución repentina a un compañero, normalmente por enfermedad¹⁰⁵⁸, como

ocurrió en 1659, cuando los Comisarios del Corpus de Madrid trajeron a Francisca Verdugo, que estaba a "...52 leguas de aqui para suplir el papel de primera dama en la compañía de Diego Osorio por estar impedida y enferma Maria de Quiñones...", pagándola 300 ducados por los gastos del viaje y para que pudiese "...bestir para la dicha representazion..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 136). Hay que tener en cuenta que sustituir de un día para otro a una actriz de prestigio no era tarea fácil, lo que explica la generosidad de los ayuntamientos en estos casos¹⁰⁵⁹.

Los sobresalientes contratados para las fiestas de Palacio y por los Ayuntamientos - tanto para sustituciones imprevistas como para papeles específicos- eran por tanto profesionales de un alto nivel que podían pertenecer a compañías diferentes a las contratadas para estas representaciones, o incluso no pertenecer en ese momento a ninguna, pero sus salarios eran siempre elevados pues se les reconocía una calidad artística superior o

respectivamente (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 230.). Las mismas diferencias se observan en el Corpus de 1680, en el que se gastaron 10.000 rs. para pagar a las tres actrices (Francisca Bezón, María de Fonseca y María Alvarez) "... sobresalientes en las dos compañías, que entran a hacer papeles en los autos...", mientras que a Agustín Manuel "...para hacer vn papel en los autos sobresaliente..." se le pagan sólo 1.000 rs. (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 350).

¹⁰⁵⁷ En 1657 el Ayuntamiento libró, por orden del Protector, 1.000 ducados a repartir entre varios actores que completaron la compañía de Diego Osorio. La mayoría eran actrices a las que hubo que compensar por la pérdida de otros contratos que ya tenían firmados: "... A Micaela, Ana y Pheliçiana de Andrade que asisten en la compañía de Diego de Osorio 4.800 reales de vellon que se hiço de gasto con ellas para traerlas de Toledo y que se pagaren que deúan que tenían reciuidas de otauas de algunos lugares....". Estas hermanas Andrade eran las celebres "Tenientas". Ver en *Apéndice I*. A María de Prado "... que hace segundas damas 2.200 reales por tantos que tenia reciuidos por escriptura para yrse a otra compañía...". Los 4.000 reales que se pagaron a Adrián López, "que hace los primeros papeles en ella...", se justifican porque tuvo que venir desde Barcelona, ciudad en la que debido a la urgencia con la que fue llamado, dejó los vestidos que tenía, por lo que tenía que "vestirse" (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 127-8).

¹⁰⁵⁸ En ocasiones era imposible sustituir a un determinado actor lo que obligaba a suspender la representación, incluso siendo para los Reyes. En 1658 hubo que suspender la representación preparada para festejar el cumpleaños de la infanta Margarita porque "...un desconcierto de tripas de la señora María de Quiñones desconcertó todo..." (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 209).

¹⁰⁵⁹ En 1676 Manuela de Escamilla cobró 2.200 reales "...por haber suplido el papel de la Bezona..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 316).

una habilidad especial, como podría ser el caso de los músicos de las compañías, también contratados como sobresalientes¹⁰⁶⁰ junto con sus compañeras.

Sólo en casos excepcionales parece que también los arrendadores de los corrales podían contratar sobresalientes que reforzasen a las compañías contratada en los corrales, y por tanto, era el arrendador también quien debía pagarles¹⁰⁶¹.

A diferencia de lo visto en las fiestas palaciegas y del Corpus, la condición de *sobresaliente* dentro de una compañía parece que no se refería tanto al prestigio profesional como a la condición de “suplente”. Esta condición de mero sustituto es la que parece haberse impuesto a finales del siglo XVII y principios del XVIII, ya que una gran mayoría de las actrices mencionadas en la *Genealogía* como sobresalientes¹⁰⁶² y que desarrollan su carrera fundamentalmente a partir de la década de 1680, no pasaron de la mediocridad¹⁰⁶³. También parece confirmarlo el hecho de, mientras el término sobresaliente no aparece en el *Tesoro de la Lengua* (1611) de Covarrubias, según el *Diccionario de Autoridades*, publicado en 1726, el sobresaliente era “...la persona que esta destinada para suplir la falta o ausencia de otro, como en los papeles de comedias...”.

Este concepto de sobresaliente como suplente lo encontramos también en las fiestas reales, al menos en el último cuarto de siglo, según se desprende de algunas partidas incluidas en la relación de gastos de la comedia *El segundo Scipión*, representada en 1684

¹⁰⁶⁰ Entre los sobresalientes que participaron en 1676 en *Amado y aborrecido*, comedia de Calderón representada por la compañía de Antonio de Escamilla para celebrar los años de la archiduquesa, figuraban además de actrices de primera categoría como Francisca Bezón, Bernarda Manuela, Margarita de Peñarroja, Mariana de Borja y Antonia de Salinas, los músicos Gregorio de la Rosa, Juan y Valerio Malaguilla, y Pedro Ros (*FUENTES I*: 68).

¹⁰⁶¹ En 1653 el autor Antonio de Rueda, titulándose “arrendador de los corrales de comedias de esta corte”, firma un contrato con Jerónima de Vargas para que la hija de ésta, Bernarda Manuela, que estaba en el convento de las Bernardas de Madrid, previa licencia del Presidente del Consejo de Castilla, salga del convento y represente en las fiestas del Corpus “...u otras qualesquiera del servicio de Su Magestad, o para entrar en las compañías de representantes que por el dicho arrendamiento se conduxeren a esta corte...”. El contrato se hace por un año y en él se indica que Bernarda hará los papeles que “se le repartieren”. Rueda se obliga a pagarle un sueldo de 27 rs. de parte o 12 rs. de ración y 15 rs. de representación, además de 12 rs. de ración hasta que venga la compañía de la que habrá de formar parte. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913), 310.). Se trata de un contrato un tanto extraño, ya que en ese periodo el arrendador de los corrales era Bernardo de Villavelarde (*FUENTES XIII*: 194), y Rueda sólo figura como fiador del arriendo de 1659 (*FUENTES XIII*: 194).

¹⁰⁶² De una actriz como Juana Laura, hermana de Josefa Laura, y a cuya costa vivían tanto ella como su marido, se nos dice que “... suele entrar en las fiestas de ley *por sobresaliente mas no en la abilidad...*” (*GENEALOGÍA*: 466). El subrayado es cursiva es mío.

¹⁰⁶³ Entre ellas encontramos a Francisca Monrroy, que solía hacer terceras damas, contratada en 1683 para hacer papeles “sobresalientes” en la compañía de Antonia Manuela (*GENEALOGÍA*: 432); Francisca de Tordesillas, que hacía cuartas, y fue contratada como sobresaliente en 1693 por José Antonio Gerrero para las representaciones que la compañía iba a hacer en Valencia (*GENEALOGÍA*: 434); Josefa Catalina Sánchez de Estella, que hacía quintas en 1675 y 1676, fue contratada en 1685 como sobresaliente por Antonio de Escamilla (*GENEALOGÍA*: 438); Micaela Fernández, “...mui zelebrada en el traxe de hombre...”, que fue sobresaliente en Cádiz en la compañía de Manuela de Escamilla en 1689 (*GENEALOGÍA*: 471), etc. Sin embargo, la calificación de sobresaliente se mantiene en la *Genealogía* para actrices mas prestigiosas como Josefa Laura, cuya carrera se desarrolla en los años finales del XVII y principios del XVIII, habitualmente como 2ª dama, y también sobresaliente “...hasta que se retiro...” (*GENEALOGÍA*: 465), y Josefa de Cisneros, hija de

por la compañía de Mosquera, y según las cuales, además de otros pagos a sobresalientes, se pagaron 150 rs. a Carlos Vallejo "...que remedio el papel de Lucejo", y 200 rs. a Teresa de Robles que "...remedio el papel de Flora..." (*FUENTES I*: 162), pero en ambos casos, y pese a que se les pagaron cantidades muy inferiores a las recibidas por los sobresalientes en otras fiestas cortesanas, nos encontramos nuevamente con actores prestigiosos¹⁰⁶⁴.

En los últimos años del siglo es frecuente que en las listas de compañías la 6ª dama aparezcan denominadas simplemente como *sobresaliente*¹⁰⁶⁵. Por tanto la 5ª y 6ª dama eran las actrices de menor categoría dentro de la compañía, lo que explica por qué al ordenarle en 1675 la Junta del Corpus que entre como 5ª dama en una de las compañías, María de los Santos respondió que estaba "pronta" a pagar los quinientos ducados que se le ponían de pena antes que representar, porque "... ella [ha] hecho siempre otro papel y no el de quinta dama q[ue] eso se queda para las q[ue] empiezan..." (*A.M. V.*: 2-197-18).

3.3.1.4. OFICIOS AUXILIARES:

Dentro de las compañías profesionales existían otros oficios necesarios para su buen funcionamiento pero que no precisaban la habilidad para actuar: eran los que hemos venido llamando oficios auxiliares, tales como apuntador, guardarropa y cobrador, siendo ejercidos éstos dos últimos con frecuencia -simultáneamente o no- por la misma persona¹⁰⁶⁶.

Sus competencias eran variadas, e incluso podían aparecer sobre el tablado tanto en los bailes como en papeles de comparsa (muertos, estatuas, dragones y animales diversos, etc.), o incluso desempeñando su oficio¹⁰⁶⁷. Pero también podían simultáneas estos oficios con el de actor, aunque siempre dentro de las categorías inferiores¹⁰⁶⁸, y de hecho, a

María de Cisneros, y casada con el autor José Garcés, que hacía "...unas veces sobresalientes y otras segundas damas asta el presente año de 1713." (*GENEALOGÍA*: 500).

¹⁰⁶⁴ Carlos Vallejo pertenecía a la élite teatral de la época, como hijo que era de Manuel Vallejo, y marido, primero de Luisa Romero y después con Feliciano de la Rosa, ambas hijas de célebres autores: Bartolomé Romero y Pedro de la Rosa. Vallejo hizo carrera como 2º galán durante las décadas de 1660 y 1670, descendiendo en sus últimos años a barba. Ver su biografía en RENNERT, *Spanish*: 615. Sobre Teresa de Robles, 3ª dama y música, ver en *Apéndice I*.

¹⁰⁶⁵ El 6º y último lugar entre las damas ocupan Josefa de Cisneros y Margarita Ruano, designadas como sobresalientes en las listas de las compañías de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas, respectivamente, que hicieron los autos del Corpus de Madrid en 1696 (*A.M. V.*: 2-200-6).

¹⁰⁶⁶ Así lo hicieron entre otros Bartolomé de Castilla (*GENEALOGÍA*: 164), José Ferrer (*GENEALOGÍA*: 213), Juan Bautista Fernández de Corremor, cuyos dos hijos (Gregorio Bautista y Juan Bautista) ejercieron como cobradores (*GENEALOGÍA*: 213), Tomás Ortiz (*GENEALOGÍA*: 285), y José Rivero, que antes había sido "criado de la comedia" (*GENEALOGÍA*: 269).

¹⁰⁶⁷ Quiñones de Benavente en la *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, hace salir a escena a todos cuantos formaban parte de una compañía, y así, después de los actores, salen al tablado el apuntador, el guardarropa, el cobrador e incluso "los mozos", todos "temerosos" y "sin confianza". Ver en COTARELO, *Colección*: 531-3.

¹⁰⁶⁸ Juan Francisco Saelices era a un tiempo apuntador, barba y galán ocasional (*GENEALOGÍA*: 197); también José Garcerán añadía a su faceta de *autor* la de apuntador (*GENEALOGÍA*: 209); Francisco Corbalán,

principios de siglo, cuando las competencias de cada miembro de la compañía no están aun claramente delimitadas, eran los actores de niveles mas bajos los que debían ocuparse del vestuario, concertar las cabalgaduras y viajes. Estos eran algunos de los cometidos de Agustín Coronel, quién según se estipula en el contratado que firma en 1602 con Alonso de Riquelme trabajará “...ya en las comedias, ya en los bailes...” y además habrá de tener “...cuenta de la ropa y concertar las cabalgaduras y los viajes (P.PASTOR, *N. Datos*: 68).

A lo largo del siglo, también hubo ascensos entre los miembros de este que hemos llamado “cuerpo auxiliar”¹⁰⁶⁹, y así vemos como Juan López que es cobrador en 1642 en la compañía de Juan de Malaguilla, en 1651 es ya primer barba en la compañía de Toribio de la Vega (OEHRLEIN, *Actor*, 83).

Las personas que ejercían estos oficios tenían un origen tan variado como el de los actores¹⁰⁷⁰, y aunque la mayoría no parecen haber “pertenecido a la comedia”, también había entre ellos hijos de actores, como José Martínez (*GENEALOGÍA*: 121), hijo del *autor* Juan Martínez, que ejercía como guardarropa; Juan de Navarrete (*GENEALOGÍA*: 269), que pertenecía a una familia de actores famosos -era hijo de Blas de Navarrete y Feliciano de Ayuso- y ejercía como cobrador, aunque también hacía “algunos papelillos”; tras retirarse de la comedia se asentó en Málaga donde ejercía como guarda, oficio para el que sin duda le vino muy bien su experiencia como cobrador, pues éste era uno de los oficios mas arriesgados dentro de las compañías. Otro que probó varios oficios fué Juan Antonio Matías (*GENEALOGÍA*: 285), que se había criado con Miguel de Castro a quien servía su madre tras enviudar, que ejerció como cobrador, guardarropa y también autor.

Pero aunque no pertenecieran en origen a la comedia, normalmente terminaron establecieron lazos familiares con otros miembros de la profesión, al casarse con actrices, en

además de guardarropa, hacía “papeles de por medio” y 2º barba (*GENEALOGÍA*: 259); Manuel de Rojas (*GENEALOGÍA*: 287) además de autor, guardarropa y cobrador, añadía el ser muy buen danzarín; Pedro de Benavide, e además de apuntador, ejercía como cobrador, guardarropa y también hacía segundos barbas (*GENEALOGÍA*: 243).

¹⁰⁶⁹ Miguel Helipe tras haber sido “criado de la comedia”, ejerció como cobrador y músico (*GENEALOGÍA*: 269); algunos tuvieron incluso pretensiones de gran actor, como Domingo Canejil, que tras haber sido criado de la comedia, paso a apuntador y hacía también graciosos, comparándose nada menos que con el célebre Cosme Pérez, *Juan Rana*, por lo que le llamaban “por mal nombre” *Ranilla* (*GENEALOGÍA*: 171).

¹⁰⁷⁰ Incluso algunos parece que procedían de familias hidalgas, como Alejandro Enríquez, quien se llamaba en realidad D. Antonio Pelaez, y por ser pariente del padre jesuita Cienfuegos obtuvo del rey el habito de Calatrava (*GENEALOGÍA*: 101).

algunos casos famosas¹⁰⁷¹, o con criadas de actrices¹⁰⁷², por lo que en ocasiones sus hijos siguieron también en la profesión¹⁰⁷³.

No obstante, se trataba de oficios bien diferenciados, cada uno con sus propias características, siendo el el más “intelectual” el de apuntador, el más peligroso el de cobrador (como prueba el hecho de que se les permitiera llevar coleteo¹⁰⁷⁴), y el que reunía actividades mas diversas el de guardarropa.

1. El Apuntador:

Con tal nombre se designaba al “... que esta diputado en las Compañías de farsa para advertir y apuntar a los Comediantes lo que deben representar, decir o hacer, para que no yerren o suspendan la representación...” (*D.A.*). Además su ayuda resultaba inestimable cuando se trataba de “remediar” un papel en el último momento.

Aunque era un oficio que podía ejercer uno de los actores de menor categoría¹⁰⁷⁵ (su intervención en la obra, caso de haberla, no podía ser relevante ya que tenía que ayudar a sus compañeros¹⁰⁷⁶) parece que no tardó en profesionalizarse, posiblemente debido a que entre sus cometidos además de apuntar y hacer y poner en la puerta del corral los carteles¹⁰⁷⁷ que anunciaban la representación, se incluía el “sacar por papeles”¹⁰⁷⁸ las

¹⁰⁷¹ Juan de Urquiza (*GENEALOGÍA*: 70), cobrador, se caso con Ursula Torres; Gregorio Castañeda (*GENEALOGÍA*: 81), apuntador, con Feliciano de Andrade; Miguel Sánchez (*GENEALOGÍA*: 101), cobrador y guardarropa, estaba casado con Leonor de Morales, etc.

¹⁰⁷² Antonio de Almansa (*GENEALOGÍA*: 154), guardarropa apodado *Quinolilla*, casó con una criada de María de Quiñones.

¹⁰⁷³ La hija del apuntador Bernardino de Sierra (*GENEALOGÍA*: 165), no sólo se caso con un actor, sino que además como ya vimos, se dedicaba a “sacar los papeles de las comedias” porque escribía muy bien.

¹⁰⁷⁴ Entre las condiciones de la postura que Baltasar Ruiz hizo para el arriendo de 1621-25 se incluía que había de ser “... con condición que el Sr. Protector a de dar licencia de que el arrendador y sus cobradores an de poder traer coletes para defensa de sus personas por el riesgo que tienen allí de sus vidas en las dichas cobranças...” (*FUENTES XIII*: 93).

¹⁰⁷⁵ Apuntador y representante fue Jacinto Bueril (*GENEALOGÍA*: 71), y a finales de siglo José Martínez (*GENEALOGÍA*: 263) era 4º galán, además de apuntador y cobrador.

¹⁰⁷⁶ Sin embargo, en 1676 se le dieron 200 rs. a Melchor Pérez, apuntador de Vallejo, “...para vn bestido de color por estar desnudo y no poder apuntar las comedias...” (*FUENTES I*: 72); y en 1688 se pagaron 400 reales (200 a cada uno) a Bentura de Castro y Juan Francisco Tejera, apuntadores de las compañías de Agustín Manuel y Rosendo López Estrada, que representaron ese año los autos, “...para que se bitiesen y pudiesen salir al tablado delante de su Magd. y Consejos y Villa...” (*A.M.V.*: 2-199-1).

¹⁰⁷⁷ Según Rojas (*Viaje*: 158) fue Cosme de Oviedo el primer autor que puso carteles. Sánchez Arjona cita como el que cree mas antiguo de los conservados uno que se conservaba en el Archivo Municipal de Sevilla, de media vara de ancho por una tercia de alto, y escrito en almagre con letras góticas y cursivas. En él que se anuncia la representación en dicha ciudad, durante las fiestas del Corpus de 1619, por la compañía de Vallejo y Acacio de “sus famosas fiestas de Doña Elvira”. SANCHEZ ARJONA, J., *Anales del teatro en Sevilla*. Cito por la edición facsímil de la de 1898 del Centro Andaluz de Teatro, (Sevilla, 1990), p. 101.

¹⁰⁷⁸ “...el apuntador de la compañía sacó de una alforja los [papeles] de una comedia de Claramonte que había acabado de copiar en Adamúz el tiempo que estuvieron allí diciendo al autor: -Aquí será razón que se repartan estos papeles entretanto que se adereza la comida y parece el güesped...” (VÉLEZ DE GUEVARA, *Diablo*, 149). En 1639 el autor Juan Román contrata a Blas de la Cruz para “...apuntar y sacar las comedias...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 305); y ese mismo año Agustín Romero se obliga a “...apuntar y hacer carteles...” en la compañía de Francisco Velez de Guevara y sus socios (P.PASTOR, *N.Datos*: 308).

comedias y obras breves. Estos son los cometidos asignados a Francisco de Rueda, en el contrato que firma en 1638 con Bartolomé Romero para "...apuntarles las comedias y hacerlas y hacer carteles..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 281). Pese a ser miembros de las compañías, tanto en Palacio como durante las fiestas del Corpus, se les solía gratificar aparte por este trabajo¹⁰⁷⁹.

Su cualidad mas destacada, y requisito indispensable para alguien que debía conocerse todos los papeles de la obra era la memoria, y así lo resalta Calderón por boca del gracioso *Pasquín* en su comedia *Las armas de la hermosura*¹⁰⁸⁰:

PASQUÍN: [...]
 Aquí apuntador, memoria
 tu anacardina me dé.
 [...]

pero dada su estrecha relación con los textos, no es raro -como ya vimos- encontrar apuntadores que también escriben sus propias obras, especialmente las que pertenecen a los géneros breves¹⁰⁸¹, y en muchos casos parecen haber sido -como ya vimos- personas con una buena formación intelectual.

ii. El Cobrador:

Debido al tipo de organización económica que regía en los teatros públicos del XVII, que dividían el importe de la entrada entre varios beneficiarios, para acceder al corral el espectador tenía que pasar por dos puertas, en cada una de las cuales había un cobrador. El cobrador de la compañía que actuaba ese día se situaba en la primera puerta del corral, la que daba a la calle, y allí cada persona le pagaba los $\frac{3}{4}$ (12 maravedis) asignados al *autor*¹⁰⁸²; en la segunda puerta, antes de entrar al recinto de la representación, se situaba el cobrador del arrendador¹⁰⁸³, al que se le pagaba la cantidad restante. Debido a su posición,

¹⁰⁷⁹ En 1685 se pagaron 300 reales a los apuntadores de las compañías "...por la saca de las tres comedias y ocho saynetes, todo por papeles y apuntar." (*FUENTES I*: 164). 400 rs. se le pagaron en 1694 a Juan Francisco Teexera por "ayuda de costa y sacar papeles del auto" (*A.M.V.*: 2-200-4).

¹⁰⁸⁰ Cito por la edición de Hartzembusch, *BAE*, vol. XII, (Madrid, 1945), p. 193. Se suponía que el preparado hecho con anacardo facilitaba la memoria, y por eso era consumido entre otros por los estudiantes. Ver *D.A.*

¹⁰⁸¹ En 1693 se le pagaron 300 rs. a Juan Francisco Tejera por "...un saynete q[ue] hizo para la compañía de Agustín Manuel." (*A.M.V.*: 2-200-3).

¹⁰⁸² "Que de los cinco quartos que se cobran a la entrada de cada persona, hombres y mugeres, el autor lleue los tres, y el Hospital general vno, y el otro el Hospital de la Corte, y de Anton Martín, de por mitad ..." *Reglamentos de 1608 (FUENTES III*: 50).

¹⁰⁸³ El arrendador pagaba a varios cobradores, cada uno de los cuales se encargaba del cobro de un tipo de localidad. En 1623 el arrendador del Coliseo de Sevilla tenía un "cobrador de la primera entrada", "una persona encargada de bancos y sillas" una "persona que alquila aposentos del lado derecho" y otra para los del lado izquierdo (RENNERT, Spanish: 56). En Madrid, en 1696, el arrendador tenía un cobrador en la segunda

era el cobrador de la compañía el que corría más riesgos, ya que situado en la misma puerta de la calle, era el primer filtro que debía impedir el paso a todos los que intentaban colarse sin pagar, lo que era hartó difícil, no solo por la cantidad de gente que lo pretendía, sino porque además la mayoría iban generalmente armados. Además, al ser las localidades de patio las mas baratas, eran las que ocupaban los espectadores mas pendencieros, entre los que había un gran numero de soldados que, a juzgar por las continuas quejas de los arrendadores¹⁰⁸⁴, eran los peores, lo que obligó al rey a dictar ordenes que intentaban controlar estos abusos¹⁰⁸⁵ que perjudicaban no sólo al arrendador¹⁰⁸⁶ y a los autores¹⁰⁸⁷, sino también y muy especialmente a los hospitales, que se financiaban con las entradas de los corrales.

El de cobrador era por tanto un oficio peligroso, y los documentos de la época mencionan varios casos en los que los cobradores fueron acuchillados por los espectadores, e incluso alguno asesinado, como Juan Sáez, guardarropa y cobrador, al que "...mataron en Zaragoza de una puñalada que le dieron estando cobrando en la compañía de Ysael de Castro..." (*GENEALOGÍA*: 220). Dentro del corral también se producían alborotos para ocupar otras localidades¹⁰⁸⁸, lo que motivó que en 1698 el arrendador de los corrales madrileños solicitase al Ayuntamiento la colocación de una reja de separación entre los

puerta de cada corral, dos cobradores en las gradas, otros dos en los bancos, dos cobradores para los aposentos de la Cruz y solo uno para los del Príncipe, un cobrador en el patio y otro en la tertulia. En el corral del Príncipe había un cobrador en los desvanes, pero estas localidades no parecen tener cobrador propio en el corral de la Cruz (*FUENTES VI*: 214-215).

¹⁰⁸⁴ "...es grande el numero de jente que entra sin pagar a titulo de soldado, que suelen llenar el corral, ocupando los mejores lugares de los que auian de satisfacer..." (1671). (*FUENTES V*: 78).

¹⁰⁸⁵ El problema se mantuvo a lo largo de todo el siglo, como revelan la diferentes órdenes en este sentido: "... los soldados de todas las guardias han introducido el abuso de no pagar la entrada en dichos corrales [...] se dé orden a sus capitanes para que hagan que un cauo asista a los cobradores y cuide de hazer pagar a los soldados..." (Orden del Rey al Condestable de 15-X-1684) (*FUENTES I*: 159); "...no se permita a nadie entrar en los Corrales de Comedias sin pagar [...] deis orden a los capitanes dellas [guardias reales] todos los días de comedia envíen un cabo de escuadra a cada corral, que cuiden que ningún soldado contravenga a ello previniendoles que si algunos pretendieren entrar con violencia les den cuenta para que se les castigue conforme a su inobediencia..." (Real Orden de 13-I-1692) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914), 485).

¹⁰⁸⁶ "ARRENDADOR: Yo tengo el arrendamiento/del corral de las comedias,/aquestos que entran de balde/casi me tienen por puertas/pues aunque arriendo sus gustos,/la ganancia no me arriendan/..." LANINI, F., *La entrada de la comedia*. Cito por la edición de Bergman, *Ramillete*: 463.

¹⁰⁸⁷ En 1675, los autores Escamilla y Vallejo dirigieron una petición al Protector, solicitando "...se nos de permiso de cobrar vn quarto mas siquiera para recuperar alguna parte de tantos como entran de valde sin poderlo remediar el celo de los ministros..." (*FUENTES V*: 113).

¹⁰⁸⁸ Estas contaban con sus propios cobradores, como sucedía con la *cazuela*, el espacio reservado a las mujeres, a la que se entraba por una puerta distinta de la de los hombres, y donde también se formaba "...gran desorden que ay en entrar sin pagar en las cazuelas de mugeres...". Las únicas que podían entrar en ella sin pagar eran aquellas que estaban relacionadas directa o familiarmente con el negocio teatral: "las representantas" y "las muxeres de representante" (*FUENTES XIII*: 175). Aunque Zabaleta (*Día fiesta*: 318) menciona cobradores, parece que también podían ser cobradoras, empleadas y pagadas por el arrendador. En 1696 el arrendador de los corrales madrileños tenía nueve cobradores y una cobradora para la cazuela en cada corral. En el corral de la Cruz lo era Isabel Soriano, y en el del Príncipe, Micaela de Torres (*FUENTES VI*: 214-215). Posiblemente ese fuera el oficio de la mujer de Pedro de Benavides, Ana María, ya mencionado como ejemplo de pluriempleo en oficios auxiliares, pues según la *Genealogía*, ella había sido "...cobradora en muchas compañías..." (*GENEALOGÍA*: 243).

cuatro balcones contiguos a las cazuelas de cada uno de los corrales, pues por allí “...se entran sin pagar puerta ni gradas...”, y son tan violentos que el día 13 de mayo, habiéndose colado algunos “...del balcon a la grada de mano hizquierda del corral del Prinzepe, fue vno de los cobradores a enbarazarlo, de que resultó hauer sacado las espadas y acuchilladole...” (*FUENTES VI*: 261).

Para los autores intentar atajar semejantes abusos era muy complicado, y aunque “... muchos autores lo han querido llevar con rigor, y no es posible. Antes si riñen con uno es peor. Porque ha de entrar aquel con quien riñen y otros veinte que a hacer las amistades se ofrecen...” (ROJAS, *Viaje*: 92), con el agravante además de que estos comportamientos resultaban tan contagiosos¹⁰⁸⁹ que “...No solo quien no paga se contenta/con hacernos tan solo un solo daño/sino que quien lo escucha se deshonra,/y toma el no pagar por punto de honra...”¹⁰⁹⁰.

Pero además de los pendencieros, un gran número de personas intentaban colarse argumentando las razones mas diversas, como reflejó muy bien D. Francisco Lanini en su baile *La entrada de la comedia* por el que desfilan seis “tipos”, que posiblemente sería los mas habituales: el valiente, el poeta¹⁰⁹¹, el tonto¹⁰⁹², el que “hace cortesías”¹⁰⁹³, el que alega preeminencias¹⁰⁹⁴, y otro que hace el *Capón*¹⁰⁹⁵, un famoso jefe de los *mosqueteros*, el público mas ruidoso y pendenciero, que ocupaban las entradas mas baratas del patio, muy temido tanto por los actores y poetas como por los arrendadores ya que podían dar arruinar cualquier comedia.

A todos ellos se sumaban los regidores del Ayuntamiento de Madrid, que además de entrar ellos de balde pretendían colar a sus allegados en el aposento que la Villa tenía en cada uno de los corrales¹⁰⁹⁶, así como algunos nobles y altos funcionarios reales,

¹⁰⁸⁹ Rojas describe con gran viveza las situaciones que se planteaban si alguien conseguía colarse por las bravas o sobre todo alegando privilegios de hidalguía: “.../¡Oh! milagroso ejemplo del que cobra/la entrada resistiendo a mil don Juanes/sin nombre, sin virtud, sin fama ni obra/y al preguntar quien paga: son Guzmanes./Dineros pido. -“Ser quien soy ¿no sobra? /-¡El nombre me han de dar!-¡Somos rufianes!”/Demanda el nombre y entran sin dinero,/paje, rufián, valiente y caballero/.../¿Los honrados no pagan? gran renombre,/dice el otro, que escucha y ha pagado:/luego, yo que pague, no soy honrado./.../pues éste dice que es pagar afrenta/no pienso pagar mas en todo un año.” (ROJAS, *Viaje*: 91-92).

¹⁰⁹⁰ ROJAS, A., *El viaje entretenido* (Madrid, 1603). Cito por la edición de J.P. Ressot (Madrid, Castaglia, 1995), p. 92.

¹⁰⁹¹ “.../Mi ingenio, como es tan calvo/las entradas se granjea...” (BERGMAN, *Ramillete*: 465).

¹⁰⁹² “...ha dado mi cautela/en aquesta bobería/y me he de salir con ella,/.../que en la comedia/del amor quien se hace tonto/al pedir, de balde entra.” (BERGMAN, *Ramillete*: 465).

¹⁰⁹³ “Por mi cortesía mesma.” (BERGMAN, *Ramillete*: 466).

¹⁰⁹⁴ “...Porque tengo preeminencias/.../Del amor que en todo reina,/y soy su criado...” (BERGMAN, *Ramillete*: 467).

¹⁰⁹⁵ “...El capón de las comedias/.../... pues soy quien vitorea...” (BERGMAN, *Ramillete*: 467).

¹⁰⁹⁶ “Que en los aposentos que la Villa tiene en ambos corrales no ha de poder entrar ninguna persona de cualquier calidad y condicion que sea a ver las comedias sino fuere del Ayuntamiento, y del que entrare que no lo sea tengan obligacion los alguaciles de cobrar de cada uno 24 reales, 8 para los Hospitales y 8 para el alguacil y los otros 8 para el arrendador....”. Condiciones del arrendamiento de 1625-29 (*FUENTES XIII*: 97). En

especialmente los encargados de los festejos reales como el Duque de Medina de las Torres¹⁰⁹⁷ y su hijo el Príncipe de Astillano¹⁰⁹⁸, que no daban buen ejemplo precisamente.

Incluso los alguaciles, que eran los encargados de impedir que la gente se colase, olvidaban su cometido cayendo en el mismo mal que debían evitar¹⁰⁹⁹, lo que ocasionaba quejas constantes por parte de los arrendadores, que denunciaban como, además de los que se cuelan “...con pretexto de fuero o exención antigua...”, hay otros que se valen “...de conocimiento y amistad con los ministros que lo deuen celar ...” (*FUENTES XIII*: 183).

Además de cobrar en la puerta de los corrales los cobradores también podían encargarse de transportar el dinero¹¹⁰⁰, y en general de todos los aspectos concernientes al cobro de mismo, por lo que también “concertaban” representaciones por cuenta del *autor*, encargándose de cobrar lo acordado a los diferentes contratantes¹¹⁰¹.

Debemos suponer por tanto, que el oficio requería personas animosas, como Juan de Lepe (*GENEALOGÍA*: 277), que tras retirarse como cobrador puso en su casa “mesa de trucos”¹¹⁰² posiblemente porque gracias a este empleo había adquirido la experiencia

cada corral la Villa parece que disponía de cinco aposentos según se desprende de un informe sin fecha, pero posiblemente de finales del siglo XVII. En el corral del Príncipe los cinco aposentos se situaban enfrente del escenario, siendo el central y mas grande el de la Villa, que le ocupaba “...sin pagar nada...” (*FUENTES V*: 171). En la Cruz los cinco aposentos estaban situados tres en el primer piso, enfrente del tablado, y dos en el patio a ambos lados de la entrada, pero sólo el aposento central del primer piso era el que “...goza la Villa de Madrid sin pagar nada...” (*FUENTES V*: 172). Salvo el aposento de la Villa, reservado únicamente a los regidores, los otros cuatro eran repartidos mediante “cédula”, costando “... 26 reales, y dellos se dan 3 ½ al avtor y lo demas a la persona que cuyda de los aposentos y pone los bancos y celosias, que quedan 18 reales para el arrendamiento...” (*FUENTES V*: 169).

¹⁰⁹⁷ Había disfrutado de “...vn balcon que llaman del Rey...” en el corral del Príncipe sin pagar nada por él “...no porque no se icieron todas las diligencias, mas no quiso pagar...” (*FUENTES V*: 169).

¹⁰⁹⁸ Ocupaba un aposento contigüo al asignado a los Secretarios del Ayuntamiento por el que no pagaba nada, pese a que el arrendador lo había intentado, pero “...por diligencias que se azen no se puede conseg[u]ir...” (*FUENTES V*: 172).

¹⁰⁹⁹ Entre las condiciones de su postura para el arriendo de 1621-25, Baltasar Ruiz incluye una en la que pide que “...todos los alguaziles y escriuanos paguen como siempre pagaron en tiempo del Sr. Texada que se administraba por los Ospitales que pagaban todos, y no como al presente se haze, que no embargante que no quieren pagar lleban dos y tres personas consigo y los meten de valde [...] y amenazan al arrendador y a los cobradores...” (*FUENTES XIII*: 93). Diez años mas tarde las cosas seguían igual porque al hacer su postura en 1637, José de Madrid y Carvajal pide “...que ninguno de los alguaciles que asistieron en las dichas comedias aya de poder tener banco fixo ni señalado en ninguno de los dichos corrales, y si le quisiere aya de ser pagándole como los demas...” (*FUENTES XIII*: 107). El problema continuó a lo largo de todo el siglo, pues a pesar de las Órdenes Reales de 10 de octubre de 1684 y de 1699 (*FUENTES XIII*: 171.) mandando que todo el mundo pagase su entrada, las posturas de arriendo siguen insistiendo en “...que todas las personas de qualquier estado y calidad que sean paguen la entrada de las puertas de los patios, los asientos de los vancos, los de las gradas, taburetes y vancos de los corredores del patio de la Cruz, tertulias y demas, siendo de la obligación de los alguaziles que asisten en dichos patios el hazerles executar y de lo contrario no se les a de dar cosa alguna de ayuda de costa dichos alguaziles” (*FUENTES XIII*: 169).

¹¹⁰⁰ Así lo hacía Juan de Urquiza, apodado *Pierna gorda* (*GENEALOGÍA*: 70 y 498), cobrador en las compañías de Pedro de la Rosa y Roque de Figueroa, que tenía encomendada la entrega a la Cofradía de la Novena de la parte que le correspondía de la recaudación de la compañía.

¹¹⁰¹ Todos estos cometidos se especifican claramente en el contrato firmado en 1614 por Francisco Muñoz con el *autor* Alonso de Heredia, según el cual Muñoz deberá “... cobrar a la puerta y traspuerta, ir a concertar octavas y cobrarlas y hacer todo lo que se le mande menos representar...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 143)

¹¹⁰² “Juego de destreza, y habilidad, que se executa en una mesa dispuesta a este fin con tablillas, troneras, barras y bolillo, en el qual regularmente juegan dos, cada uno con su taco de madera, y bolas de marfil de

necesaria para enfrentarse a las pendencias que este juego originaba, y no únicamente entre truhanes y pícaros¹¹⁰³, sino también entre personajes de la nobleza¹¹⁰⁴.

iii. El Guardarropa:

Mucho mas amplias y complejas de lo que su nombre parece indicar eran las competencias del oficio de guardarropa¹¹⁰⁵, ya que tenía encomendados varios quehaceres importantes para el funcionamiento de la compañía¹¹⁰⁶. Su cometido no se limitaba únicamente a cuidar del vestuario de la compañía, y en ocasiones a ocuparse de la confección de vestidos nuevos¹¹⁰⁷, sino que bajo su responsabilidad se encontraba todo el “hato” de la misma, en el que se incluían el “atrezzo” o “trastos”¹¹⁰⁸ y las “apariencias” o “...bastidores con que se visten los theatros de comedias que se mudan...” (D.A.), que ellos mismos ejecutaban y construían, tal y como se indica en el contrato firmado en 1631 por Cebrián Martínez cuando entra como guardarropa en la compañía de Bartolomé Romero, por el cual se compromete a que “...ha de guardar la ropa de dicho autor y hacer todo lo

proporcionado tamaño, siendo el fin principal dar con la bola propia a la del contrario, hacer barras, bolillos, tablillas, echar trucos altos, y baxos...” (D.A.).

¹¹⁰³ En varias obras se menciona una famosa casa de “trucos” situada en la calle del Lobo (hoy Echegaray), en pleno barrio “teatral”, famosa por sus escándalos. Un gracioso de Moreto consideraba fatal convertirse en “...tronera de aquella mesa/de trucos, que ha tanto tiempo/que esta en la calle del Lobo”. Ver DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mala vida en la España de Felipe IV*, (Madrid, 1987), p. 191.

¹¹⁰⁴ En aviso de 7-XI-1657 cuenta Barrionuevo (*Avisos II*: 106) como estando jugando D. Luis de Guzmán, vizconde de Allid y el Adelantado de la Florida “...sobre juzgar una mano, se repunto con el Adelantado de la Florida, y alzo el taco para él, respondiendole con la mano. Pusieronlos en paz, y fuera mejor metieran mano a las espadas. Ninguno parece...”. La afición a este juego estaba tan extendida que incluso en su aposento en el corral del Príncipe tenía D^a Isabel de Mendoza y Aragón, condesa de Grajal y Marquesa de Mirallo “vnos palos de mesa de trucos...” (*FUENTES VI*: 154).

¹¹⁰⁵ El guardarropa era en las casas nobles la persona encargada de “...tener en custodia la ropa que sirve al menage de casa: como colgaduras, tapices, alfombras, cortinas...” (D.A.).

¹¹⁰⁶ Según el contrato firmado por Francisco García en 1602 con el autor Alonso de Riquelme “...ayudara al que hiciere el teatro y acudira a las cosas necesarias al vestuario cuando se hicieren autos, buscara cabalgaduras e ira de una parte a otra...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 68).

¹¹⁰⁷ Según la cuentas del Corpus de 1688, se pagaron 1.900 rs. de vellón a Gregorio Fernández, guardarropa de la compañía de Agustín Manuel “...por los mismos que se ajusto con el todo el coste que habian de tener los bestidos que hauia de hazer para la mojiganga y entremes para el auto de su compañía...”, y por la misma razón otros 1.550 rs. a Juan de Castro, guardarropa de Rosendo López Estrada (*A.M.V.*: 2-199-1). En los años siguientes estos pagos se hacen habituales, y ya en 1692 se le dan 1.800 rs. a Fernando Román, guardarropa de la compañía de Damián Polope, para “vestir” la mojiganga y el sainete y por las “insignias de mano” (*A.M.V.*: 2-200-4).

¹¹⁰⁸ En 1705 D. Manuel de Mendieta, secretario del Condestable de Castilla, en un informe sobre la manera “acertar” en la distribución del dinero para evitar las protestas, asegura la necesidad de saber “...de los trastos que hauian hecho los guardarropas de las compañías...” (*FUENTES XXIX*: 216).

necesario tocante a la comedia de apariencias, teatros y carpinterías¹¹⁰⁹, dándole para ello todo lo que se acostumbra...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 221), y no sólo en los corrales, sino también en las fiestas palaciegas y en el propio Coliseo, ocupándose en estos casos también de la iluminación según declara Agustín de Loranca, arrendador de los corrales, en el pleito ocasionado por el arriendo de 1689-90: “... se deben a los guardarropas de las compañías y otras personas, diferentes cantidades que importan 7.000 reales de gastos de luces, lienzo, pinturas y otras cosa[s] que sirvieron para las comedias representadas en el Coliseo del Buen Retiro y en los corrales de que mi parte tiene hechos papeles a favor de los guardarropas y demás personas (*FUENTES VI*: 115).

Tales competencias se aproximaban bastante a las del gremio de altareros, por lo que no es de extrañar que en 1675 tres guardarropas tuvieran que dirigirse al Protector de los teatros para protestar porque el citado gremio les había “...repartido por razón del soldado y alcaualas 800 reales, diciendo nos toca pagarlos como altareros y tramoyeros ...”. En su escrito de descargo alegan no tener que pagar porque “...no somos altareros ni tener materiales para hacer loa altares ni menos taller ni ser examinados de altareros...”, ya que su cometido es “...hacer los teatros para las comedias de los corrales, Palacio y el Retiro, y las tramoyas para ellas y para los carros de los autos del Corpus, y si alguna vez ha sucedido trauajar en algun altar ha sido por habernos llamado los maestros...” (*FUENTES V*: 111-112).

Teniendo en cuenta estas obligaciones tampoco resulta insólito que algunos guardarropas fuesen pintores, como Benito Polop (*GENEALOGÍA*: 256), hijo de celebres actores (Pablo Polop y Josefa de San Miguel), y guardarropa en la compañía de su suegra, Teresa Robles; guardarropa y pintor “pero malo” era también el valenciano Carlos Lana (*GENEALOGÍA*: 284), cuya apariencia física (“...tiene la cara cortada de forma que el carrillo derecho lo tiene horadado, y le llaman por mal nombre *Pateta* porque tanuien es cojo.”) le impedía cualquier aspiración escénica, lo que no ocurrió con varios de sus colegas, que también ejercieron como actores¹¹¹⁰.

3.1.2. RETIRO, ABANDONO Y JUBILACIÓN

¹¹⁰⁹ En los mismos términos se redacta el contrato firmado en 1637 por Antonio de Madera como guardarropa en la compañía de Luis Bernardo de Bovadilla, comprometiéndose en él a “...hacer oficio de guardarropa, poner el teatro y hacer sus apariencias en las comedias que fuere necesario...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 261.). En algunas compañías importantes parece que además había un *transportero*. Uno cada una tenían en 1695 las compañías de Carlos Vallejo y Andrea de Salazar (*FUENTES I*: 212).

Los motivos que podían llevar a los actores a abandonar la profesión podían ser de diversa índole. El abandono temporal se debía en muchas ocasiones a la prohibición de representar¹¹¹¹ -y hubo varias a lo largo del siglo XVII- a una enfermedad¹¹¹² o a escasez de “caudal” en el caso de los autores. El abandono definitivo dependía de los motivos particulares de cada cual (entre ellos la vocación religiosa), pero están mucho mas claro en las actrices, a las que por su condición de mujeres afectaban especialmente los matrimonios (casarse “fuera de la comedia” suponía habitualmente, como ya vimos, dejar la profesión) y la vejez.

El envejecimiento era mas duro para una actriz que para un actor ya que las obras teatrales del Siglo de Oro no incluían papeles de mujeres de edad madura¹¹¹³ o avanzada -lo que posteriormente se denominará “característica”- por lo que resultaba que mientras los actores al envejecer podían pasar a hacer papeles secundarios para los que la edad era mas una ventaja que un obstáculo (barbas, vejetes, etc.), las opciones de las mujeres eran mucho mas limitadas, por lo que no debe extrañarnos que, pese a las críticas y de algunos escritores - Tirso de Molina y Lope de Vega entre ellos- algunas actrices se empeñasen en seguir representando “damas” cuando ni por sus años ni por sus carnes les “entallaba el papel.

En general, y salvo casos muy excepcionales, la mayoría de los actores y actrices no podían retirarse de la vida teatral sin buscar otro medio de vida alternativo, y éste dependía en gran medida de su origen social y de su nivel de formación¹¹¹⁴. Apartados de su oficio como “representantes” algunos consiguieron mantenerse ligados al teatro en otros oficios

¹¹¹⁰ Pedro de Estrada hacía “pepelillos” además de ser guardarropa (*GENEALOGÍA*: 274); Juan Manuel (*GENEALOGÍA*: 213) era guardarropa y hacía también galanes, e incluso fue autor en provincias; guardarropa y músico fue Esteban de Palacios (*GENEALOGÍA*: 268), etc.

¹¹¹¹ Ese parece haber sido el motivo por el cual Juan Ruiz estuvo algún tiempo como soldado tras la muerte de Felipe IV. Tanto Ruiz como otros compañeros cómicos “...sentaron plaza de soldados en la compañía de don Nicolas de Peralta y pasaron a Napoles ...” Peralta había sido “...tanuén apuntador en la comedia vn poco de tiempo...”, y cuando se permitieron de nuevo las representaciones “... Juan y sus compañeros formaron vna compañía y representaron asi en Napoles como en otros lugares de Ytalia ...” (*GENEALOGÍA*: 145).

¹¹¹² La enfermedad era uno de los motivos mas perjudiciales, ya que podía suponer además la pobreza si no se contaba con el apoyo familiar, como refleja la distinta suerte corrida, como ya vimos, por las hermanas Francisca y Sebastiana Fernández, pues mientras Francisca (*GENEALOGÍA*: 432) tras retirarse vivió hasta su muerte con su hermana, ésta, mucho mas famosa, vivió sus últimos años de las limosnas de las compañías (*GENEALOGÍA*: 494). Igualmente perjudiciales resultaban las “laborales”, es decir aquellas que por su propia naturaleza impedían a un representante seguir en la profesión, tales como la pérdida de la voz, motivo por el cual se retiró 1696 Alfonso de Aro y Rojas (*GENEALOGÍA*: 424), o de la vista, como le sucedió a la mujer de Francisco de la Cueva “...que era mui buena musica, y salía al tablado, lo que ya no haze por estar ziega...” (*GENEALOGÍA*: 258).

¹¹¹³ Algunos estudios han señalado la ausencia de “madres” en el teatro clásico, y si alguna aparece, tiene generalmente tintes claramente ridículos, como por ejemplo en *La discreta enamorada* de Lope de Vega, en la que la madre se convierte en rival amorosa de su propia hija. Por el contrario son muy frecuentes los papeles de padres, tíos y parientes de edad.

¹¹¹⁴ Oficios manuales diversos ejercieron entre otros Isidoro Ruano (*GENEALOGÍA*: 205), actor y arpista, que antes había sido barbero, y tras retirarse se dedico a “... apuntar de lancetas, en que gana mucho estando retirado en Madrid.”; Luis del Pino (*GENEALOGÍA*: 209) después de retirarse fue cohetero; Juan de Flores (*GENEALOGÍA*: 218), que había sido guardarropa, compró varios borricos y vivía de alquilarlos en Madrid.

relacionados con él, tales como agentes teatrales¹¹¹⁵, alquiladores de trajes¹¹¹⁶, acomodador en los aposentos del Coliseo¹¹¹⁷, cobradores en los corrales¹¹¹⁸, e incluso en niveles mas inferiores como mozos de los corrales de comedias¹¹¹⁹ y también como criados de otros representantes; pero en general las posibilidades parecen haberse limitado fundamentalmente al comercio, la hostelería, el funcionariado, y la enseñanza.

Para unas personas con buena labia, “don de gentes”, y acostumbradas a tratar con el público mas diverso, el comercio -en sus distintas ramas- parecería la salida profesional mas natural, y de hecho hubo varios que decidieron “poner tienda”¹¹²⁰, como Juan Antonio de Alarcón (*GENEALOGÍA*: 207), que hacía *graciosos*, quien se retiró como mercader en Talavera; Manuel Ángel (*GENEALOGÍA*: 276), quien se retiró en 1699 a Granada y allí se asoció con un mercader de sedas, ganando lo suficiente como para volver a Madrid donde murió en “casas propias”; también tuvo éxito en su nuevo oficio Luis de Medina (*GENEALOGÍA*: 224), quien “...quando salia algun obispo a la visita andaua por los lugares lleuando algunas cosas para el seruicio del altar, diciendo que en esto tenia gran ganancia porque mandando los obispos a los curas tubiesen de aquellas cosas el estaua luego prompto para uenderlas a los curas.”, pero que fue incapaz de resistir el “gusanillo” del teatro, y “...solia entrar en algunas comedias que se hacian en casa del Marques de Villazor...”; otro que tampoco pudo resistirse pese a su éxito comercial fue Bernardo López del Campo (*GENEALOGÍA*: 163), que tras haber sido gracioso en varias compañías “...se retiro a Granada donde puso vna tienda de zintas y colonias, y en llegando alli vna compañía que no

¹¹¹⁵ A finales de siglo Simón Aguado dirigió al Rey una petición de socorro en verso, en la que declaraba: “Agente de la comedia/e quedado por mi edad,/y a la edad estas ajencias/no la obligan a ayunar.” (*FUENTES* I: 228). Célebre como *gracioso*, Aguado había sido también autor de comedias. Ver *Apéndice I*.

¹¹¹⁶ Ese parece haber sido el camino elegido por Mateo Godoy, quien en mayo de 1659 alquila un vestuario a los representantes de la cofradía del Santísimo de Quer (A.H.P., Pº 5596 (Pº 92), J. García Albertos. Ver también AGULLÓ Y COBO, M., ““Cornejos” y “Peris” en el Madrid de los Siglos de Oro (Alquiladores de trajes para representaciones teatrales)”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992), pp. 181-200.

¹¹¹⁷ El 8 de abril de 1687 D. José de Mendieta, secretario del Condestable de Castilla, avisa al arrendador de los corrales de que las compañías han de comenzar a representar en el Coliseo, alternándose semanalmente, recordándole además que “...a Salvador de la Cueva le ha de acomodar V.m. en el cuydado de los aposentos del Coliseo en la forma que el año pasado.” (*FUENTES* V: 161). Había sido 2º gracioso en varias compañías durante el último cuarto del siglo.

¹¹¹⁸ María Aguado (*GENEALOGÍA*: 478), sobrina de Simón Aguado, pasó de hacer cuartas damas a cobradora en la cazuela de los corrales; también cobradora “...por el arrendamiento...” fue Ana Marañón (*GENEALOGÍA*: 471).

¹¹¹⁹ Manuel García (*GENEALOGÍA*: 341), que había sido criado de actores y era analfabeto, tuvo que retirarse “...pues lo penoso del estudio le hauia obligado a echar sangre por la boca...” acomodándose primero como transportero, y posteriormente como mozo de los corrales; también Juan Urbano (*GENEALOGÍA*: 357) terminó como mancebo de los corrales.

¹¹²⁰ Uno de los recursos que parecen haber sido mas habituales es el de “poner tienda”. En su *Viaje* Agustín de Rojas Villandrando cuenta como formando parte de una compañía de actores que actuaba en Granada cuando se prohibieron las comedias (en 1598), puso “...una tienda de mercería (sin entender lo que era), y salí tan bien con ello, que vendía mas en un día que otros en toda la semana.” (ROJAS, *Viaje*: 192-3).

les parecia vien el grazioso le hazia la Ciudad que entrase en ella por la temporada que abia de estar la compañía...”.

Mas humildes parecen haber sido los negocios emprendidos por las mujeres. Francisca Manuela (*GENEALOGÍA*: 510), que había sido “dama cortesana”¹¹²¹ en Madrid, terminó vendiendo “...chocolates en pastas y en jicaras a los que van a tomarle...” en la calle de San Juan. Menos afortunados fueron Sebastiana Fernández (*GENEALOGÍA*: 494) y su marido Vicente Salinas, que pusieron “...lonxa de barros y dulces de Portugal en la carrera de S. Geronimo en cuio trato perdieron el caudal y la salud ...”. El fracaso de sus negocios obligó al músico Juan Bautista Chavarría¹¹²² y al autor y gracioso Juan Antonio Pernia¹¹²³ a volver a su oficio de representantes.

Pese a la mala fama que los “hosteleros” tenían en la época, hubo varios actores¹¹²⁴ que ejercieron como posaderos, mesoneros, bodegoneros¹¹²⁵, etc., aunque por los casos conocidos, no parecen haber tenido demasiado éxito.

Las ventajas del cambio de oficio las que expone burlescamente Juan Bautista Diamante en su entremés *El figonero* (1661):

FIGONERO: Ya, señores, no se gana
en las comedias un cuarto,
y para el gusto en figones
vale mas lo sazonado.
De las tablas me despido,
y a los tableros me paso;
venga todo mi auditorio
a estas cazuelas y bancos.
Oficio seguro escojo,
que aun con los mas delicados,
que allí miran en pelillos
y aquí los tragan sin asco.¹¹²⁶

¹¹²¹ Pese a su fama de livianas -algunos moralistas las tildan directamente de “rameras”- apenas encontramos actrices que tras retirarse ejerzan la prostitución o el celestineo. El caso de Angela de Salamanca (*GENEALOGÍA*: 450), quien se retiró de la comedia “...por ser ya de edad y mal vista de los cómicos pues su natural no se ajustaba por lo desuadado al genio de las demás...”, demuestra que el “oficio” no estaba bien visto entre los propios representantes. Una vez retirada “... se mantenía en fuerza de su buena habilidad en sauerse introducir con todos. Paso a Portugal en donde aquellos fidalgos y señores lo [sic] fauorecieron tanto que se equipo muy decentemente y se hizo de sortijas, de diamantes, collar de perlas y otras alajas y muy buenos vestidos...”.

¹¹²² Retirado a Alcalá con su mujer Manuela de la Cueva, “...puso trato de tauaco y se perdió en él...” (*GENEALOGÍA*: 140).

¹¹²³ “...tubo caxon de prendas en Palazio y se perdió con él y se boluio a la comedia en donde murió en Madrid...” (*GENEALOGÍA*: 202).

¹¹²⁴ E incluso actrices, como Serafina Manuela (*GENEALOGÍA*: 495), quien tras haber sido 1ª y 2ª dama, y autora, se retiró a Talavera “...donde puso casa de posadas...”.

¹¹²⁵ Posaderos fueron Santos Blanco (*GENEALOGÍA*: 55), quien tras retirarse como *barba*, puso una posada en Alicante; Felipe Domínguez (*GENEALOGÍA*: 104) tuvo un mesón en Valencia; Diego Gregorio Antonio de Porres (*GENEALOGÍA*: 192), que había pasado de barbero a actor (galán 1º), prefirió abrir una bodega en Madrid antes que volver a su primitivo oficio; menos suerte tuvo Gerónimo Malo de Molina (*GENEALOGÍA*: 142), que hacia *barbas*, quien tuvo primero un mesón en Cuenca, y posteriormente otro en Villarrobledo, sin mucho éxito en ambos, por lo que volvió a Madrid, donde murió.

Oficios mas cualificados ejercieron los mejor preparados o de nivel social mas elevado en origen. Hubo quienes tras retirarse ejercieron como maestros en distintos niveles y disciplinas¹¹²⁷, como funcionarios, generalmente municipales¹¹²⁸, e incluso como escribanos y notarios¹¹²⁹. Otros, debido a su origen y circunstancias, pudieron entrar al servicio de miembros de la nobleza¹¹³⁰.

Únicamente aquellos que habían tenido un alto nivel en la profesión, como María de Córdoba o Cosme Pérez, parece que pudieron disfrutar de un retiro acomodado y sin demasiados agobios¹¹³¹.

3.2. CONTRATOS

La rápida profesionalización del teatro en España así como el acusado “espíritu burocrático” que parece haber caracterizado a los españoles de la época, fueron la causa de que desde fechas muy tempranas se estableciese una administración teatral muy burocratizada que produjo rápidamente una gran cantidad de documentos; una burocracia centralizada en la Corte, ya que todos los contratos -válidos generalmente por un año- se formalizaban en Madrid durante la Cuaresma, época en la que no había representaciones teatrales. Esto obligaba a que tanto actores como “autores” tuviesen que volver a Madrid al final de la temporada teatral¹¹³², funcionando en la Villa el *Mentidero de Representantes* como una verdadera bolsa de trabajo.

¹¹²⁶ Cito por la edición de Bergman, *Ramillete*: 349.

¹¹²⁷ Maestro de armas fue Luis Geronimo (*GENEALOGÍA*: 225), muy apreciado también como astrólogo y matemático. Maestro de danzar de los seminaristas del colegio de S. Pablo de Valencia fue Matías Godoy (*GENEALOGÍA*: 226), y maestro de niñas en la provincia de Toledo Sebastián de Castro (*GENEALOGÍA*: 265). También “...enseñaba a danzar y era maestra de niñas...” Ana de Figueroa (*GENEALOGÍA*: 89), retirada en Agreda. Un nivel superior alcanzó Jusepe Pavía (*GENEALOGÍA*: 212), maestro de gramática en Játiva y opositor en Valencia a una cátedra de retórica.

¹¹²⁸ Antonio de Castro (*GENEALOGÍA*: 133), que había sido autor y galán “...mui zelebrado en esta parte...”, se retiró a ejercer el oficio de alguacil mayor en Logroño; y “... guarda de a caballo de las puertas de Madrid ...” Francisco Castillo (*GENEALOGÍA*: 187).

¹¹²⁹ Jerónimo Cipres (*GENEALOGÍA*: 290) fue escribano en Calanda y José Miravet notario en Valencia (*GENEALOGÍA*: 277).

¹¹³⁰ Por ejemplo Jerónimo de Heredia (*GENEALOGÍA*: 189), hijo de la celebre María de Heredia, que estuvo al servicio del Almirante de Aragón; y Agustín Pardo (*GENEALOGÍA*: 260) al de la Marquesa de Contamina como administrador gobernador de algunos lugares de dicha Marquesa.

¹¹³¹ Incluso una actriz y música tan famosa como Francisca Bezón (*GENEALOGÍA*: 457) que “...por sus achaques y edad se retiró de la comedia...” habiendo conseguido ahorrar lo suficiente como para comprar unas casas en la calle de Cantarranas, donde vivía, tuvo que “ayudarse” con las lecciones de danzar que daba su marido (Vicente de Olmedo, hermano del célebre Alonso de Olmedo), y hacer penachos, además de contar con las rentas del “...caudal que truxo de Francia...”.

¹¹³² Con el tiempo esta obligación, que resultaba muy onerosa para autores y actores, se fue evitando, por lo que la Villa, que se veía obligada a pagar el viaje a los representantes que deseaba contratar para las compañías

Si ya desde 1568 se tienen noticias de actores profesionales representando en Madrid, que contaba en esa época con dos corrales públicos (el del Sol y la Pacheca), en 1577 tenemos uno de los primeros contratos firmado por un *autor* (Fernán [?] Velázquez) para representar con su compañía los autos del Corpus madrileño (P.PASTOR, *N.Datos*: 10). Garantizada así la continuidad en el trabajo, lo que como ya vimos permitirá la aparición de la compañía profesional, la consecuencia inmediata será la regulación mediante contratos de las condiciones laborales de quienes ejercen el oficio de actor, especificándose en ellos los derechos y obligaciones que debían asumir representantes y *autores*¹¹³³. Pese a su brevedad, estos contratos de finales del siglo XVI recogen ya una serie de conceptos que se mantendrán constantes a lo largo de todo el siglo siguiente: duración (un año o dos como máximo), sueldo y toda una serie de derechos impuestos por la condición eminentemente nómada del oficio, tales como medios de transporte (tanto del actor como de sus pertenencias), alojamiento durante los viajes, etc. Con el tiempo los contratos se irán haciendo cada vez mas precisos, recogiendo no sólo los sueldos individuales, sino también los derechos y obligaciones de cada una de las partes contratantes, entre los que figuran los diversos aspectos que afectaban a la empresa teatral y permitían el buen funcionamiento de la misma: el reparto y estudio de los papeles asignados, la obligatoriedad de asistir a los ensayos, las multas por incumplimiento de las obligaciones, la asistencia medica de los actores, la jerarquización entre los miembros de la compañía, etc. Todos ellos aparecen ya minuciosamente enumerados en el contrato firmado el 19 de junio de 1614 por Andrés de Claramonte, “autor de comedias de los nombrados por su magestad”, con los compañeros con los que formó una compañía de representantes¹¹³⁴:

“Lo primero que los dichos Andrés de Claramonte y el dicho Pedro Cerezo de Guevara y los demás [...] hacen compañía de partes por tiempo y espacio que queda de este año [...] y se acabara por el día de Carnestolendas del año proximo venidero [...] los susodichos y cada uno de ellos se obligan de andar juntos en forma de compañía y representar en todos los lugares destos reynos y fuera de ellos durante el dicho tiempo y en ellos hacer todas las comedias y representaciones que el dicho Andres de Claramonte tiene, para cuyo efecto el *dicho Andres de Claramonte desde luego se obliga de dar para que las representa la dicha compañía hasta quarenta comedias* y todas la demas

de la Corte, trató de restaurarla en 1700, solicitando la intervención del Rey. Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1700.

¹¹³³ En el que firman en 1584 Agustín Solano, calificado ya como “representante”, y su mujer Roca Paula con el *autor* Tomás de la Fuente se estipula que habrán de “...ayudarle en todas las comedias y entremeses que hiciere desde hoy [5 de marzo] hasta Carnestolendas de 1685, cobrando 9 rs. por cada representación, mas 4 ½ rs. de ración, en el caso de que no diere de comer a la compañía...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 15). Muy similar es el que firma ese mismo año Fuente con Juan de Tapia, quien deberá “... ayudarle en todas las comedias que hiciere, asi publicas como secretas, ansi en esta villa de Madrid como en qualquiera parte destos reinos ...”, cobrando 6 rs. por cada representación, y con obligación por parte del autor de darle de “... comer, beber y cama, ropa lavada y llevarle caballero en los viajes y un cofre con su hato. Si acaso no diese de comer a la compañía le dara 2 reales y cuartillo de racion para su comida y posada...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 15).

¹¹³⁴ P.PASTOR, *N.Datos*: 146-8 y 151. Los subrayados en cursiva son nuestros.

que la dicha compañía le pidiere *entrando en ello entremeses, letras y bailes* y lo demas a ello tocante.

Item que el *repartir los papeles* para efecto de representar las comedias se hayan de repartir entre los compañeros de la dicha compañía *conforme a lo que a cada uno le conviniere* al parescer y voluntad de la dicha compañía.

Item que durante el dicho tiempo los dichos [...] y cada uno dellos haya de ser obligado, como por la presente se obliga a *acudir con toda puntualidad y cuidado a los ensayos* que se hubieren de hacer de todas las comedias que se hubieren de representar cada día a las nueve oras dél a casa del dicho Andres de Claramonte donde se han de ensayar de ordinario sin hacer falta a ninguno de los dichos ensayos, pena de que el que ansi no lo hiciere y cumpliere y no estuviere en ellos al tiempo y quando hubiere de hablar pague dos reales de pena, y si estando en el dicho ensayo se saliere dél y hablare otro por él pague ansi mismo de pena un real todas las veces que sucediere, y todas las dichas penas se han de poner en depósito de la persona que se señalare para que se partan y distribuyan a voluntad de la dicha compañía en limosnas y obras pías [...] la qual dicha pena ha de pagar luego el mismo día el compañero que hubiere incurrido en ella, de lo que hubiere de haber aquel día [...]

Item que durante el dicho tiempo *ha de haber una caxa de deposito* con tres llaves [...] las quales llaves a su tiempo la dicha compañía las entregara a las personas que acordare esten en su poder; *en la qual se ha de echar de todas las representaciones que se hicieren, así publicas como particulares durante el dicho tiempo veinticinco reales* [...] y no se ha de abrir hasta el dicho día de Carnestolendas, que es quando se acaba el efeto de dicha compañía [...] y entonces se ha de abrir la dicha caxa y el dinero que en ella hubiere en el dicho deposito, se ha de repartir entre todos los compañeros de la dicha compañía conforme a lo que cada uno hubiere de haber por esta escritura y abaxo irá declarado.

Item que de todas las comedias que se representaren [...] se han de quitar dos reales para que la dicha compañía los distribuya en limosnas, misas y obras pías [...]

Item que si durante el dicho tiempo *algun compañero de la dicha compañía cayere enfermo, se le haya de dar y de la parte que le tocare conforme a esta escritura como si real y verdaderamente representara* [...] y si se quedare enfermo en algun lugar y fuere a la parte y lugar donde estuviere la dicha compañía se le haya de pagar lo que hubiere gastado en cabalgadura hasta llegar a donde estuviere la dicha compañía.

Item, que durante el dicho tiempo *Andrés de Claramonte haya de haber y llevar* de lo que procediere de todas las dichas representaciones que se hicieren [...] de cada una dellas [...] ansi publicas como particulares *por el trabajo de la composición y estudio della*, seis reales y demas de los dichos seis reales ha de haber de parte diez reales y quatro de racion todos los días que se representare [...] y el dicho Pedro Cerezo de Guevara otros diez reales de parte y quatro de ración. [Siguen sueldos de los restantes miembros de la compañía] [...]

Item que si durante el dicho tiempo, *algun compañero de la dicha compañía se ausentare della, pierda todo lo que le tocare* ansi de lo que estuviere en el dicho deposito y caxa, como del ható que la dicha compañía hubiere hecho [...] y mas pierda cincuenta ducados de que cada uno y qualquiera dellos se da por entregado ..."

En tanto que documentos legales, los contratos se formalizaban ante un escribano y sólo muy excepcionalmente podían romperse unilateralmente (parece que a principio de temporada y antes de que la compañía quedase definitivamente formada) y el actor o actriz cambiar de compañía. Los motivos parecen haber sido diversos, desde el deseo de mejorar las condiciones profesionales¹¹³⁵ a las interferencias de personajes ajenos a las compañías¹¹³⁶.

¹¹³⁵ Ese parece haber sido el motivo por el cual en 1643 Josefa Román rompió el contrato que había firmado con Pedro de la Rosa, prefiriendo entrar en la compañía formada ese mismo año por Pedro de Ascanio. Con

Pero en general, para evitar abandonos y despidos, en los contratos se suelen incluir fianzas y multas que trataban de impedir la ruptura del contrato por una de las partes, por lo que toda anulación de un contrato ya firmado debía hacerse por mutuo acuerdo y ante el escribano¹¹³⁷.

3.2.1. AUTORES

Debido a las múltiples facetas del oficio, las obligaciones del autor eran muy variadas, máxime si tenemos en cuenta además que las compañías debían actuar en marcos tan distintos como los corrales públicos, los palacios y las calles y plazas de las ciudades, y las obligaciones del autor no eran las mismas en cada uno de ellos.

Como empresarios sus competencias eran tan amplias como los riesgos que corrían, hasta el punto de que son muy numerosos los testimonios de la época que hacen hincapié en las dificultades que debían enfrentar los *autores*, pues “... ya en los ensayos, ya si salen mal las comedias; que no todas veces los poetas aciertan, y por una mala representación, aunque otras muchas hayan hecho buenas, enfadados los oyentes, no vuelven otro día, y con poca gente y menos ganancia, siendo mucho el gasto, quedan los pobres acolados y perdidos, y así no hay autor que no este empeñado, lleno de deudas y por maravilla alguno llegó a ser rico. Si hay mucho calor no se viene a la comedia; si el invierno es riguroso o llueve, no se puede salir de casa. Si algún príncipe muere, quitase todo genero de entretenimiento, y los comediantes han de dejar su trato y buscar que comer o modo de vivir...”¹¹³⁸.

Ante tal cantidad de inconvenientes, uno se pregunta como había personas de espíritu tan aventurero como para arriesgarse en tan comprometida aventura, pues a pesar de que asumían riesgos mayores que el resto de sus compañeros de profesión, en ningún

Pedro de la Rosa, la actriz, como 3ª dama de la compañía, cobraba un sueldo de 10 rs. ración, 14 rs. por representación, 550 rs. para el Corpus, y 1.000 rs. prestados, mas dos caballerías para los viajes. Aunque el sueldo base no varía (10 rs. ración y 14 rs. por representación), al contratarse con Pedro de Ascanio mejora substancialmente en tres aspectos: *los papeles a interpretar*, ya que además de terceros papeles en comedias, como hacía con Rosa, con Ascanio hará además los primeros de música en los entremeses; sus *ingresos extraordinarios*, que pasan 1.500 rs. por el Corpus y 2.000 rs. de préstamo; así como en *los medios de transporte*, ya que con Ascanio tiene derecho a 3 caballerías (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912), 414-5).

¹¹³⁶ En 1643 el Protector obligó a Francisco García a romper el contrato que había firmado con el autor Luis López de Sustaete, y a contratarse como 2º galán y barba en la compañía de Juana de Espinosa (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912), 415).

¹¹³⁷ En 1631 el *autor* Juan Martínez y el actor Diego de Valdés Toral, firmaron ante el escribano Juan Martínez del Portillo un convenio por el cual Valdés quedaba en libertad de contratarse con quien quisiera, con lo cual se daba por roto el contrato que le ligaba a la compañía de Martínez durante todo un año. Ver en P.PASTOR, *N.Datos*: 223.

¹¹³⁸ ALCALÁ, *Alonso, mozo de muchos amos*, (1624). Cap. IX. Cito por COTARELO, *Controversias*: 51. A ellos se añadían los sucesos aciagos, como sucedió en 1660, en que se dejó de representar en los corrales “...mas de 30 días quando vino la nueva de Yelves por no auer quien acudiese a verla de tristeza de la mala

caso su mentalidad parece haber cambiado, y seguían considerándose a sí mismos esencialmente actores, como lo prueba el hecho de que mencionen siempre a los actores de su compañía como “los compañeros”, y que en las listas de la compañías para los autos del Corpus, el *autor* suela aparecer en el sitio que le corresponde por su categoría como actor, abarcando ésta todos los niveles de la profesión, desde los mas elevados, como galanes (1º y 2º), pasando por un elevado número de autores que ejercieron como graciosos y barbas, y también como músicos¹¹³⁹.

Pero además de unas considerables dotes de iniciativa y organización, las obligaciones contraídas por los autores les obligaban a contar con una situación económica saneada¹¹⁴⁰, por lo que no es raro encontrar alusiones a sus problemas económicos en las propias obras de teatro:

PRADO:	¿Qué es lo que miro?
FRUTOS:	Su hacienda.
PRADO:	¿Mi hacienda? Pues yo soñaba que me hacían gracia della.
FRUTOS:	Pues, Prado, no crea en sueños, que su dinero le cuesta; [...]
MÚSICOS:	<i>Soñó el autor que tenía un bolsón y otro bolsón; más a la fe, compañía, que los sueños, sueños son.</i> [...]
PRADO:	¿Más raciones? ¿Más dinero sobre el dado? ¡Adiós, paciencia!

nueva, y esto estando representado vna fiesta real de las mayores o la mayor que ha escrito don Pedro Calderón...” (*FUENTES IV*: 146).

¹¹³⁹ Autores importantes hacia 1600 fueron Alonso de Heredia, Rodrigo Osorio, Baltasar Pinedo y Nicolás de los Ríos; en la década de 1610 destacan Andrés de Claramonte (también dramaturgo), y los ya citados Alonso de Heredia y Baltasar Pinedo (1º), además de Tomás Fernández de Cabredo y Juan de Morales Medrano, quienes continuarán como tales en la década siguiente, junto a otros tan famosos como Alonso de Olmedo y Tofiño, Antonio (García) de Prado, y Manuel (Alvarez de) Vallejo, todos ellos cabezas de dinastías de actores; en la década de 1630, además de los citados en la década anterior, encontramos a toda una serie de magníficos profesionales como Pedro de Ascanio, Luis Bernardo de Bovadilla, Bartolomé Romero, Pedro de la Rosa (1º), Antonio de Rueda, y Andrés de la Vega; en la siguiente década de 1640 destacarán Juana de Espinosa (viuda de Tomás Fernández Cabredo), y los ya citados Pedro Ascanio, Antonio (García) de Prado, Pedro de la Rosa, Andrés de la Vega; en la década de 1650 tenemos a Francisca López (1ª), hija de López de Sustaete, Pedro de la Rosa, Diego Osorio y Sebastián (García) de Prado (1º); en la de 1660, cuando se reanudan las representaciones, destacarán Juan de la Calle (3º y barba), José Carrillo (músico), Antonio de Escamilla (gracioso), Francisco García, alias *el Pupilo* (1º), Felix Pascual (músico), y los hermanos Prado, el ya citado Sebastián (1º) y su hermano menor José Antonio (García) de Prado; en 1670: Simón Aguado (gracioso), Agustín Manuel de Castilla (1º), y los ya mencionados Antonio de Escamilla (gracioso), Felix Pascual (músico), y Manuel Vallejo (gracioso); en la de 1680: Francisca Bezón (1ª), Cristóbal Caballero (3º y 4º), Juan Antonio de Carvajal (músico), Jerónimo García (gracioso), Angela de León (música), Manuel de Mosquera (barbas), Agustín Manuel de Castilla (1º), Eufrasia María de Reina (1ª), Manuel Vallejo (gracioso); y en la última década del siglo tendremos a Cristóbal Caballero (3º), Damian Polope (1º) y Carlos Vallejo (1º y 2º y luego barbas).

¹¹⁴⁰ Oehrlin (*Actor*: 193) considera que debían tener una buena posición económica, ya que debían disponer de capital propio para atender sus deberes. En 1681 Jerónimo García declaró ante los Comisarios del Corpus de Madrid que no podía continuar dirigiendo su compañía “... por ser pobre y sufrir necesidad [...] y *ser grande el caudal que es menester para autor.*” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 351). El subrayado en cursiva es nuestro.

[...]
 En la corte, y compitiendo
 con deseos y sin fuerzas,
 ahora, ahora dineros,
 ahora, ahora comedias.
 Véndase toda mi casa,
 y los vestidos se vendan
 de mi mujer. Mas ¡ay Dios!,
 ¿que dirá cuando lo sepa?
 [...] ¹¹⁴¹

La falta de “caudal” podía suponer incluso la pérdida de la compañía¹¹⁴², como parece haberles sucedido entre otros a autores tan célebres como Roque de Figueroa:

ROQUE: Madrid, ya estoy en mi centro:
 que en esta ausencia tan larga,
 ¡que trabajos no he pasado
 en la bolsa y en la fama
 [...] Y a todos pienso pagar.
 (¡Así mis deudas pagara,
 que yo estuviera en la iglesia
 rezando treinta semanas!)
 En relación me ahorcaron;
 no fueron nuevas muy falsas,
 porque, ¿que mas ahorcado
 que un autor que está sin blanca?
 [...] ¹¹⁴³

y Alonso de Olmedo Tofiño, quien en 1637 declara que “... la compañía que tenía se me ha deshecho e idose los compañeros con los autores que han tenido cantidad para poderle pagar por estar yo imposibilitado de poder lo hacer ...”¹¹⁴⁴, por lo que pide licencia para ausentarse de Madrid y abandonar la profesión de autor¹¹⁴⁵ para buscar “...parte y compañía donde trabajar...” para dar de comer a sus seis hijos¹¹⁴⁶.

¹¹⁴¹ Quiñones de Benavente, *Loa que represento Antonio de Prado*. Ver en COTARELO, *Colección*: 516.

¹¹⁴² En 1622 Cristóbal Ortiz de Villazán solicita que se le paguen los 900 rs. que se le están debiendo por tres particulares que ha hecho en el cuarto de la Reina, alegando como causa principal de su apremio que “...por estar aquí detenido, que por deudas no le dejan salir de la Corte, y se le desara la compañía porque no representan, y cada día hace mas gasto...” (*FUENTES I*: 46).

¹¹⁴³ Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*. Ver COTARELO, *Colección*: 531. Según Bergman (*L. Quiñones*: 301) es muy posible que esta loa fuese estrenada en la Pascua Florida de 1627. El que Lope de Vega, tras la ruptura de sus relaciones con Elena Osorio, y para vengarse, tratase de convencer a los miembros de la compañía de Velázquez (padre de Elena) para que le dejaran, prueba lo perjudicial que podía resultar para un autor ser abandonado por su compañía. Ver en ENTRAMBASAGUAS, *Vida Lope*: 99.

¹¹⁴⁴ Según su declaración “... Bezón se fue con Tomas Fernandez y Bernarda, que hacía las damas, con Bovadilla, y Mariana, la *Carbonera* se ha quitado de la comedia, y la música que tenía esta con Tomas Fernandez...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911), 311).

¹¹⁴⁵ Ese parece haber sido también el caso de Pedro Valdés que en 1614 liquida cuentas con Baltasar Pinedo, siendo ambos “...autores de comedias del numero de S.M. ...”, del tiempo que Pedro de Valdés ha estado en la compañía de Pinedo (P.PASTOR, *N.Datos*: 139). También Francisco Gutiérrez, que había tenido su propia

Para solventar sus apuros mas urgentes y hacer frente a sus obligaciones los autores pedían prestamos a diferentes personas, ya fuesen éstas colegas¹¹⁴⁷, arrendadores, o simples particulares, aunque principalmente se trataba de mercaderes¹¹⁴⁸ a los que ofrecían como garantía el vestuario de la compañía¹¹⁴⁹ o también parte de las cantidades que habían de recibir según los contratos ya firmados con ciudades¹¹⁵⁰, arrendadores¹¹⁵¹ e incluso de representaciones en Palacio¹¹⁵²; siendo tan frecuente el hallarse “empeñados”¹¹⁵³ que incluso en el teatro encontramos chistes sobre el asunto, como en el entremés anónimo *El cuero* (BERGMAN, *Ramillete*: 202), en el que uno de los personajes declara:

CASQUETE: Escúcheme, que estoy enamorado
(que es peor que un autor muy empeñado)

compañía en 1661 y 1668-9 aparece en 1672 como 2º barba de la compañía de Antonio de Escamilla (RENNERT, *Spanish*: 489).

¹¹⁴⁶ P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911), 311. El problema no era exclusivo de los autores españoles como podemos ver en lo ocurrido en Venecia en 1623 cuando Giustiniani, propietario de uno de los teatros de la ciudad, trató de convencer al famoso Giovan Battista Andreini (*Lelio*) para que representase en él con su compañía. Aunque Andreini se había mostrado en principio favorable, finalmente se excusó alegando que estaba pensando “...hacerse histrión solo en otras compañías durante dos años y nunca mas empresario de compañía, viendo acaecer tantos incidentes y trastornos al querer gobernar su compañía...” FABBRI, P., *Monteverdi* (Madrid, 1989), 337-8). El subrayado en cursiva es nuestro.

¹¹⁴⁷ A 1.900 rs. ascendía el préstamo hecho por Damian Arias a su colega Andrés de la Vega en 1637 (P.PASTOR, *N.Datos*: 278).

¹¹⁴⁸ En 1603 Baltasar Pinedo se obliga a pagar 760 reales al mercader Gregorio Alonso “...por vestidos y dinero...” que le ha prestado (P.PASTOR, *N.Datos*: 82).

¹¹⁴⁹ Así lo hizo en 1638 Bartolomé Romero, quien par que su compañía pudiese trasladarse a Valencia, pidió dos prestamos: uno por valor de 10.000 reales a Jerónimo Andrés, Clavero del Hospital General de Valencia, dejando en prenda “...varios vestidos ricos de representar...”, y el otro -por 1.500 rs.- a Jerónimo Andreu “...para acabar de despachar su compañía para la ciudad de Valencia...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 296-7).

¹¹⁵⁰ En 1607 Baltasar Pinedo y Nicolás de los Ríos piden prestados 650 ducados a Diego Jalón. Dicha cantidad es la “...mitad de lo concertado [por los 4 autos del Corpus], de los cuales hacen obligacion a Diego Jalon de la Puente de que los cobrara de los primeros que les dé la Villa, porque dicho Jalon se los ha adelantado...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 100). En estas ocasiones el autor podía dar poder a su acreedor para que éste cobrase directamente la deuda de la Villa, como hizo en 1607 Melchor de León, para que el mercader toledano Miguel Ramírez pudiese “...cobrar para sí, a cuenta de los vestidos que han tomado de su tienda, 1.000 reales que ha de percibir por la fiesta del Corpus de este año en dicha ciudad.” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1907): 373).

¹¹⁵¹ Cristóbal de Avendaño y su mujer María de Candau se comprometen en 1623 a pagar al mercader Pedro de Ávila los 500 ducados que les ha prestado, pero de las ganancias que obtengan por las representaciones que hagan en Madrid tras la cuaresma, poniendo como fiadores a los propios arrendadores de los corrales de Madrid (P.PASTOR, *N.Datos*: 192). Ese mismo año los propios arrendadores de los corrales de Madrid prestaron 3.100 reales a Manuel Vallejo para que pagase las deudas que tenía en Ávila y pudiese venir a la Corte (P.PASTOR, *N.Datos*: 201).

¹¹⁵² En 1656 se pagan por el secretario de la Cámara 2.200 reales a D. Fernando de Villabesar “... por q[ue]n]ta de mayor suma q[ue] como prinzipal el d[ic]ho D. Fer[nan]do abía de aber de las comedias q[ue] los d[ic]hos autores [Adrian y Luis Lopez] representaron a S.M. en palazio el d[ic]ho año de 1653 y por aberselos prestado a d[ic]hos autores de comedias...” (A.G.P.: *Cuentas del Secretario de la Cámara*, Legº. 6764.)

¹¹⁵³ “El trabajo de los autores es increíble y su cuidado extraordinario, y han de ganar mucho para que al cabo del año no salgan tan empeñados que les sea forzoso hacer pleito de acreedores...” CERVANTES, *Licenciado vidriera*: 134.

Para hacer frente a sus deudas los autores debían incluso hipotecar sus casas¹¹⁵⁴ si no querían terminar encarcelados¹¹⁵⁵. De hecho las deudas -junto con la defunción¹¹⁵⁶- era uno de los motivos más frecuentes por los que un autor podía ser sustituido por otro¹¹⁵⁷.

Por ello, y aunque en ocasiones el autor buscaba un “socio capitalista”¹¹⁵⁸, no era raro que varios autores se asociasen para dirigir de común acuerdo una compañía¹¹⁵⁹ en la que las responsabilidades quedaban repartidas¹¹⁶⁰, como podemos ver en el contrato firmado en 1643 por Juana de Espinosa y Luis López Sustaete mediante el cual ambos se “asientan” para “... tener entre ambos la compañía de representantes que tienen formada para este año y hasta Carnestolendas de 1644...”. El contrato, firmado el 5 de abril ante el escribano Juan García Albertos (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 416-8), recoge los nombres y sueldos de la compañía, así como las condiciones de la sociedad, que podemos agrupar en dos apartados: financieras¹¹⁶¹ y artísticas¹¹⁶², que resumen claramente cuáles eran las obligaciones a las que estos profesionales debían hacer frente.

¹¹⁵⁴ En 1615 para pagar los 8.085 reales que deben al mercader Francisco de Torres, Pedro de Valdés y Jerónima de Burgos tienen que hipotecar unas casas que tienen en Valladolid (P.PASTOR, *N.Datos*: 159); también para pagar la deuda contraída con D. Francisco Enríquez de Villacorta, uno de los regidores de Madrid, tuvieron Bartolomé Romero y su mujer que hipotecar una casa que tenían en la calle de Francos esquina a la del Niño (P.PASTOR, *N.Datos*: 287).

¹¹⁵⁵ En 1605 Alonso de Riquelme pide que le suelten de la cárcel pagando “...fianzas por los 900 reales que debe a Miguel López...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 91).

¹¹⁵⁶ Ya vimos como Salvador de Lara se hizo cargo de la compañía de Cristóbal de Avendaño, tras la muerte de éste, “sucediéndole” en “la compañía y en la mujer”, ya que se casó con María de Candau, la viuda de Avendaño (*GENEALOGÍA*: 369). Sin embargo, como ya dijimos era mucho más frecuente que fuera la misma viuda -en muchas ocasiones actriz de fama- quien asumiera la dirección de la compañía, convirtiéndose ella en autora por sí misma. Una situación muy similar parece que se dio entre las “impresoras”, muchas de las cuales continuaron con el negocio tras la muerte del marido, como fue el caso de María de Quiñones, viuda primero de Pedro Madrigal y luego de Juan de la Cuesta; Francisca de Medina, viuda de Alonso Martín; María Fernández, viuda de Antonio Vázquez, etc. Ver COLON CALDERÓN, I., *La novela corta en el siglo XVII*, (Madrid, 2001), 24; DELGADO CASADO, J., *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVIII)*, (Madrid, 1996).

¹¹⁵⁷ Por estar “...mui empeñado...” José López, Esteban Vallespir (*GENEALOGÍA*: 175) tuvo que hacerse cargo de su compañía.

¹¹⁵⁸ En 1637 Segundo de Morales, autor de comedias, pagó 3.200 reales a Antonio Antunez, mercader de la lonja del alcance de “...todas las cuentas, dares y tomares del tiempo en que ambos se concertaron para formar una compañía de representantes, a pérdidas u ganancias...”, en la que Morales ponía la industria y Antunez el dinero (P.PASTOR, *N.Datos*: 273).

¹¹⁵⁹ ((NOTA: Así lo hicieron Antonio Rodríguez y su suegro Francisco Pinelo (*GENEALOGÍA*: 82); Alonso de Olmedo Tofiño y Luis Bernardo de Bovadilla en 1638 (P.PASTOR, *N.Datos*: 284); Andrés de la Vega y Felipe Domínguez, y Gabriel Cintor y Antonio de Benavente, todos en 1641 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 308-9); Miguel de Miranda y Juan de Malaguilla en 1643 (*GENEALOGÍA*: 108); Juan Vivas y Gaspar Valdés en 1652 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 306); Sebastián (García) de Prado y Juan de la Calle en 1660 (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 265); Francisco García, el *Pupilo*, y Lorenzo García en 1667 (*GENEALOGÍA*: 177), etc.

¹¹⁶⁰ La ruptura unilateral de la sociedad penalizaba económicamente a aquel que la abandonase antes de finalizar el plazo estipulado, como podemos ver en el contrato firmado en 1639 por Francisco Velez de Guevara, Pedro de Cobaleda y Francisco Alvarez, concertados para “...formar y sostener durante un año una compañía de representantes [...] El que se apartare de la dicha compañía queda obligado a pagar todo lo que sería obligado continuando en ella so pena de 400 ducados que serán para el que quedare...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 307).

¹¹⁶¹ Ambos “...están y corran igualmente en las pérdidas y en las ganancias, costas y gastos [...] así para raciones como para prestamos, viaxes, comedias y demás gastos que se ofrezcan, poniendo cada uno de su parte lo que le toca, que es la mitad de todo a cada uno, teniendo para ello libro de caja...”; las deudas contraídas

Una vez obtenido por tanto el caudal necesario que le permitía formar su propia compañía, el autor adquiría compromisos en varios sentidos: en tanto que director de la misma con sus “compañeros” y con los contratantes (arrendadores, ayuntamientos y palacio), pero también con la Cofradía de la Novena, que se financiaba con las aportaciones de las compañías.

3.2.1.1. DIRECCIÓN DE LA COMPAÑÍA:

Sus obligaciones en este sentido abarcaban principalmente cuatro aspectos: la obtención del título de autor de comedias que le facultaba para poder formarla, la firma de contratos con empresarios privados y públicos para representar, la formalización de los contratos con los miembros de la compañía, y la organización del trabajo de los actores dentro de la misma, que incluía aspectos tan diversos la compra de comedias, financiación de las apariencias y del “hato”, organización de los ensayos y de los viajes, etc.

i. Tramitación del título de autor de comedias y permisos para representar:

Como ya vimos al hablar de las compañías de Título, las únicas que podían representar en las ciudades y ante los reyes, desde 1600 fue necesaria una licencia real para tener título de compañía fija, y desde 1603 se estableció - en un intento fallido por controlar y limitar su número¹¹⁶³- que los autores que las dirigían fuesen “nombrados por su Majestad”. Una vez pedido el nombramiento, los autores podían empezar a formar la compañía¹¹⁶⁴.

Desde principios del siglo XVII las autoridades trataron de controlar también el número de compañías que podían representar simultáneamente en lugares y ciudades, de

por los actores las cobraran “...cada uno de quien le deba llanamente y sin pleyto ni embargo alguno...” dando poder Juana de Espinosa a López Sustaete para que éste pueda “...recibir y cobrar, hacer y deshacer en la dicha compañía y hacer conciertos de viajes, fiestas y octavas y recibir o despedir compañeros, hacer pagamento y todo lo demas que sea anejo y perteneciente a la dicha compañía...”, pero reservándose Juana de Espinosa “...lo que quedare de sobras de entradas, fiestas y octavas [...] para dar cuenta de ello al tiempo y quando entre los dos ajustaren cuentas...”.

¹¹⁶² Se repartirán las comedias que cada uno tiene compradas “...sin que ninguno oculte ninguna de las que tuviere [...] sin que uno al otro se de sarisfacion ninguna por ninguna de ellas”, obligándose a dar en Madrid “...uno tantas nuevas como otro, o pagarlas entre ambos...”, poniendo también a medias el vestuario y si “...se necesitare de hacer alguno nuevo, ha de ser por quenta de ambos autores...”. Los ensayos se harán en casa de López Sustaete, poniendo ambos autores los carteles.

¹¹⁶³ Fijado en ocho por el *Real Decreto de Reformación de comedias*, de 16 de abril de 1603 (COTARELO, *Controversias*: 621), fué posteriormente ampliado a 12, nombrados “por tiempo de dos años”, según se estipuló en los *Reglamentos* de 1615 (*FUENTES III*: 56).

¹¹⁶⁴ En 1644 Alonso de Paz forma compañía dado que “...tiene pedida al Juez protector de comedias licencia para ser autor de comedias...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912), 420).

manera que en un mismo sitio no pudiesen coincidir dos compañías, salvo en Sevilla (que admitía dos) y Madrid, en la que los *Reglamentos* de 1608 permitían tres¹¹⁶⁵, pero siempre con la obligación de “Que antes que el autor entre en esta Corte con su compañía ha de embiar a pedir licencia al señor del Consejo que es, o fuere protector de los dichos hospitales: y el que entrare sin ella no sea admitido.” (*FUENTES III*: 47).

ii. Contratar de representaciones:

Ya fuese en persona, delegando en algún miembro de su compañía o en otras personas¹¹⁶⁶, los autores formalizaban ante escribano los contratos para representar en ciudades, villas y lugares, bien con empresarios particulares, como los arrendadores de los corrales de las ciudades importantes¹¹⁶⁷, bien con las autoridades municipales, y también con representantes de cofradías religiosas, especificándose habitualmente en estos contratos tanto los días como el número de representaciones y el precio de las mismas¹¹⁶⁸, como podemos ver en el contrato firmado en 1639 (27 de julio) por Antonio de Rueda con el representante de los arrendadores del corral de la Montería de Sevilla¹¹⁶⁹, según el cual la

¹¹⁶⁵ “Que el autor que estuviere en esta Corte, escoja para la primera semana, que comienza desde los Lunes el teatro, y passada se muden, y *si acaeciére auer tres Autores* se repartan representando cada vno dos días ...” (*FUENTES III*: 48). El subrayado en cursiva es nuestro.

¹¹⁶⁶ En 1638 Andrés de la Vega, “autor de comedias de los doce nombrados por su magestad” dio poder a Pedro de Linares, representante, para que en su nombre y con su compañía vaya a la villa de Estremera y represente en ella dos comedias el día de Pascua de Resurrección, por precio de 900 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*: 288). Ese mismo año Bartolomé Romero dá poder al también autor Lorenzo Hurtado de la Cámara, residente en Valladolid, para que le concierte con el arrendador de la “casa de comedias” de dicha ciudad y a D. Valero de Milán para que le concierte con el Hospital y casa de comedias de Valencia para hacer allí 50 representaciones “por el preciso de donativo que asentaren como no sea a menos de 150 reales de plata...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 292).

¹¹⁶⁷ Salvo para las fiestas del Corpus, eran los arrendadores de los corrales los que debían ocuparse de “prevenir” las compañías que debían representar en los corrales públicos. Una vez contratada la compañía, si ésta deseaba ausentarse, debía pedir permiso al arrendador excepto en aquellas representaciones que se hiciesen “en servicio” del rey. A finales de siglo, y ante la crisis teatral y general, D. José Antonio de Málaga al hacer postura para el arriendo de los corrales de Madrid durante el periodo 1699-1703, incluyó una cláusula exigiendo “Que quando se forman las compañías, las scripturas que se hicieren de arrendador a compañía han de ser los jueces de ellas los Señores Corregidores y Protector, para que así vnos como otros cumplan lo que se capitulare, condenando a quien faltare a ello en lo que pareciere justizia.” (*FUENTES XIII*: 164).

¹¹⁶⁸ Muy minucioso es ya el concierto que firma en 1593 Gabriel Nuñez, autor de comedias, con Francisco López, cirujano de Nava del Carnero [*sic*], mayordomo del Rosario, para ir con su compañía a dicho lugar el primer domingo de Agosto y representar allí la víspera de dicho domingo la comedia “a lo humano” titulada *Los Comendadores*, “con su música y entremeses”, y el domingo otra “a lo divino” por la mañana y una “humana” por la tarde “... que sean los *Enredos de Benitillo* u otra que le fuere pedida, si la tuviere entablada con los dichos entremeses en cada [una] de las dichas comedias con su música de biola y guitarras.” Por su parte, la Cofradía del Rosario se obliga a pagarle 300 rs., poner los carros para el transporte de la compañía, las camas y “los bastimentos” durante todos los días que la compañía estuviere en la dicha villa que serán 24 cuartales de pan, 4 arrobas de vino blanco, 24 libras de vaca y 16 de carnero, un lechón, un ganso, dos conejos y una gallina...” y además personas que guisen (P.PASTOR, *N.Datos*: 37).

¹¹⁶⁹ Con fecha 6 de julio Antonio Correa Muñiz y Juan de Batanes, arrendadores del corral de la Montería, dieron poder a Rodrigo Jiménez Gómez “...para que haga concierto con Antonio de Rueda y Pedro Manuel, autores de comedias, o con cualquiera de ellos, para que con su compañía vayan a dicha ciudad y hagan las representaciones que concertaren, y ofrezca la cantidad de maravedises que le pareciere por vía de joya,

compañía de Rueda haría noventa representaciones comenzando el 1º de noviembre, y haciendo cada semana dos comedias “... xamas vistas ni representadas con sus bailes y entremeses...”. Por cada día que represente, los arrendadores le pagarán 250 rs.¹¹⁷⁰, y además otros 260 ducados “...los ducientos por joya y los sesenta porque salga desta corte en todo el presente mes de Julio...”, así como la mitad de los gastos de tramoyas, apariencias y chirimias. Los arrendadores se comprometen también a “...entregarle el dicho corral listo y desembarazado [...] y de no darle así [...] le han de pagar cinquenta ducados en cada un día que no se le entregare ...”, por su parte Rueda pagará 50 ducados por cada día que “dexare” de representar (P.PASTOR, *N.Datos*: 317-8). Desde la 2ª mitad del siglo parece que el arrendador pagaba al autor una “ayuda de costa” y una cantidad fija diaria¹¹⁷¹.

Eran sin embargo las representaciones del Corpus -uno de los acontecimientos principales del calendario teatral- las mas apreciadas por los autores; especialmente importantes eran las del Corpus madrileño ya que pese a los elevados gastos que les ocasionaba, las ganancias que obtenían eran también cuantiosas. A principios del XVII la

guantes, regalo o con otro cualquier nombre por la aceptación y cumplimiento de los conciertos que hicieren.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 316). Sevilla formaba junto con Valencia y Madrid, (y antes de la guerra con Portugal, también Lisboa) el núcleo principal del circuito teatral que las compañías recorrían anualmente, en el que se incluían además numerosas villas y pueblos de distinta importancia.

¹¹⁷⁰ En 1623 Manuel Vallejo estipuló con los arrendadores de los corrales madrileños que le pagarían igualmente 250 rs. diarios “...y además el alguacil, y si rindiere mas, sera para él el exceso.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 193), pero finalmente la cantidad se redujo a 130 rs. “para pagar las raciones”, dejando lo demás para pagar el préstamo de 3.100 rs. que los arrendadores habían hecho a la compañía para que ésta pagase sus deudas en Ávila y pudiese marchar a Madrid (P.PASTOR, *N.Datos*: 201-2). Ese mismo año los arrendadores madrileños sólo aseguran diariamente a Hernán Sánchez de Vargas “... 200 reales para el pago de las raciones de la compañía...” durante los 4 meses por los que se hace el contrato. En este caso la reducción se debe posiblemente a que una parte de la recaudación diaria debe guardarse para que el autor pague una deuda de 13.500 rs. que tiene con el administrador de sus casas de la calle Huertas (P.PASTOR, *N.Datos*: 200-1). En 1634 la cantidad acordada por Andrés de la Vega parece ser de 343 rs. por cada una de las 20 representaciones acordadas (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1911): 54).

¹¹⁷¹ En 1659 Juan de la Calle y Sebastián García de Prado se obligan a representar con su compañía en los corrales de Madrid desde diciembre hasta Carnestolendas un repertorio de 8 comedias, representando todos los días, por lo que cobrarán al arrendador una ayuda de costa de 2.200 rs. (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 266). En 1696 se dan 3.000 rs. de ayuda de costa, además de 110 rs. diarios, a las compañías, según certifica el contador de los aprovechamientos de los corrales, “...por la temporada que ay desde el día 10 de este presente mes [octubre] hasta Martes de Carnestolendas que bendra.” (*FUENTES VI*: 216). En una petición de descuentos dirigida por los arrendadores a la Villa ese mismo 1696 se indica “...que dan los arrendadores en este tiempo [invierno] a cada compañía diez ducados todos los días...” (*FUENTES VI*: 190). Apenas un año mas tarde, en 1697, Francisca Correa da poder a Jerónimo de Peñarroja para que en su nombre firme un contrato con el arrendador de los corrales madrileños pero advirtiéndolo que “...Vm. puede ajustar con el en virtud desta con tal que nos de 5.000 reales por 30 representaciones, y las demas que hizieremos nos ha de dar la ayuda de costa de 110 reales, como se a estilado en otras...” (*FUENTES VI*: 217). Este pago y por el mismo importe se mantiene incluso tras el cambio de siglo y dinastía, ya que cuando en 1701 Jose Garcés se concierta en nombre del autor Lucas de San Juan con el arrendador de los corrales de Madrid para hacer 50 representaciones desde el mes de julio (temporada baja), se estipula que ha de ser “...cobrando 110 reales diarios de ayuda de costa...” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 122).

Villa de Madrid pagaba 600 ducados¹¹⁷² a cada uno de los dos autores elegidos para representar los autos, que entonces eran dos por compañía; en la década de 1630 ya se

pagaban 800 ducados a cada compañía, que se elevan en la década de 1650 a 950 ducados¹¹⁷³ y 300 rs. más por la muestra¹¹⁷⁴.

Pero ser elegidos por la Villa suponía además el reconocimiento de la calidad de la compañía, pues el Ayuntamiento de Madrid, en su intento por presentar ante los reyes el mejor espectáculo posible, sólo seleccionaba a las mejores, y gracias a ello el autor podía obtener unas ganancias considerables al añadirse a lo pagado por la Villa el derecho de representar en exclusiva en Madrid desde Pascua de Resurrección hasta el Corpus¹¹⁷⁵, y pasada la fiesta, las representaciones de los autos madrileños en los pueblos de los alrededores¹¹⁷⁶.

¹¹⁷² Pagados en tres plazos: la mitad al contado al firmar el contrato, y la otra mitad en dos pagos iguales, uno tras la "muestra" y el otro al finalizar la fiesta, tal y como se especifica claramente en el contrato firmado en 1624 por Antonio de Prado (P.PASTOR, *N.Datos*: 206)

¹¹⁷³ Esta cantidad se desglosaba en varios apartados: 800 ducados por la representación, 100 ducados por la representación del sábado y otros 50 ducados por la mitad de la joya. Pero la Villa le descontaba 975 rs. que importaban las cantidades que el autor por su parte debía pagar a Calderón (700 rs.) por escribir y ocuparse de la puesta en escena del auto, y a los "ganapanes" (275 rs.) que conducían los carros de una parte a otra de la ciudad.

¹¹⁷⁴ No obstante, el precio inicialmente convenido siempre se incrementaba con cantidades extra (en concepto de "ayudas de costa" y "suplimiento de partido") pese a que la Villa intentó -sin éxito- imponer limitaciones a lo largo de todo el siglo. A finales de siglo la Junta del Corpus propuso "...que por la representación de los Autos sacramentales se de a cada compañía la cantidad que es costumbre, y que en lugar de las ayudas de costa y suplimientos de partido (que de algunos años a esta parte se han introducido) solamente se den a cada compañía 9.500 rs. de V[ell]on, que han de repartir por partes entre los sugetos de que se compusiere, haziendo escriptura de no pedir otra cantidad alguna por d[ic]ha razon ...". Tan loables propósitos de ahorro se vieron obstaculizados por la posición del Rey que, aunque aprueba la medida, aconseja "...se aduierda a la Junta execute con moderazion y resguardo lo que propone pues tendra menos yncombeniente que se exceda en algo con los comediantes que faltar al festejo de los Autos..." (A.M.V.: 2-198-17).

¹¹⁷⁵ Esta condición, que existía también en otras ciudades como Sevilla, aparece ya a finales del siglo XVI, según queda reflejada en el contrato firmado en 1585 por Gaspar de Porres para representar "...con la companya e personas con que a representado en esta Corte o con otros tan buenos [...] representara en esta Villa tres autos quales [...] le fueren señalados, en los carros que la dicha Villa tiene, los quales le a de dar aderezados y puestos en perfición con las invenciones y trazas quel dicho Gaspar de Porres diere a costa de la dicha Villa ...", concediéndole el privilegio de representar dos días laborables desde Pascua de Resurrección hasta el Corpus "...syn que otro ningún autor español ny estranero pueda representar ny reppesente durante el dicho tiempo en esta Corte (AGULLÓ, *100 Docs.*: 92). En 1589 Jerónimo Velázquez se obliga a representar 3 autos por 700 ducados con la condición de que solo él representará en Madrid desde el segundo día de Pascua de Resurrección hasta el Corpus y trabajará 3 días a la semana (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1906), 368. Unos años más tarde "Xpual. de leon autor de comedias, digo que los dos autos de los quatro que se an de hazer para la fiesta del Santisimo Sacramento deste año estan a mi cargo de hazer y en conformidad del auto de V.M. proveydo e hecho obligazion y dado fianzas y vna de las condiziones con que se hizo la d[ic]ha oblig[aci]on es que desde el día de Pascua que se comenzase a representar asta el del Santisimo Sacramento no lo pueda hazer en esta Villa sino fuere mi compañía y la de Baltasar de Pinedo que tiene la otra mitad de la fiesta..." (sin fecha). (A.M.V. 3-470-23).

¹¹⁷⁶ Un buen ejemplo de las ganancias obtenidas por los autores "exprimiendo" los autos del Corpus madrileño lo tenemos en los contratos firmados en 1639 por Antonio de Rueda tras ser elegido por la Villa para representar dos de los cuatro autos del Corpus de Madrid: el 31 de marzo se obliga a ir a la villa de Pinto y representar allí el domingo infraoctava del Corpus dos comedias y un auto con sus bailes, entremeses y música, con "...todas las galas con que se hiciere la fiesta desta dicha villa..." por 2.900 reales, pagándole además el transporte (P.PASTOR, *N.Datos*: 308); el 3 de abril firma un contrato para ir desde San Martín de la Vega a

Ningún tipo de contrato firmaban los autores con la Casa Real, que tenía el privilegio de llamarles cuando quisiera y en donde quiera que estuviesen¹¹⁷⁷ sin tener en cuenta ni los contratos ya firmados, ni si ello afectaban a las representaciones en los corrales, que generalmente tenían que suspenderse¹¹⁷⁸ aunque ya se hubiesen puesto los carteles anunciadores, e incluso con el público dentro del corral¹¹⁷⁹. Aunque estas intromisiones

Getafe el día de San Pedro, y representar allí por la mañana los dos autos "...que el dicho autor hubiere hecho en esta corte el día del Corpus [...] con los vestidos y galas que los hubiese hecho en esta corte ...", y por la tarde una comedia con sus bailes y entremeses, pagándosele por todo ello 2.000 reales, y poniendo Getafe los carros para el transporte de la compañía (P.PASTOR, *N.Datos*: 309); el 14 de abril se obliga a ir a Casarrubios del Monte el domingo después de la octava del Corpus para hacer allí cuatro representaciones, una de las cuales en vez de una comedia podrá ser de los autos del Corpus que hubiere hecho en Madrid, con las mismas galas y ropajes, pagándole Casarrubios 1.950 reales, además de "llevado y traído" (P.PASTOR, *N.Datos*: 311-2). Sin embargo, por "...estar ocupado en la que hizo a su magestad y señores de su real Consejo..." tuvo que anular el contrato firmado con Pinto (P.PASTOR, *N.Datos*: 315), aunque la Villa le compensó con 800 rs. por lo "...que dejó de cobrar de la octava que tenía concertada en Pinto para dicho día..." (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 121). Sin embargo a medida que avanza el siglo, las compañías van perdiendo las posibilidades de representar en los pueblos ya que en Madrid se alargan excesivamente (en principio no se incluían representaciones de los autos en Madrid el sábado y el domingo), y pese a que la Villa trató de compensarles con ayudas de costa, los autores se vieron perjudicados en sus intereses, hasta el punto de que en 1672 Escamilla y Vallejo pidieron un aumento en las cantidades pagadas por Madrid (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 235-6), ya que consideraban que sus ingresos se había visto muy reducidos al no poder representar en los pueblos durante la 8ª debido a que siendo su obligación representar en la Villa sólo el jueves, viernes y sábado, se les detiene "...aora nueve días cuia perdida sale a mas de 200 ducados cada día...", y al dilatarse tanto su salida, cuando podrían ir, ha comenzado ya la época de faena en los campos y los pueblos no les quieren contratar "...porque les embaraza el acudir a la cultura de los campos y cosecha de zebada...", a lo que se añade el que al ser tantas las representaciones públicas, nadie quiere ver las representaciones de los autos en los corrales (instauradas en 1648 para permitir la financiación de los hospitales durante la prohibición de representar comedias), y que los Consejos, principales causantes de su detención no quieren pagar las representaciones, escudándose en que son invitados del Ayuntamiento, que por su parte les sigue pagando lo mismo sin tener en cuenta que los precios de las mercancías han subido mucho.

¹¹⁷⁷ El 4 de enero de 1658, D. Lorenzo Ramírez de Prado (Protector de las comedias), dio orden a D. Francisco de Quiros, alguacil de Casa y Corte para que se trajese a Madrid a la compañía de Esteban Nuñez, el *Pollo*, "... con todas las personas de que se compone, ombres y mugeres, con el ato, comedias, bayles y entremeses que tubieren para el uso de la representacion, y los treyres [*sic*] luego y sin dilacion ni detencion ni escusa alguna, porque asi conbiene al serbicio de S.M. y en defeto de no parecer la dicha compañía treyres [*sic*] otra qualquiera que a allares [*sic*] en qualquier parte o lugar, y bengan sin escusa y sin embargo de cualesquier esc[r]itura y contratos que tengan echos con qualesquier ciudades, billas y lugares y casas de comedias y sin embargo de qualesquiera debitos y embargos echos en sus persona[s] y bienes [...] y si estubieren presos los dichos representantes o qualquier de ellos que dependa de causa cibil mando al alcaide de la carcel donde estubieren presos os los entregue [...] y para conducir a esta Corte la dicha compania podais sacar el carruage necesario pagandolo segun prematica de S.M. y para que la dicha compania [*u*] otra qualquiera que allaredes pueda benir areis que se le de el ayuda de costa necesaria, la qual y buestros salarios cobrareis del arrendamiento de comedias de esta Corte ..." (*FUENTES IV*: 125). La compañía se encontraba en Cuenca, desde donde informó el corregidor que "...algunos de la dicha compañía se esconden así sus personas como sus bestidos ..." por lo que tuvo que ordenar que "ninguna persona de qualquier estado y calidad que sean no los encubran dellos ni a sus bienes..." bajo pena de 200 ducados y "...al que no fuere noble la dicha pena y dos años de destierro..." (*FUENTES IV*: 126).

¹¹⁷⁸ En 1605 Baltasar Pinedo, tras haberse comprometido con los hospitales de Madrid a hacer 60 representaciones, y habiendo recibido por ello 100 ducados, tras hacer únicamente 14, se vió obligado a marchar a Valladolid por orden del rey, por lo cual se comprometió con los hospitales a representar a su vuelta en 4 meses, las 46 representaciones que faltaban (P.PASTOR, *N.Datos*: 89). En 1696 D. José de Mendieta, secretario del Condestable avisa al autor Carlos Vallejo que "El Condestable mi señor me manda te diga que respecto de hauerse de hazer para el día 6 de este presente mes [enero] la comedia del *Laurel de Apolo* en zelebridad de los años de la Señora Emperatriz y que no la ha empeçado a ensayar tu compañía, que desde mañana empieces ha ensayarla por mañana y tarde, y que no pongas carteles estos zinco días para que no se haga falta a SS.MM. ..." (*FUENTES VI*: 185).

¹¹⁷⁹ El 11 de diciembre de 1680 el escribano certifica haber visto al auto Jerónimo García dar "...horden a su cobrador para que despidiese y boluiese el dinero a la jente que estaba en dicho corral [de la Cruz]." porque la

perjudicaban principalmente al arrendador¹¹⁸⁰ y a la Villa de Madrid, ya que ésta debía indemnizar o descontar las pérdidas de lo pagado por el arriendo¹¹⁸¹, también los autores, pese a la creciente importancia que éstas representaciones fueron teniendo para las compañías, salían perjudicados, ya que a la pérdida de ingresos previstos¹¹⁸² se añadían los gastos extraordinarios que podían ocasionárseles¹¹⁸³, agravado por el hecho de que la tesorería real se hallaba casi siempre “alcanzada” y no libraba las cantidades adeudadas con

compañía debía ensayar la música y sainetes de la comedia *Matar con buena intencion* que debía representarse el 22 para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (*FUENTES V*: 181).

¹¹⁸⁰ Desde mediados de siglo y ante las cada vez mas frecuentes interferencias de Palacio, los arrendadores exigieron que un escribano acudiese a los corrales a dar fe de los días en que no se había representado. Uno de ellos fue Antonio de Araya, “escribano de S.M.”, quien en 1650 declara que “...por auto de V.S. de 15 de octubre del año pasado de 1649 e asistido desde 19 del dicho mes a los corrales de las comedias a dar fe de los días que huuo representacion, lo qual [he] echo con mucho cuidado ...” (*FUENTES III*: 180).

¹¹⁸¹ En un intento por reducir sus pérdidas, desde fecha relativamente temprana los arrendadores trataron de introducir en los contratos de arriendo cláusulas que les asegurasen descuentos o “bajas” por las representaciones anuladas. Uno de los primeros fue Antonio de Soria, en cuyo contrato de arriendo (1641-45) se incluía una cláusula que estipulaba “Que si S.M. que Dios guarde mandare se la vaia a representar a su Palazio real, o al del Buen Retiro v a otra parte, de forma que se les estorbe la representacion hordinaria, se les aya de dar satisfazion y descontarse, del prezio deste arrendamiento, exceptuando que si fueren a representar al Palacio del Buen Retiro por mandato de S,M, y si fuese seruido de dar al arrendador la cobrança de la entrada en el Coliseo como otras bezes, no se les aya de hacer ningún desquento por el venefizio que alli an de reciuir.” (*FUENTES XIII*: 119). Sin embargo las interferencias palaciegas no disminuyeron, contribuyendo a agravar la situación de los corrales públicos cada vez mas, y ello pese a que a finales de siglo parece haber existido algún propósito para interferir lo menos posible en las representaciones de los corrales, y así en 1688 se notifica a los autores “...que mañana sauado 22 del corriente [mayo] se junten las dos compañías a ensayar la comedia de *No ay cautelas contra el cielo* que se ha de hacer el día 27 a los años de la Serenisima señora Duquesa de Orlans, y esto sea por mañana y tarde para que el domingo y demás días no falten a la asistencia de los corrales (*FUENTES VI*: 94). Las intromisiones reales terminaban por perjudicar también a los hospitales que, como ya vimos, se financiaban con el producto de los corrales, por lo que no es de extrañar que en 1698 la Villa utilice repetidamente como argumento para oponerse a los deseos del rey la “ruina” segura de los hospitales, tanto en el caso de que la compañía de Cárdenas, una de las contratadas por la Villa para el Corpus, tenga que marchar a Toledo para representar ante el rey, debido a “...los perjuicios que resultan contra los hospitales [...] en el valor y aprovechamiento de lo que producen ambos corrales de comedias sin discurrir forma por donde poderlos resarzir...”, como ante el intento del Rey de que se forme una “compañía real” que a juicio de la Villa contribuirá a “...perderse el Arrendamiento, destruirse los hospitales y pagarlo los pobres ynteressados que tienen su consignazion aplicada en el producto de los corrales ...” (*A.M.V.*: 2-200-8). Ver en *Apéndice II: Documentos*. Año 1698.

¹¹⁸² En 1612 Nicolas de los Ríos dirige una suplica en la que expone como por “...azer a su magestad por horden de V.A. en que me ocupe cinco días que de publicos sin particulares perdimos mas de dos mill y quinientos reales, V.A. me lo ha remitido a que me lo pague el Alcalde Gudiel el qual responde que él no tiene de qué y me apremia que pague setecientos y mas reales que montó el carruaxe que me dio para ir de aqui [a] Anpudia. A V.A. pido y suplico que se me paguen las dichas tres comedias y los dichos setecientos y veynte reales del dicho carruaxe...”. Una vez examinada la petición, se acordó pagarle los gastos del viaje (tasados en 730 ½ rs.), mas otros 2.000 rs. “...por lo que perdieron y dejaron de ganar en los dichos cinco días en esta corte si representaran en el corral quatrocientos reales por cada un día aunque suelen ganar de ordinario mas questo...” y 60 ducados por las tres comedias representadas al Rey, 20 ducados por cada una (*P.PASTOR, N.Datos*: 356-8). En marzo de 1627 se le pagaron a *Amarilis* 2.200 reales “...por lo que perdio los días que dexo de representar en este lugar...” para ir al Pardo a representar al Rey. Ver *Cuentas del Secretario de la Cámara* (*A.G.P.*: 6764).

¹¹⁸³ En 1691 la autora María Alvarez “...estando ya con el carruaje puesto para acer su viaje ...” tuvo que suspenderlo para hacer un particular en el cuarto de la Reina, por cuyo motivo se vió ejecutada por los que “acen el viaje”, por lo que solicitó del Rey mandase “...se le pague el particular y la detencion para salir de este empeño ...”. Tras ser consultado por el Rey, el Condestable aconsejó ser “...muy de la Real piedad de V.M. mandar se le libren 400 reales y se le pague el particular que executo en el Quarto de la Reyna nuestra Señora para que pueda seguir su viage con brevedad pues de la detencion aqui se les sigue incomodidad ...” (*FUENTES I*: 203).

la suficiente diligencia¹¹⁸⁴, por lo que era corriente que pasados dos y tres años, y aun mas¹¹⁸⁵, el autor todavía no hubiese cobrado.

Por su participación en una fiesta las compañías cobraban una cantidad cuya cuantía parece haber estado en consonancia con la importancia de la representación¹¹⁸⁶, y también del estado de las finanzas reales¹¹⁸⁷, sin especificar lo que correspondía a cada uno de sus miembros, encargándose el autor de distribuir el dinero entre sus compañeros.

Tampoco las representaciones en casas de particulares -para las que según se estipulaba en los *Reglamentos* teatrales de 1641 se necesitaba una licencia del Consejo o del Presidente de Castilla (*FUENTES III*: 92)- parece que requiriesen contrato escrito alguno,

¹¹⁸⁴ Incluso la Villa podía retardar el pago de lo acordado por los autos del Corpus, como señalan en 1607 Baltasar Pinedo y Nicolás de los Ríos, al solicitar a Diego Jalón un préstamo de 650 ducados a pagar "...de los primeros que les de la Villa [...] que suele haber tandanza en darselos..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 100), una "tardanza" que puede ser de pocos meses, como la sufrida por Pedro Valdés y Cristóbal de Avendaño en 1621, cuando tuvieron que esperar al mes de octubre para que la Villa les pagase el segundo plazo del precio acordado (600 ducados) por los autos del Corpus, mas la mitad de la joya (18.750 maravedises) y 37.500 maravedises mas a cada uno por "... no haber tenido el aprovechamiento de comedias desde Pascua hasta el Corpus..." y otros 34.000 maravedises por "...un día que se ocupo y represento de mas de lo que tenia obligacion..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 245); otros sin embargo tuvieron que esperar años, como Tomás Fernández, a quien hasta 1615 no se le pagaron los 200 reales que se le habían dejado a deber de las fiestas de la 8ª del Corpus de Toledo de 1612 (P.PASTOR, *N.Datos*: 155).

¹¹⁸⁵ En 1648 Antonio García de Prado dirigió una petición al Rey en la que "...dize q[ue] en el cuarto de la Reyna n[ue]s[tra] Sra. q[ue] esta en el cielo, hizo el año 43, cinco particulares con las comedias q[ue] le fueron señaladas, y el Aposentador Jusepe Nieto no se las paga despues de aberle echo andar 5 años de día a día a la cobranza. Suplico a V.M. mande se le paguen por estar sin oficio y tullido y tan impedido de la gota q[ue] no tiene con q[ue] sustentarse a él ni a sus hijos ..." (*FUENTES I*: 51). Aunque podría pensarse que se trata de un caso excepcional por producirse durante la prohibición de representar comedias (1644-49) dictada tras la muerte de la reina Isabel y del príncipe Baltasar Carlos, las reiteradas quejas de los autores al Rey por los retrasos en los pagos, confirman que se trataba de un problema endémico.

¹¹⁸⁶ 3.000 rs. cobró Pedro de la Rosa por la comedia que en 1673 representó su compañía "...a los años del Rey n[ue]s[tro] Sr." (*FUENTES I*: 63), y 6.600 rs. Antonio de Escamilla por la fiesta representada en 1675 en el Alcázar para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (*FUENTES I*: 66). Precios modestos ambos si los comparamos con los 11.000 reales que cobró cada una de las compañías -Vallejo y Prado- que participaron en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (*FUENTES I*: 113) la última fiesta escrita por Calderón, representada en el Coliseo del Buen Retiro durante las Carnestolendas de 1680 "en celebración" del matrimonio de Carlos II con Mª Luisa de Orleans.

¹¹⁸⁷ En 1680 el gobierno devaluó la moneda de cobre en un intento por estabilizar los precios, lo que perjudicó notablemente a los miembros de la profesión cómica que perdieron poder adquisitivo, y ello en una época de grandes festejos debido al matrimonio del Rey. En su intento por controlar los gastos, se introdujeron descuentos en las cantidades pagadas a las compañías que representaron algunas de las reposiciones de obras de Calderón. Según calculan Shergold y Varey (*FUENTES I*: 23), en la representación de *Faetón* en 1679 estos descuentos ascendieron a un 5,61 % de los gastos, al reducirse los 5.500 rs. que iba a recibir la compañía a 4.400 rs. Para comprender la gravedad del problema solo tenemos que ver como los 6.600 rs. (600 ducados) (*FUENTES I*: 66) cobrados en 1675 por Antonio de Escamilla se redujeron a 3.300 rs. en 1679, que fué lo que cobró cada una de las compañías de Vallejo y Prado por su participación en *Psiquis y Cupido* (*FUENTES I*: 82). La situación era aún peor en 1686 cuando Rosendo López y Manuel Mosquera se quejaron de que "...abiendo echo todas quantas fiestas se les an mandado y abiendo puesto todo cuidado y trabajo en estudiarlas y ensaiarlas, en que an ocupado muchos días sin poder ganar de comer, se allan tan mal premiadas que siendo así que en años pasados se pagaua cada fiesta a 400 ducados de años de V.M. y de las Reinas nuestras Señoras, y luego a 200 ducados, aora por la de los años de V.M. nos han dado 100 ducados [...] que repartidos dichos 100 ducados, al que mas le an tocado 60 reales, y de ellos an de sustentar sus familias, por lo que suplican a V.M. se sirua de mandar se les acreziente y se les señale lo que V.M. fuere seruido en cada fiesta ..." (*FUENTES I*: 176).

posiblemente porque salvo en el caso de la nobleza o de una institución (conventos¹¹⁸⁸, colegios y universidades), contratar a una compañía profesional resultaba tan caro¹¹⁸⁹ que se hacía raramente, siendo lo mas frecuente que las representaciones “caseras” fuesen protagonizadas por actores aficionados, practica habitual tanto en Palacio como en las casas nobles y en las instituciones religiosas y laicas¹¹⁹⁰.

iii. Contratación de los miembros de la compañía:

Una vez conseguida la licencia que le acreditaba como “autor de los nombrados por Su Majestad”, el autor quedaba facultado para formar su compañía y contratar a los actores que debían formar parte de la misma¹¹⁹¹. La formación de las compañías se llevaba a cabo

¹¹⁸⁸ La afición al teatro estaba muy extendida entre el estamento religioso, tanto femenino como masculino, acudiendo éste último incluso a los teatro públicos. Tampoco eran raras las representaciones en los propios conventos, que se hacían en la sacristía y en los claustros libres de la clausura lo que no dejaba de causar escándalo entre los moralistas, aunque también hubo defensores como D. Tomás de Guzmán: “Muchas religiones, así Calzados como Descalzos de Madrid, para tomar algun breve alivio de su continuo rigor y aspereza, suelen los dias de Pascua de Navidad llamar comediantes para que les representen una o dos comedias y se las pagan, y demas desto los regalan ... esta comunidad doctisima del Colegio Imperial los suele llevar para los dias de entre Pascua dos veces, y por cada una les da 250 reales...” (*Respuesta a vn papelon que publico El Buen Zelo...* (1683). Cito por COTARELO, *Controversias*: 351). Los *Reglamentos* teatrales de 1615 ya recogen el hecho como habitual, aunque estipulando que debían representarse obras “de devoción” (*FUENTES III*: 57), lo que sabemos no ocurría, y por ello Baltasar Pinedo se vio envuelto en 1618 en un pleito tras ser denunciado por el alcaide de la cárcel del Arzobispo de Madrid por haber representado dos comedias en los conventos de Nuestra Señora de la Victoria (*Las paredes oyen*, de Alarcón) y de los Premostrenses de San Noberto (*Los favores del mundo*). Condenado a pena de cárcel y a pagar una multa de 3.000 maravedis por el teniente vicario, Pinedo apeló al Consejo de Castilla argumentado ser “...cosa que es costumbre hacerse y siempre se ha hecho [...] y digo que el dicho teniente vicario no es mi juez, por cuanto yo soy seglar...”, solicitando se le declarase libre de cualquier pena. El caso era grave para Pinedo ya que por no atender en un principio los requerimientos del teniente vicario, se le había además excomulgado. Ver COTARELO, E., *otarello*, “Las comedias en los conventos de Madrid en el Siglo XVII”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, (1925), p. 469. A lo largo del siglo no cesaron las voces que se oponían a estas representaciones en conventos, y aunque los *Reglamentos* de 1641 (*FUENTES III*: 92) permitirán las representaciones en los conventos y monasterios -pero no en las iglesias- previa autorización del Protector, su asistente o del Corregidor de la ciudad o villa, en 1666 ya no se podían hacer particulares en los conventos (y tampoco “...en casa de señores solteros...” (PELLICER, *Tratado*: 181).

¹¹⁸⁹ Con el inconveniente añadido de que además de pagar a los actores “...deuen los particulares que quisieren lleuar a sus casas las compañías pagar al arrendador el daño que de la tal representacion se le siguiere...” Condiciones del Arrendamiento de 1667 (*FUENTES V*: 79).

¹¹⁹⁰ En el caso de las universidades y colegios no debemos olvidar que la educación de la época concedía gran importancia a la participación de los escolares en representaciones teatrales, ya que se consideraba éste como uno de los medios mas apropiados para adquirir elocuencia y “presencia”; una idea que era defendida incluso por quienes se declaraban enemigos del teatro profesional, pero partidarios, como veremos, de las representaciones hechas por aficionados de las capas sociales mas elevadas. Como señala Maestre (*Actor cortesano*: 193), ya desde fecha tan temprana como 1496, cuando Encina dedica su *Arte de poesía castellana* al príncipe D. Juan, el hijo de los Reyes Católicos, se considera la intervención en las obras teatrales como “...un manual didáctico para aprendizaje del príncipe de cara a actividades musico-actorales, para las que además señala el modo de recitar o declamar el verso.”

¹¹⁹¹ En ocasiones las compañías no se formaban para toda la temporada teatral (un año), sino para un tiempo mas corto, y también se podía contratar a algunos actores temporalmente para unas representaciones determinadas, como hizo Andrés de la Vega en 1645, al contratar al matrimonio formado por Juan de Tapia (músico) y Josefa Mazana (3ª dama) únicamente para hacer el Corpus y su octava (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 424.). También un contrato temporal (desde febrero de 1640 hasta “las fiestas del Retiro”, y si éstas no se hicieron, hasta finalizada la 8ª del Corpus) es el que firman Diego Mencos “...gracioso famoso y

durante la Cuaresma, época en la que se suspendían las representaciones teatrales, debiendo estar ya formadas por Pascua, pues según se estipula en los Reglamentos de 1608 “...por Pasqua de Resurrección de cada vn año, los Autores embien al señor del Consejo relacion de la compañía que tiene[n], declarando las personas que trae, y si son casados, y con quien: y lo mismo antes de representar en esta Corte, so pena de veynte mil maravedis para los hospitales, y que seran castigados” (*FUENTES III*: 48).

Los contratos firmados ante escribanos por autores y actores, en los que -como ya dijimos- se fijaban además de los sueldo individuales de cada miembro en función de su categoría profesional¹¹⁹², los derecho y obligaciones que debían regir entre los miembros de una compañía teatral¹¹⁹³, eran documentos mercantiles¹¹⁹⁴ que recogen el régimen económico por el que estas compañías se regulaban y sostenían, y por tanto las cantidades

solfista...” (RENNERT, *Spanish*: 523) y su mujer Francisca Paula con el autor Bartolomé Romero (P.PASTOR, *N.Datos*: 321). Las cláusulas del contrato indican el interés de Romero por contratar a la pareja, tanto con vistas a las fiestas palaciegas como posiblemente para las fiestas del Corpus, ya que además del sueldo (16 rs. de ración, 17 rs. por representación y 60 ducados para el Corpus, cifra algo superior a la media pero que era la misma cantidad que habían cobrado con Vallejo el año anterior), Romero les garantiza que durante la Cuaresma, época en la que no había representaciones y los autores aprovechaban para reorganizar sus compañías, les pagará la mitad de la ración (8 rs.), y si hay “particulares” y por esta causa no se represente en los corrales, ellos cobrarán igualmente la ración y representación. Pese a lo estipulado en su contrato la pareja no quiso representar en el Corpus de Madrid, por lo que la Junta del Corpus metió a Mencos en la Cárcel Real de la Villa, pero en vista de que no cedían, el 12 de marzo se ordenó mudar “...al dicho Diego de Mencos de la prisión de la Carcel desta villa y le ponga preso en la Carcel desta Corte adonde se le pongan dos pares del grillos; y asimismo se prenda en la dicha Carcel de Corte a Francisca Paula, su muger, y se requiera al Alcaide los tenga presos y no consienta salgan de la carcel [...] y se saquen y embarguen bienes a los susodichos hasta en cantidad de 200 ducados, los cuales se bendan para dar la dicha cantidad a los hospitales desta villa...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 21), visto lo cual el matrimonio cedió, y el 23 de marzo se certifica que estaban prontos a representar.

¹¹⁹² Además de los ingresos que obtenían por su trabajo como autores, que lamentablemente sólo en muy escasas ocasiones se hace constar, los autores cobraban un sueldo como actores de acuerdo con su categoría profesional. Así, en 1654 Antonio Mejía y Juan de la Calle, asociados para dirigir una compañía de partes cobran 29 rs. Mejía (galán 1º) y 25 rs. Calle, ya que este último hace papeles de galán 2º. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913), 313.

¹¹⁹³ Para hacer frente a sus compromisos los autores debían asegurarse del cumplimiento de lo estipulado en el contrato por parte de los actores. Una vez firmado éste si el actor lo incumplía, el autor podía pedir su encarcelamiento hasta que se aviniese a firmar un nuevo contrato. Eso es precisamente lo que hizo Antonio Granados en 1602 con su colega Juan de Morales Medrano, y con el matrimonio formado por Gabriel Vaca y Catalina de Valcazar, a todos los cuales había contratado por un año. El 13 de septiembre Granados firma con ellos nuevos contratos, comprometiéndose Morales -que paga 450 rs. a Granados- en esta ocasión a trabajar en la compañía de aquel durante un mes con un sueldo de 3 rs. de ración y 150 rs. por todas las representaciones del mes, sean éstas pocas o muchas. Por su parte el matrimonio Vaca-Valcazar se obliga a trabajar en la dicha compañía cobrando 7 rs. de ración y 25 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos* 2ª (1907): 367.)),

¹¹⁹⁴ La profesionalización del oficio de representante, y su correspondiente regulación económica, fueron precisamente los aspectos mas criticados por los enemigos del teatro, muchos de ellos partidarios en cambio de las representaciones de aficionados, que acusaban a los actores de plegarse a los gustos mas “torpes” del público, persiguiendo únicamente intereses “mercenarios”: “...se acomodan [los poetas] al gusto de los actores de compañías, que no hacen diferencias entre las comedias buenas y las malas, y pagan mas aquellas que se acomodan a las torpes desenvolturas del teatro, con que juntan mucho pueblo, que es en lo que consiste su mayor ganancia...” D. Gonzalo Navarro, *Discursos políticos y morales en cartas apologeticas* (1684). Cito por COTARELO, *Controversias*: 486. Ya el anónimo *Diálogo de las comedias* (1620) señala que “Lo que ha hecho infame este oficio [cómico] no ha sido él en su naturaleza, que pues es arte, es noble como lo son todas las artes liberales; sino el daño le ha venido de las circunstancias, cuales son ser la gente vil y mercenaria...”, pues si “...en palacios de señores los mismos hijos de casa representan y en las iglesias mayores los seises [...] y los seminaristas, y en las villas y lugares los del pueblo, y por esto no pierden nada ...” porque en estos casos los

“fijas”¹¹⁹⁵ que el autor estaba obligado a pagar a cada uno de sus compañeros, así como las cantidades que les adelantaba en concepto de préstamo.

iii.i. Sueldos:

A lo largo del siglo XVII dos fueron los sistemas de pago que se utilizaron en las compañías teatrales: *ración-representación*, que parece haber sido el mas aceptado a principios de siglo, y *partes*¹¹⁹⁶, siendo éste último el que va a generalizarse a partir de la segunda mitad del siglo, posiblemente por resultar mas conveniente para actores y *autores*, aunque no para los arrendadores de los corrales¹¹⁹⁷.

El primer sistema dividía los pagos a los actores en dos conceptos: *ración* era una cantidad diaria¹¹⁹⁸ para mantenerse que se pagaba desde que comenzaban los ensayos¹¹⁹⁹; por *representación* se entendía la cantidad cobrada -al finalizar la función- los días en que se

que “... las representaban no hiciesen esto por dinero, sino por holgarse...” Ver en COTARELO, *Controversias*: 222-3.

¹¹⁹⁵ A estos ingresos “ordinarios” se añadían otros “extraordinarios” mucho mas difíciles de cuantificar, ya que no dependían del autor sino del contratante, generalmente Palacio y los Ayuntamientos, que solían denominarse “ayudas de costa”. Para un conocimiento mas preciso del régimen económico del teatro español del Siglo de Oro, ver mi trabajo de investigación inédito *Aspectos económicos del teatro madrileño durante el siglo XVII*, ya citado.

¹¹⁹⁶ Según Díez Borque (*Sociedad y teatro*: 56) era el régimen económico que diferenciaba a las compañías de la legua de las de título, pero Oehrlein (*Actor*: 193-4) cree que estas últimas podían usar indistintamente uno u otro sistema, y de hecho parece que también lo utilizaron las de título desde principios de siglo, como la dirigida en 1614 por Andrés de Claramonte, uno de los autores “nombrados por el rey”, que como ya vimos, se concierta en junio de ese año con varios compañeros para formar “...una compañía de partes por tiempo y espacio que queda de este año [...] y se acabara por el día de Carnestolendas del año proximo venidero...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 146).

¹¹⁹⁷ Según afirmó el arrendador de los corrales madrileños en el pleito que mantuvo con el Ayuntamiento, motivado por el cese de las representaciones durante el Jubileo de 1656 (*FUENTES IV*: 110-2), el sistema de partes le perjudicaba porque para mantener contentos a los actores y que no se “excusasen” de representar, debía “incentivarlos” con regalos y otras dádivas “... porque por ser de partes y no de representacion y racion como antiguamente lo heran, cada vez que quieren escusarse por cualquier causa que les pareze dejan de representar, y para que lo hagan y el dicho arrendamiento no se pierda es preciso tener contentos los dichos representantes, porque en otros tiempos que heran de racion y representacion, estando obligado el autor lo estaua toda la compañía...”, lo que confirma uno de los testigos del pleito, quien asegura además que las compañías “... al presente, lo que nunca han sido, son compañías de partes ...”.

¹¹⁹⁸ En el contrato firmado por Jusepe González y Luisa Benzone con los autores Alonso de Cisneros y Melchor de Villalba en 1595, se indica que el matrimonio cobrará 14 rs. “pagados al día” (P.PASTOR, *N.Datos*: 38). Aun mas claro es el contrato firmado en 1611 por el autor Jerónimo Sánchez y Cristóbal Ortiz, por el cual Sánchez le pagará la “...ración ordinaria para su plato de 6 rs. por cada un día durante todo el dicho tiempo de un año [...] y a mas de dicha ración le haya de dar y pagar cada día que representare 13 rs....” (DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro*: 56).

¹¹⁹⁹ En 1636 el autor Tomás Fernández de Cabredo contrata a Isabel de Castro (3ª dama), y al matrimonio formado por Bartolomé Romero y Antonia Manuela Catalán, obligándose a pagarles 6 rs. y 16 rs. de ración respectivamente desde el día en que empiecen a ensayar (P.PASTOR, *N.Datos*: 251). Estas raciones, que en los primeros años del siglo solía ser de 3 ó 4 reales para todos los miembros de la compañía, independientemente de su jerarquía, hacia mediados de siglo oscilaban mucho mas, dependiendo en gran medida de la categoría artística del contratado.

representaba, dependiendo su cuantía de la categoría profesional del representante, y el autor estaba obligado a dársela “...aunque/no ay dinero en la caja/...”¹²⁰⁰.

El segundo sistema, llamado de *partes*, parece haber sido en principio muy similar al anterior, manteniendo el concepto de “ración” para el pago diario, pero calificando indistintamente de “representación” o “parte” a la cantidad pagada los días en que se representaba¹²⁰¹; bajo ambas denominaciones se mantenía igualmente la diferencia entre las cantidades cobradas dependiendo de la jerarquía profesional, pero con la novedad de repartirse al final de temporada lo ingresado en una caja común¹²⁰². Pero a mediados de siglo el sistema de *partes* englobaba ya a los dos antiguos conceptos de ración y representación¹²⁰³. Este último sistema parece que permitió al autor ir diluyendo parte de sus responsabilidades¹²⁰⁴, por lo que a medida que los problemas económicos se fueron acentuando, resultándoles cada vez mas difícil a los autores financiar la formación de una compañía, éstas encontraron en este sistema una solución que permitía cambiar el antiguo sistema por otro mas igualitario, en el que el autor era cada vez mas el primero entre sus iguales, acentuándose así en tiempos de crisis la fuerte identificación que los autores habían mantenido siempre con “compañeros” que constituían su compañía.

iii.ii. Prestamos:

¹²⁰⁰ Así lo indican también Cancr, Rosete y Martínez de Meneses en su comedia *El mejor representante S. Gines*: “Un representante cobra/cada noche lo que gana/y el Autor paga, aunque/no ay dinero en la caja/...” Cito por RENNERT, *Spanish*: 181.

¹²⁰¹ “... 11 reales de parte para entrambos de los dias de representacion, entendiendose que la mayor parte es de a siete reales, porque si fuere mas, les ha de dar a mas por quanto es compañía de partes ...” cobran en 1633 Francisco de Artiaga y su hija María de Morales en la compañía dirigida por Juan Bautista Espinola (P.PASTOR, *N.Datos*: 229). Mayor identificación entre ambos términos encontramos en los contratos firmados en 1602 por Juan de Tapia, Luis de Castro y Alonso de Paniagua, asociados como autores de una compañía, con los miembros de la misma, en los que ambos conceptos figuran indistintamente; así mientras contratan a Juan de Mendoza y a Diego Hernández por el sistema de ración y parte, otros, como Juan de Valdivieso y Juan Lara cobran ración y representación. Además contratan a Vicente Ferrer y a su mujer María Ruiz por “6 rs. para su comida, 16 rs. de cada auto o comedia luego que se hiciere, mas una parte igual a la que tienen los otros autores de comedias en el remanente que quedare despues de pagarlo todo...”, o lo que es lo mismo, ración + representación + reparto de beneficios (P.PASTOR, *N.Datos*: 61-2).

¹²⁰² “...en la cual se ha de echar de todas las representaciones que se hicieren, así públicas como particulares [...] veinte y cinco reales; la qual [...] no se ha de abrir hasta el dicho día de carnestolendas, que es quando se acaba el efeto de dicha compañía [...] y el dinero que en ella hubiere [...] se ha de repartir entre todos los compañeros de la dicha compañía conforme a lo que cada uno hubiere de haber por esta escritura...” Contrato firmado por Claramonte y sus compañeros en 1614 (P.PASTOR, *N.Datos*: 146-7).

¹²⁰³ Así se desprende al menos del contrato que el arrendador de los corrales de Madrid hace con Bernarda Manuela en 1653, según el cual la actriz cobrará 12 rs. de ración y 15 rs. de representación, o 27 rs. de parte (P.PASTOR, *N.Datos* 2ª(1913): 310); y también de la queja que hizo ante la Villa el arrendador de los corrales, quien además de los 6.000 ducados que había tenido que desembolsar para contratar a las compañías para el Corpus, en lugar de hacerlo la Villa, como era lo usual, tuvo que pagarles “ración” y “representación” (*FUENTES V*: 71).

¹²⁰⁴ En 1655 varios actores se reunieron bajo la dirección de Alonso de la Paz (barba) “...como si fuere tal autor de compañía de racion y representacion...”, pero funcionando por el sistema de “caja común”, de manera que en caso de prestamos u otro tipo de gastos extraordinarios, no es el autor quien debe asumir el riesgo y gasto, ya que el dinero necesario se sacará de dicha caja (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 429).

Los prestamos a “los compañeros” parecen haber constituido una de las obligaciones mas onerosas para los autores, hasta el punto de que “...no tener medios para poder prestar a los compañeros...” fue la disculpa que con frecuencia utilizaron éstos ante la Comisión del Corpus de Madrid, para eludir la obligación de serlo¹²⁰⁵, incluso en el caso de que la Villa estuviese dispuesta a “socorrerlo”, según afirma en 1692 Agustín Manuel, “...el qual dixo que no puede ser autor respecto de no [¿hallarse?] con caudal para ello como a los Sres. de la Junta les consta, y aunque en otras ocasiones le a socorrido para serlo la Junta del Corpus no a sido bastante para el socorro que se hace a los representantes en lo qual se a empeñado el que responde y que al pres[en]te no se halla donde poderse empeñar para ello ...” (A.M.V.: 2-200-2).

Los contratos revelan que era práctica frecuente que en el momento de formar compañía el autor garantizase a los actores junto con su sueldo ciertas cantidades en concepto de prestamos, que oscilaban habitualmente entre los 200 y los 500 reales, aunque en ocasiones podían ser bastante mas elevados, como los 100 ducados prestados en 1639 por Juan de Malaguilla su 1ª dama Francisca Paula Pérez¹²⁰⁶. Estos prestamos, que podían hacerse por varios conceptos (adelantos¹²⁰⁷, desempeñar los vestidos¹²⁰⁸, cancelar deudas¹²⁰⁹, e incluso liquidar cuentas con el autor anterior¹²¹⁰) convertían a los autores en

¹²⁰⁵ “Simón Aguado y Manuel Ballejo, representantes, vecinos desta villa, presos en la Carcel Real della por mando de V.S. sobre mandarnos diesemos listas para formar compañías para este año, y respecto de auer quedado del pasado tan sumamente alcançados y enpeñados que estan ynposibilitados de poder ser autores por no tener medios para poder prestar a los compañeros que abian de tener [...] estamos prontos a servir a Madrid en la parte que nos juzgare a proposito de nuestro ejercicio, por lo qual a V.S. suplicamos se sirua de mandar soltarnos de la prisión en que estamos, respecto de ser la causa de no poder ser autores la falta de medios con que nos allamos...” Corpus de 1675 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 285).

¹²⁰⁶ P.PASTOR, *N.Datos*: 303. El hecho de que el préstamo se le pague en dos plazos, el 1º “de presente” y el 2º cuando la compañía haya llegado a Valladolid, parece indicar que la actriz, como muchos de sus compañeros con cláusulas semejantes, no debían ser pagadores muy serios.

¹²⁰⁷ En tal concepto figuran los 400 rs. pagados por el autor Pedro de Valdés a Juan de San Martín tras contratarle en 1614 por un sueldo de 4 rs. de ración y 11 rs. de representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 138).

¹²⁰⁸ En 1637 Bartolomé Romero contrata a Gabriel Cintor por 10 rs. de ración y 18 de representación, prestándole 500 rs. y comprometiéndose a desempeñarle un arca con vestidos que está en poder de los arrendadores de los corrales de Madrid en prenda de 1.250 rs. Cintor se compromete a amortizar ambos prestamos pagando a Romero 20 rs. cada día que represente (P.PASTOR, *N.Datos*: 273-4).

¹²⁰⁹ En 1607 Riquelme se obligó a pagar una deuda de 40 ducados contraída por Diego de Vega, actor en su compañía (P.PASTOR, *N.Datos*: 102). En 1623 Cristóbal de Avendaño se hizo cargo de la deuda de 614 rs. contraída por uno de los actores de su compañía con el también autor Pedro de Valdés, que ya le había encarcelado (P.PASTOR, *N.Datos*: 496).

¹²¹⁰ En 1641, cuando Andrés de la Vega contrata a Pedro Manuel de Castilla como primer galán, se compromete a darle un préstamo por todo lo que quedare debiendo a Antonio de Rueda después de ajustadas sus cuentas (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 316).

administradores y banqueros de sus compañeros¹²¹¹, ya que el dinero del préstamo lo recuperaba el autor a plazos, descontándolo del sueldo de los actores¹²¹².

Todos estos prestamos suponían para el autor un desembolso importante de dinero, lo que en muchas ocasiones les obligaba a pedirlo prestado, entrando así en un círculo vicioso, en el que el remedio que les permitía formar compañía se convertía -en caso de no poder hacer frente a los pagos- en la causa principal para perderla, pues como ya vimos, el endeudamiento era una de las razones que más influían para que un autor dejase de serlo por haberle abandonado la compañía.

iii.iii. Interferencias de las autoridades:

Aunque el autor era libre de contratar a los compañeros que quisiera (o pudiera), a lo largo del siglo fueron constantes las interferencias en la composición de las compañías que debían representar ante los reyes, especialmente con ocasión de fiestas palaciegas y autos sacramentales, ya que ambos -como ya vimos- formaban parte de la política de propaganda del Estado, siendo práctica corriente en estos casos mezclar actores de diversas compañías o contratar sobresalientes para reforzarlas.

Como ya vimos en el primer capítulo de este trabajo, desde el ámbito palaciego las principales interferencias fueron protagonizadas por el Marqués de Liche, quien durante el tiempo de su “valimiento” hacía y deshacía las compañías a su gusto¹²¹³, lo que resultaba muy conveniente para el Ayuntamiento de Madrid, que se las encontraba ya formadas, y de la mejor manera¹²¹⁴, para la representación de los autos del Corpus. Pese a que los sucesores de Liche en la tarea de organizar los festejos reales no mostraron tanto interés y conocimiento del mundo teatral como él, las interferencias de palacio no cesaron, como demuestran las constantes quejas de los arrendadores de los corrales madrileños,

¹²¹¹ En 1623 Cristóbal Ortiz de Villazán se compromete con el arrendador de los corrales de Madrid a pagarle 5 rs. “cada día de los que represente Mariana de Castro”, actriz de su compañía, en pago de los que ésta le debe (P.PASTOR, *N.Datos*: 195).

¹²¹² En 1631 Juan Martínez contrata al matrimonio formado por Pedro de Cobaleda y Luisa de Guevara (3ª dama y 1ª parte de música) y a los dos hermanos de ella, Francisco de Antonio de Guevara (menores de 25 años), adelantándoles 1.000 rs. que les descontará de lo que vayan ganando (P.PASTOR, *N.Datos*: 220).

¹²¹³ Recordemos que en 1658 Liche había “...reformado todas las compañías de España que se hallan hoy aquí, y hecho cuatro solas, que llama de la Fama, que han de correr para el año que viene como las ha hecho y compuesto ...” (BARRIONUEVO, *Avísos II*: 165).

¹²¹⁴ En su intento por justificar ante el Consejo de Castilla los gastos -cada vez mayores- ocasionados por la formación de las compañías que habían de representar los autos, el Ayuntamiento de Madrid reconocía en 1675 que “...el no hauer en el año de 1650 y los suzesibos a el este gasto ha sido porque el marques del Carpio que cuidaba de los festejos de S.M. disponia el ajustar las compañías a su gusto, con que Madrid les hallaba formadas y no tenia este cuidado, y así se escusaba este gasto.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 295).

directamente perjudicados por las intromisiones palaciegas¹²¹⁵ y por la competencia cada vez mayor de las fiestas cortesanas¹²¹⁶. Con todo, el mas perjudicado resultó ser el Ayuntamiento de Madrid, quien en última instancia debía compensar al arrendador por sus pérdidas y aportar además las cantidades necesarias que faltasen para el sostenimiento de los hospitales. No es de extrañar por ello que fuese la Villa la que, ya a finales de siglo, se opusiera al deseo manifestado en 1698 por Carlos II “...de hazer vna Compañia de las dos q[ue] actualmente se hallan en esta villa y que esta representase las fiestas R[eale]s a V.Mg. formando la Junta otras dos compañías para asistencia diaria a los dos corrales...”¹²¹⁷, alegando no haber suficientes representantes de calidad para formar tres compañías de igual mérito, aunque para contentar al Rey, la Junta del Corpus le propuso detener en Madrid durante el verano a las dos que se hubiesen elegido para los autos del Corpus, para que en ese tiempo estudiasen las fiestas reales, dándoles una compensación por el tiempo que “se abran detenido y no representado”¹²¹⁸.

Aunque era competencia del autor formar la mejor compañía posible si quería aspirar con éxito a ser contratado para representar los autos del Corpus de Madrid¹²¹⁹, el

¹²¹⁵ Nada menos que 35 días (desde el 25 de junio hasta el 3 de agosto) estuvieron suspendidas las representaciones en los corrales en 1635 “... por estar ensayando y estudiando la fiesta que se hizo a S.M. en el Retiro...”, que era *El mayor encanto amor*, con texto de Calderón y escenografía de Cosme Lotti. Ver SHERGOLD, N.D., “The first Performance of Calderon’s *El mayor encanto amor*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), pp. 24-27. El problema no era exclusivo de los arrendadores españoles como podemos ver por lo sucedido en Venecia en 1667, cuando ante la orden de Emmanuele II de Saboya para que dos cantantes contratados por el teatro veneciano de San Giovanni e San Paolo se trasladen a Turín de forma inmediata y sin previo aviso, el empresario del teatro veneciano (Giovanni Carlo Grimani), que colaboraba habitualmente en los festejos palaciegos del príncipe turinés, le hace saber que ambos cantantes interpretan las partes principales de la obra que se representa en Venecia, por lo que su marcha puede ocasionarle grandes pérdidas económicas. Ver en CARANDINI, *Teatro*: 113-4.

¹²¹⁶ A la falta de representaciones en los corrales por tener que ir las compañías a representar ante los reyes se unía el hecho de que habiendo contratado los arrendadores una tercera compañía para suplir estas ausencias, los responsables de los festejos palaciegos podían quitarle algún actor de esta tercera compañía, que tampoco podía entonces representar en los corrales. Un informe presentado en 1687 por los delegados de la Villa en el negocio de los corrales (los Comisarios de Comedias), ante la pretensión del arrendador de obtener descuentos o “bajas” en su arriendo por las intromisiones palaciegas, confirma las grandes pérdidas sufridas por éste porque “...los días que se ocuparon las compañías en ensaiar y representar los festejos de los años del Rey nuestro Señor, Sr. Duque de Orlens [sic] y otros ... se ocuparon todas tres [compañías] por hauerse sacado algunas partes de la compañía de Angela de Leon para ensaiar y representar con las compañías de Agustin Manuel y Simon Aguado los ensaios y fiestas del Rey nuestro señor...” (*FUENTES V*: 140).

¹²¹⁷ *A.M.V.*: 2-200-8. Ver el documento en *Apéndice II. Documentos*. Año 1698.

¹²¹⁸ Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1698. Sin embargo, las indemnizaciones acordadas por la Villa no satisfacían las necesidades de las compañías, por lo que los autores de las mismas solicitaron al Protector que dado “...que por los dichos Sres. esta ajustado ser quarenta días los que no representaron y estos importar la qu[ar]ta parte ha ambas compañías nueve mil duzientos y beinte reales y a cada una quatro mil seizientos y diez r[eale]s suplican a V.S.I. sea serbido de dar orden para que constando ser zierto aber dichos señores comisarios ajustado dichos días se nos libren dichos quatro mil seizientos y diez r[eale]s a cada uno de dichas compañías para en su consequenzia podamos recurrir a su Magd. por la otra quarta parte para satisfazer a las partes de dichas dos compañías que estan con el empeño de aber detenidose en esta Corte dichos quarenta días sin aber representado ...” (*A.M.V.*: 2-200-9). Ver *Apéndice II. Documentos*. Año 1698.

¹²¹⁹ En 1614 el Ayuntamiento de Madrid decidió que “...habiendose visto el inconveniente que hay de recibir los autores de comedias en la quaresma para la fiesta del Santísimo Sacramento que por ser tan tarde no dan muestra de los autos hasta que se allega el día de la fiesta quando no hay lugar de enmendarlos, para remedio de lo qual se acordo que de aqui en adelante se elijan los dos autores para las dichas fiestas de los mejores que

interés de la Villa porque éstas fuesen las mejores posibles y su preocupación porque se formasen “con ygualdad”¹²²⁰, fue la razón principal que impulsó desde fechas muy tempranas al Ayuntamiento de Madrid a entrometerse en la composición de las mismas, obligando a los autores a aceptar en sus contratos los cambios de actores que la Junta del Corpus creyera convenientes¹²²¹, lo que en principio no disgustaba a los autores que, una vez elegidos por la Junta, podían incluso ser ellos mismos los que reclamasen a tal o cual actor¹²²², lo que les permitía contar durante las fiestas con una compañía excelente, muy difícil de conseguir en circunstancias habituales.

Pero si en un principio la Villa se había limitado a imponer la contratación de un determinado actor o actriz únicamente para la representación de los autos¹²²³, compensando económicamente a los autores por los gastos que esto les pudiese ocasionar¹²²⁴, desde mediados de siglo las intromisiones se convierten en práctica habitual,

hubiere en todo el reyno dos semanas antes que entre en la quaresma *con lo qual se podrá prevenir de buena compañía sabiendo que han de tener las fiestas...*” (P.PASTOR, *N.Datos*: 144-5). El subrayado en cursiva es nuestro.

¹²²⁰ Normalmente en la relación final de gastos figuran ciertas cantidades entregadas por la Villa a los autores “para formarse”, en las que se incluían las ayudas de costa a los actores, y también los gastos ocasionados por tener que traer a alguno en especial. Así por ejemplo, en una de las listas de gastos del Corpus de 1675 figuran 59.066 reales “...por lo que importan las ayudas de costa dadas a los representantes en la formación de las compañías que se an echo para este año y la costa de lleuar la que a estado en Aranjuez y la de traer a esta corte a Maria de Valdes ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 296).

¹²²¹ En el que firma en 1632 Manuel Vallejo se indica claramente que se compromete a hacer los autos “...con la compañía que tengo o tuviere metiendo en ellas los demas compañeros que elixieren y señalaren los Regidores y Comisarios con que para traerlos nos han de dar los mandamientos y despachos necesarios...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 224).

¹²²² Así lo hizo en 1611 Tomás Fernández, al reclamar que, según lo estipulado en las condiciones de su contrato, “...esta obligada esta villa a darme los compañeros que ubiere menester y pidiere, y obligarlos a estar en mi compañía la qual dicha condición se a guardado siempre y se a hecho con otros autores trajindoles [*sic*] los compañeros que an pedido aunq[ue] an estado fuera desta corte = Y porque para cumplir como tengo obligacion con la dicha fiesta, tengo necesidad que Salvador Ochoa y Joan Gasque, que al presente estan en esta Villa, representen en mi compañía [...] sup[li]co a V.m. se sirua de mandar apremiarle que este en la dicha mi comp[añ]ia y asimismo al dicho Ju[an] Gasque [...] pues de otra manera no podre cumplir con la dicha fiesta como deseo y tengo oblig[aci]on...” (A.M.V.: 3-470-23). En ese momento estaban en Madrid tres autores importantes con sus respectivas compañías: Tomás Fernández de Cabredo, Hernán Sánchez y Baltasar Pinedo, y aunque las elegidas para las fiestas del Corpus habían sido las de los dos primeros, el Protector había mandado que Pinedo “...pueda representar en esta corte de ordinario en un corral solo y que nosotros un día el uno y el otro otro; a lo qual no es justo se de lugar por haber tomado como tomamos las dichas fiesta, y una de las condiciones de las escrituras es que no haya de representar otro ningún autor en esta corte sino fueren nosotros...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1907): 376).

¹²²³ En 1650 los Comisarios del Corpus decidieron que “... ademas de los personajes que tienen en sus compañías Antonio de Prado y Diego Osorio para la representacion de los autos, son menester otras, y se an buscado a una hija de Antonio Mejia y otra de Antonio Escamilla y a Francisco Garcia, los quales se an de agregar a las dicha conpañias como mejor pareciere, y para que esten preuenidos de bestidos y lo demas nezesario, se acordio se de a la dicha hija del dicho Antonio Mejia 600 reales y a la de Escamilla 500 y al dicho Francisco Garcia 700 reales, esto por toda la ocupación que an de tener en las representaciones y bestidos que sacaren...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 94-5).

¹²²⁴ En 1614 Baltasar de Pinedo pidió una ayuda de costa por habérsele mandado excluir de su compañía “... a vnas mugeres las quales tenian ya sus papeles sauidos para las fiestas del Santísimo Sacram[en]to desta Uª como estoy obligado de seruir a V.Sª respecto de lo qual me es forçoso buscar como e buscado y voy buscando otras que suplan suficientem[en]te la falta para solo aquel día de que me es forçoso sustentallas y darlas salarios excesivos como se los doy y de aqui al d[ic]ho día estoy sustentando toda la d[ic]ha compañía y mas estas personas que son neçesarias para la fiesta.” (A.M.V.: 2-196-24). Con fecha 21 de mayo, la Villa acordó darle

interfiriendo la Villa cada vez más en la formación de las compañías¹²²⁵ incluso para toda la temporada teatral¹²²⁶, asumiendo la responsabilidad de darlas ya formadas al arrendador de los corrales¹²²⁷, aunque siempre con la intención de contar con las mejores posibles para la representación de los autos del Corpus, lo que como vimos le ocasionó no pocos problemas con los actores, poco dispuestos a ver rebajada su categoría¹²²⁸ por mucho que la Villa lo intentase¹²²⁹. De hecho, en un borrador de un informe (¿1684?) sobre “... lo q[ue] se a

200 ducados por “... haber mandado quitar de su compañía a María de los Angeles y Mariana de Herbias y buscar otras representantes en su lugar ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1907): 379). Esta cantidad cubría el salario que Pinedo tenía que pagar a las sustitutas, y también las pérdidas que tuvo por no poder representar en los corrales públicos al tener que hacer mas ensayos para que las nuevas actrices contratadas aprendiesen sus papeles (SHERGOLD y VAREY, *Autos: 1636*: 93). En 1638 el Ayuntamiento dio a Antonio de Rueda 30 ducados en concepto de ayuda de costa “... para que con ellos pague las personas que se le mandan añadir en los carros de las representaciones del S[an]t[is]imo Sacramento deste año...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 294).

¹²²⁵ Con fecha 21 de febrero de 1673, la Junta de Corpus dio orden se notificase “...que en conformidad de lo acordado oy d[ic]ho día tocante a las personas que an de representar los autos sacramentales segun y como se contiene en una memoria rubricada de d[ic]hos Sres. *cada vno en el lugar y papel para que esta elijido* se notifique así a los autores como a todas las demas personas mencionadas en dha memoria ...” (A.M.V.: 2-197-20). El subrayado en cursiva es nuestro. En 1695 Damián Polope, uno de los autores elegidos ese año para las fiestas del Corpus, presentó con fecha 22 de marzo lista definitiva de su compañía, sin embargo el 30 de dicho mes se lamenta de que “...hauiendole la Junta desuaratado la compañía [...] me allo ymposibilitado de poder ser autor ni representar...” (A.M.V.: 2-200-5).

¹²²⁶ A finales de siglo es frecuente que tras ser aprobada las listas de las dos compañías que representarán los autos, el autor en su contrato con la Villa indique que se mantendrá dicha formación durante todo el año teatral. Así lo hizo en 1692 Damián Polope, en cuyo contrato de obligación con la Villa se menciona a todos los miembros de la compañía, y por el mismo orden que en la lista aprobada por la Junta del Corpus, haciéndose constar que todos “...asistiran en ella para las representaciones de las comedias todo el año enteramente sin faltar ninguno ni hacer ausencia de esta Corte con ningun motivo ni pretesto ...” (A.M.V.: 2-200-2). En 1696 se incluyó al final de las listas definitivas de ambas compañías una coletilla en la que se especificaba que “Esta lista se a de firmar de todos los contenidos en ella obligandose a estar en la compañía desde Pasqua de Resurezion que viene deste presente año, asta Martes de Carnestolendas del que vendra de seiscientos y nouenta y siete y así mismo se an de obligar a que despues de auerse representado el auto sacramental al pueblo, an de salir con la compañía a representar a la parte o partes que fuere conueniente para todos, y que ninguno a de pedir a la compañía mas partido que aquel que le correspondiere conforme a la parte que hiziere Madrid...” (A.M.V.: 2-200-6), y que se mantuvo en las listas de los años siguientes.

¹²²⁷ En la petición de “bajas” en su arriendo que Juan Ruiz de Somavilla, “...a cuyo cargo esta al presente el arrendamiento de los corrales ...” (1667-1671), dirigió en 1670 a la Villa, alegó que habiendo habido “...autos sacramentales, [y] *disponiendo y formando Madrid a su costa las compañías que començauan a representar desde Pasqua de Resurreccion*, sin que el arrendador hiciese diligencia ni tubiese gasto alguno [...] el año pasado de 1669, continuandose la misma proyuicion de los autos sacramentales, y no cuydando Madrid de formar las compañías [...] me fue preciso y inescusable tomar a mi quenta el ajustar, como ajuste, las dos compañías de Escamilla y Ballejo que han estado de asiento en este año, dandoles racion y representacion, asegurandoles sus partidos, haciendo teatros, dandoles comedias y saynetes, todo a mi costa ...” (FUENTES V: 71). El subrayado en cursiva es nuestro. Sí tenían obligación los arrendadores de pagar por su cuenta a los sobresalientes incluidos en las compañías para la representación de los autos si querían que éstos actuasen también en ellos cuando pasaban a hacerse en los corrales, y de hecho, en 1660 el arrendador, García de Llanillos, declaró que “...por conserbar los dichos personaxes les dieron [a los autores] en los once días referidos, el primer día 400 reales y en los demas a 77, para ayuda de pagar apariencias y costa de las personas que habian entrado en la compañía...” (FUENTES IV: 175).

¹²²⁸ Para acallar las quejas la Villa determinó, como ya vimos, pagar las diferencias de salario de una categoría a otra incluyéndolas en un apartado denominado “suplimientos de partido”, pero en la relación de gastos simplemente se indicaba la cantidad total que se había pagado a “...diferentes sujetos [...] en mano que por componerse de muchas partidas pequeñas, y no combenir ser expresen por menor por el exemplar de que puede serbir para los a[ño]s en adelante ...”. Corpus de 1697. Ese año esta partida ascendía a 7.700 rs. (A.M.V.: 2-200-7).

¹²²⁹ En 1699, y ante la imposibilidad de “convencer” a los actores (“...a causa de las yrregulares proposiciones que las mas de las partes principales que las an de componer hazen, q[ue] aunque se a vsado de los mas suaues medios que se an discurrido no se a logrado la consecución ...”) la Junta del Corpus solicitó que fuese el propio

practicado en la formacion delas compañías de representantes...” dirigido posiblemente al Protector, la Junta del Corpus dejó constancia del procedimiento:

“... y la forma en q[ue] se an hecho las compañías todos los años es embargando a todos los comediantes ay en Madrid antes de llegar la Quaresma y despues a todos los que vienen de fuera y luego se manda den lista los autores q[ue] se allan en esta Corte de las compañías que tienen para representar las fiestas del Corpus y en los corrales, las quales presentan en esta Junta y *no sauiendo de papel que sea digno de poner otro en su lugar se aprueban y quando es necesario y no son combenientes ni a propósito algunos de los sujetos q[ue] tienen en ellas se ponen otros en su lugar* y luego los dos dan poder [...] para que pueda otorgar scrip[tu]ra a fauor de Madrid del que representaran la fiesta del Corpus y en los corrales todos los dias desde Pasqua de Resurreccion hasta hauer acabado la representazion de los autos en d[ic]hos corrales, lo qual se a practicado sin que aya hauido cosa en contrario asi por pagar Madrid estas fiestas, la formacion de las compañías, supliementos de partidos como por ser de su obligacion dar al arrendador de los corrales hechas dos compañías en cada vn año para q[ue] representen desde Pasqua hasta hauer acabado los autos sin que d[ic]ho arrendador le de ayuda de costa alguna [...] *y esto es porque se hagan con ygualdad ambas compañías y no se hagan con desyqualdad poniendo en la vna los mejores papeles y mas musica q[ue] en la otra [...] y con ellas siempre se an hecho las fiestas a Su Magd.* pues es de el adbitrio de los Sres. que an cuydado de ellas [...] juntar ambas compañías o sacar las principales partes de la una y ponerlas en la otra, como a sido estilo y se a executado asi en las fiestas y se an hecho en Palacio estas Carnestolendas como las antezedentes *pues en ambas compañías se procura siempre queden los mejores representantes y mayores músicas ...*”¹²³⁰

iv. Organización laboral de la compañía:

Como director “artístico” de su compañía, el autor debía cuidar de proveer las obras necesarias que constituían el repertorio anual de la compañía¹²³¹, así como todo lo necesario para su puesta en escena -apariencias, hato y vestuario- además de organizar los ensayos y los viajes.

monarca quien aprobase las listas, lo que obligaba a los actores por tratarse de una orden real. (A.M.V.: 2-200-9). Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1699.

¹²³⁰ A.M.V.: 3-470-23. Los subrayados en cursiva son míos. Ver el documento completo en *Apéndice II: Documentos*. Año 1684. El informe contiene algunas inexactitudes, como la de negar la intervención de “... los S[e]ñores] Mayordomos mayores q[ue] son y an sido ni a las personas q[ue] an cuydado de los festejos de Su Majestad ...”, lo que como ya vimos no era cierto.

¹²³¹ “.../¿Y no echan de ver que tiene/mucha costa y contrapeso/esto, y que al autor le cuesta/trabajo y desasosiego/buscar famosas comedias/de levantados conceptos,/la música mas famosa,/el auto costado y nuevo?/...” *Loa* anónima (7ª parte de *El Fénix de España*, 1617). Ver COTARELO, *Colección*: 451.

iv.i. Repertorio:

Al hablar del repertorio hay que recordar que, a diferencia de los que hoy ocurre, los espectadores del Siglo de Oro no acudían a la representación de una obra de teatro sino que asistían a un complejo espectáculo teatral formado, no por una sino por varios tipos de obras de diferente carácter y duración¹²³², cuya estructura, contenido y puesta en escena estaban directamente relacionados con el marco en que tenía lugar dicha representación, tanto si se trataba de la obra principal¹²³³ (la comedia en el corral público, la fiesta en el salón palaciego, el auto sacramental en las calles y plazas de la ciudad), como de las piezas de menor duración que la acompañaban, que se diferenciaban también claramente entre sí (loa, entremés, baile, etc.¹²³⁴), bastantes de las cuales, al tomar como argumento el mundo teatral y la propia actividad profesional de los actores¹²³⁵, se convierten para nosotros en documentos preciosos, pues sólo a través de ellas conocemos aspectos tan particulares como las habilidades especiales y preparación técnica de ciertos actores, su aspecto físico, la organización de los ensayos, las características que definen a algunos géneros teatrales como la zarzuela, etc.

¹²³² Los contratos de la época especifican con claridad que la representación de la obra principal debe ir acompañada por la de sus correspondientes obras breves. Así, al contratar en 1619 al autor Pedro Cebrian para hacer varias comedias, la villa de Las Navas le exige que todas (9 en total) ha de hacerlas con sus "...loas, música, bailes y entremeses..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 184). También Juan Martínez al ser contratado en 1633 por los mayordomos de la Cofradía del Rosario de la villa de Barajas se compromete a hacer "...dos comedias, una por la mañana y otra por la tarde, con sus loas, entremeses y bailes..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 233-4). En febrero de 1684 la compañía de Francisca Bezón no pudo representar en los corrales por haber tenido que ensayar la música de la loa, sainetes y fin de fiesta de la fiesta *Euridice y Orfeo* que debía representar a los Reyes el domingo de Carnestolendas (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 479).

¹²³³ Todas ellas podían ser representadas en un marco diferente a aquel para el que habían sido concebidas, ya que las comedias de corral se representaban como particulares a los reyes en sus aposentos palaciegos al menos dos veces por semana, y las fiestas palaciegas y los autos podían a su vez ser representados en los corrales públicos.

¹²³⁴ Estudiamos los distintos tipos de obras y la importancia de la música en cada una de ellas en el último capítulo de este trabajo.

¹²³⁵ Sólo entre las obras mencionadas por Cotarelo (*Colección*) encontramos mas de 20 loas (Anónimas: *Loa para cualquier auto* (c. 1570); *Loa para la compañía de Cintor* (c. 1655); de Rojas las loas II, VIII y XVIII; de Monteses y Diamante la *Loa humana del árbol florido*; de Calderón la loa para su ópera *La púrpura de la rosa*; de Solís la 1ª loa para su comedia *Euridice y Orfeo* y también la loa para otra de sus comedias palaciegas: *Las amazonas*; de Figueroa y Córdoba una loa para las fiestas de 1658; de Salazar y Torres la loa para la comedia *Dar tiempo al tiempo*; y especialmente las loas de presentación que diversos "ingenios" escribieron para las compañías mas famosas de la época, entre las que figuran varias de Quiñones de Benavente: la *Loa con la que empezaron Rueda y Ascanio*, *Loa que representó Antonio de Prado*, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa*, *Loa 2ª con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid*; la *Loa para la compañía del Pupilo*, escrita por de Diamante; la que escribió Villaviciosa para la compañía de Luisa López; la *Loa para la compañía de Vallejo* escrita por Rojo; la de Calderón para la compañía de Escamilla; la que escribió Lanini para la compañía de Manuel (Alvarez) Vallejo; la *Loa para empezar en Lisboa* y otra titulada *El reloj*, ambas de León Merchante), 9 entremeses (anónimos: *El degollado*, *La melancolía*, *El robo de las Sabinas*, *El ensayo y día de la comedia*; de Calderón el titulado *Las Carnestolendas*, *El ensayo*, de Gil Enríquez; *El poeta remendón*, de F.Bernardo de Quirós; *El vestuario*, de Moreto; *La portería de damas*, de Avellaneda)) y dos bailes (*Baile del alcalde del corral*, ¿de Quiñones de Benavente?, y el *Baile de títulos de comedias*, de Olmedo).

El repertorio de las compañías era muy extenso¹²³⁶, pues además de las comedias nuevas estrenadas cada temporada, la compañía representaba otras ya conocidas, por lo que entre comedias y piezas breves su número podía ascender con facilidad a cuarenta¹²³⁷, y eso sin contar los autos sacramentales y las fiestas palaciegas, por lo que no es de extrañar que Rojas (*Viaje*: 109) considere que en este aspecto el trabajo del autor¹²³⁸ semejante al de Atlante, pues:

[...]
sustentando como Atlante,
el peso de vuestro gusto
diez y ocho meses cabales:
cincuenta y cuatro comedias
que ha hecho nuevas sin cansarse,
y otros cuarenta entremeses
de tanto gusto y donaire.
Merece premio, por cierto
que le merece, y muy grande
[...]

Ello forzaba al autor a buscar las obras como fuese, bien comprándoselas directamente a los poetas, bien a otro autor¹²³⁹ o incluso a un actor. Una vez compradas las obras, el autor se convertía en dueño absoluto de ellas pudiendo modificarlas según las

¹²³⁶ Según los reglamentos de 1608 "...en doze dias aya de representar cada vno [de los autores] ocho comedias, quatro en cada vno de los dos corrales." (*FUENTES III*: 48).

¹²³⁷ En 1614 Andrés de Claramonte, al formar compañía, se obliga a dar a sus actores "...40 comedias, mas las que la compañía le pidiere, entrando en ello entremeses, letras, bailes y lo demas a ello tocante..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 150). Igual número figura en el contrato firmado en 1660 por el autor Jerónimo Alvarez Vallejo, y por el cual se compromete a hacer ese año en Zaragoza "...80 representaciones sucesivas de las comedias que tiene puestas para este año, que son 40 ..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 463). Si tenemos en cuenta que con cada comedia se representaban tres o cuatro obras cortas, el número de comedias nuevas que debía preparar cada temporada una compañía estaría entre ocho o diez. Nueve son las que incluye en su repertorio Roque de Figueroa, según indica Quiñones de Benavente en la loa que le escribió para presentarse en 1633 en la Corte: ".../Seis comedias estudiadas/traigo, y tres por estudiar,/todas nuevas. Los que cantan/,/letras y bailes famosos,/,.../Entremeses también traigo/aunque hay pocos que los hagan,/,..." (COTARELO, *Colección*: 533). Seis comedias forman el repertorio con el que se presenta en Madrid la compañía de Antonio de Prado (c. 1635): "PRADO: Tres comedias tengo nuevas/ de don Pedro Calderón/ .../ Otra se dignó darme/ de tres ingenios la unión./ AUTORA: Y don Antonio de Solís/trujo esta Cuaresma dos./PRADO: También el doctor Juan Pérez/ me ha dado otra de Sansón/..." en la loa escrita para su compañía por Quiñones de Benavente (COTARELO, *Colección*: 517); y también "...seis comedias nunca vistas,/ con siete sainetes nuevos/ de los bailes que se usan,/,..." son las que ofrece Lorenzo Hurtado. Ver *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez*, de Quiñones de Benavente (COTARELO, *Colección*: 501).

¹²³⁸ El autor cobraba por este trabajo una cantidad extra en concepto de compensación; 6 rs. "...por razón de las dichas comedias, ocupacion y estudio dellas ..." cobraba Claramonte en 1614 (P.PASTOR, *N.Datos*: 151).

¹²³⁹ En ocasiones si un autor se contrataba con otro como simple actor podía cederle las comedias que tuviera ya compradas, como parece haber hecho en 1602 Jerónimo López de Sustayta, quien entra como actor -junto con su mujer Isabel Rodríguez- en la compañía de Antonio Granados para trabajar en ella por dos años. Granados les asigna un sueldo de 6 reales de ración mas 5.300 reales cada año "pagado por los tercios". Esta suma hemos de suponer que era el precio pagado por Granados por las comedias que poseía López, ya que en el contrato se hace constar que éste cede a Granados "...las comedias que tuviere [...] todas las quales declara que las ha comprado de los poetas que las hicieron e pagandoles su dinero para que el dicho Antonio Granados use dello como le pareciere porque se los da." (P.PASTOR, *N.Datos*: 64).

necesidades de su compañía¹²⁴⁰, cederlas a otro autor previo pago de una cantidad¹²⁴¹ o venderlas a un impresor¹²⁴², incluso con las correcciones que el autor hubiese hecho sobre el original, lo que provocaba quejas de los dramaturgos al ver que circulaban impresas como suyas “comedias bastardas”¹²⁴³.

Por su parte los autores también tenían motivos para quejarse de los poetas, ya que pese a que parece haber sido práctica frecuente adelantar ciertas cantidades al poeta al encargarle una obra¹²⁴⁴, éstos no siempre cumplían su compromiso¹²⁴⁵.

¹²⁴⁰ Al comprar una comedia a un poeta, el autor entraba en propiedad de todos los derechos sobre la misma, de tal forma que si el poeta quería publicarla, debía recomprársela al autor, como hizo en 1654 Agustín Moreto, quien recompró a la viuda de Gaspar de Valdés cuatro de sus comedias (entre ellas *El desdén con el desdén*), ya que deseaba publicarlas y aun no habían pasado diez años, por lo que “...no podía hacerlas ymprimir, segun el estilo ynconcluso que en esto ay ...” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 108). Por un decreto de 19 de febrero de 1636 el Protector de comedias ordenó que “...de aqui alante ninguno de los dichos autores ni los representantes de sus compañías puedan hacer ni representar comedia alguna, baile ni entremés que no sea propio del autor que los representare y los haya comprado al poeta, teniendo escrito y firmado del dicho poeta en el original de la dicha comedia, baile o entremes, que lo hizo para el autor que se lo compro ... Y aunque las tales comedias, bailes o entremeses estén impresos con licencia tampoco las puedan representar si no fuesen los autores que las hubiesen comprado y cuyas fuesen, hasta despues de pasados ocho años desde el día de la fecha de la tal comedia, baile o entremes en adelante...” (Citado por BERGMAN, *L. Quiñones*: 162). Por tanto, al vender la comedia el poeta cedía el manuscrito que, normalmente, era un ejemplar único. Cuando en 1605 Bartolomé de Villacorta vende al autor Alonso de Heredia cuatro comedias, el poeta entrega dos de ellas (*El Rey por su ingenio y La Fundación de la orden de la Trinidad*) “...escriptas en unos librillos...”, pero retiene las otras dos para que “...pueda tomas traslado de cada vna destas comedias para el solo ...”, indicándose claramente en el contrato que en ningún caso puede “...dar traslado de las dichas comedias a persona alguna de qualquier genero e calidad que sea para que las hagan, e si los diere, que luego dello constar [...] el dicho Bartolome de Villacorta me ha de pagar por cada uno de los dichos traslados ... treinta ducados...” (P.PASTOR, *N.Datos* 2ª (1907): 372). Esta cesión obligada de sus derechos de autor explica que en 1601 Baltasar de Pinedo no pudiera representar la comedia de Lope de Vega *La hermosa Alfreda* ya que el dramaturgo se la había vendido por 500 reales a Gaspar de Porres; si Pinedo la representaba sin permiso de Porres podía verse obligado a pagar a éste una multa 500 reales -el precio pagado por la comedia- además de tener que pagar daños y perjuicios y las costas del pleito (P.PASTOR, *N.Datos*: 53).

¹²⁴¹ En 1641 Pedro de la Rosa y su mujer pagaron 3.000 reales a Bartolomé Romero y a Antonia Manuela, su mujer, por “...tres comedias que eran suyas y nosotros se las hicimos con nuestra compañía por cuya razon nos conuinimos y concertamos en que los hubieremos de pagar los dichos tres mil reales...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 310-1). Igualmente, en 1641 Juan Rodríguez de Antriago paga 440 reales a Andrés de la Vega por un traslado de la comedia “...del señor San Antonio...”, propiedad de Vega para “...poderla representar con mi compañía, de cuya comedia me doy por entregado a toda mi voluntad y su precio le confieso por justo...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 313). El mismo Andrés de la Vega da poder en 1642 al también autor Bartolomé Romero para que pueda presentarse ante la justicia pidiendo que manden que ningún autor “...no represente ningunas comedias mías que yo he comprado y tengo, y en particular la de *San Carlos Borromeo*, que compre de Andrés de Claramonte ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 410).

¹²⁴² Normalmente por cantidades irrisorias aunque fuesen de dramaturgos de mérito reconocido, como los 72 reales que el editor Francisco de Ávila pagó en 1616 al autor Juan Fernández por 12 comedias de Lope, quien pondrá pleito al editor alegando haber vendido sus comedias para ser representadas, pero no para que se imprimiesen. Sin embargo el tribunal fallo a favor del impresor, debido a que Lope “... con la venta se enajeno su derecho y yo su sucedi en él por las dichas compras...” (DÍEZ BORQUE, *Sociedad y teatro*: 99).

¹²⁴³ Las quejas se debían mas que a la posible pérdida económica al temor de ver empañado su prestigio profesional, como refleja bien Calderón en su obra *El mayor monstruo del mundo* al poner -como epílogo- en boca del gracioso Polidoro sus quejas al respecto, diciendo que la historia se conocerá “Como la escribió su autor;/no como la imprimió el hurto/de quien es su estudio echar/a perder otros estudios”. Cito por la edición de J.M.ª Ruano de la Haza (Madrid, 1945), p. 184.

¹²⁴⁴ Hacia 1632 los arrendadores de los corrales madrileños rehusaron hacerse cargo de las reparaciones de los corrales debido a que carecían de liquidez, lo que también les impedía dar “...socorros de poetas que se hacen por cuenta de los autores en el interin que estan escribiendo las comedias que se representan, las quales pagan despues los autores a quien se entregan...” (*FUENTES III*: 76).

Al autor le interesaba que las comedias resultasen atractivas para el público y le atrajesen a los corrales¹²⁴⁶, pues de lo contrario, además de resultar para él un negocio ruinoso¹²⁴⁷, podía agotar rápidamente el repertorio al verse obligado a cambiar las

¹²⁴⁵ En 1660, cuando Pedro de la Rosa hace testamento, declara que ha encargado una comedia a varios ingenios, cada uno de los cuales debe escribir una jornada, y para ello ya ha pagado 300 rs. D. Juan Velez, otros tantos a D. Sebastian de Villaviciosa y 400 rs. a D. Juan Diamante 400 rs., que hacen un total de 1.000 rs., de los cuales 300 los adelantó el arrendador (150 rs. a Velez, y otros 150 a Villaviciosa), sin que hasta la fecha le hayan entregado la obra, por lo que "...mando entreguen la comedia a la dicha Antonia de Santiago [su mujer], y no lo haciendo le paguen el dinero..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 462). Es evidente que un repertorio amplio y atractivo también interesaba a los arrendadores, por lo que no resulta raro que éstos presten a los autores el dinero necesario para comprar comedias nuevas, como los 900 rs. prestados en 1634 a Juan Martínez para que comprase una de Francisco de Rojas y Antonio Coello (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911): 51), e incluso que compren ellos las comedias, descontando su precio de los ingresos que obtenga en taquilla la compañía, como hizo en 1623 el arrendador Luis Monzón, quien compró dos comedias nuevas de Mira de Amescua para la compañía de Juan Bautista Valenciano y Andrés Fernández (P.PASTOR, *N.Datos*: 204), o pagando la mitad de su coste si se trata de comedias nuevas de "ingenios conocidos", como hizo en 1658 el arrendador, al contratar a la compañía de Francisco García (comprometiéndose además a pagar la loa con la que debía presentarse la compañía de García) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 220). Pero en algunos casos el autor se podía ahorrar todo el precio de la comedia ya que era el arrendador quien la compraba, sin pedirle su reembolso; así lo hizo en 1643 Antonio de Soria, quien "...se obliga a que le dara quatro comedias nuevas al dicho Pedro de Ascanio de quatro Poetas conocidos, pagadas a costa del dicho Antonio de Soria sin que al dicho autor le queste cosa alguna para que las pueda representar ..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 418). En 1657 Pedro de la Rosa se comprometió con el arrendador de los corrales de Madrid para hacer durante los meses de octubre y noviembre "...demas de la comedia y loa con que ha de comenzar [...] seis comedias nuevas nunca vistas ni representadas [...] tres suyas y tres del arrendamiento de que tiene pagada su mitad [...] que son una de Francisco de Villegas, otra de D. Juan Vélez, y otra del dicho Don Juan y D. Juan Matos, y esta la hara si se la dan enmendada [...] Y durante los dichos dos meses y en ellos si el dicho Rosa no hiciere las tres comedias que tocan al dicho arrendamiento [...] el dicho Pedro de la Rosa queda obligado y se obliga a pagar al arrendamiento 400 reales por cada una destas tres que dejare de representar antes de salir de Madrid o hara entrega de la que dejare de representar u otra comedia nueva de las suyas, uno u otro a elección del dicho arrendamiento..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 443). También Andrés de la Vega se compromete en 1633 a devolver los 800 reales que los arrendadores le habían dado "...para una comedia con obligación de hacerla el verano del dicho año de 1634, y no haciendola, hubiese de volverlos, y no la hizo y se han de cobrar del." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911): 53).

¹²⁴⁶ El concepto de "temporada" ya existía en el teatro del Siglo de Oro. Los tres meses de verano eran considerados temporada baja, "...y el mas tiempo estan cerrados [los corrales] por los grandes calores que acen y acudir tan poca jente a las comedias que los autores no quieren representar ...", según indica uno de los testigos del pleito del arriendo de 1644 (*FUENTES III*: 108). También se consideraban malos, aunque ya en la segunda mitad del siglo, los días que seguían al del Corpus, ya que la representación de los autos en los corrales no atraía el suficiente número de espectadores, posiblemente porque éstos habían tenido ya ocasión de verlos, y gratis, en las calles y plazas de la Villa.

¹²⁴⁷ "...Traer las comedias buenas/ para el autor es ganancia/ que pues le cuestan su hacienda/ no procura que sean malas/..." (ROJAS, *Viaje*: 310). Como avezados hombres de negocios los autores buscaban comedias de la mejor calidad posible o de escritores reconocidos. Debido a que la afición a "hacer versos" era un mal corriente en la época y cualquiera se permitía escribir obras teatrales, no era fácil para un poeta novel que un autor aceptase representar sus obras. En su novela *El coloquio de los perros* Cervantes nos dejó un divertido relato de como los miembros de las compañías podían poner en serios apuros a un aspirante a la fama escénica: "...Juntose toda la compañía a oír la comedia de mi amo [...] y a la mitad de la jornada primera, uno a uno y dos a dos se fueron saliendo todos excepto el autor y yo que servíamos de oyentes. La comedia era tal, que con ser yo un asno en esto de la poesía me pareció que la había compuesto el mismo Satanás, para total ruina y perdición del mismo poeta, que ya iba tragando saliva viendo la soledad en que el auditorio le había dejado [...] que fue volver todos los recitantes, que pasaban de doce y sin hablar palabra asieron de mi poeta, y si no fuera porque la autoridad del autor llena de ruegos y voces, se puso de por medio, sin duda le mantearan. Quede yo del caso pasmado; el autor desabrido; los farsantes alegres y el poeta mohíno; el cual con mucha paciencia, aunque algo torcido el rostro, tomó su comedia y encerrándosela en el seno, medio murmurando dijo: "No es bien echar margaritas a los puercos". Y con esto se fue con mucho sosiego ...". CERVANTES, *Novelas ejemplares*. Cito por la edición de J.B.Avalle Arce, III (Madrid, Castaglia, 1992), p. 314.

comedias¹²⁴⁸. La escasa afluencia de espectadores podía tener además como consecuencia que la Villa tomase cartas en el asunto, multándole por no presentar un espectáculo de calidad¹²⁴⁹. Tal rigor se explica por el perjuicio que la falta de espectadores causaba a los Hospitales de la Corte que, como ya vimos, se mantenían con el producto de los corrales.

Los problemas del autor con el repertorio no finalizaban una vez conseguidas las obras, ya que antes de ser representadas éstas debían pasar la censura del Protector, corriendo el autor el riesgo si no lo hacía así de ser multado¹²⁵⁰; pero además una vez iniciadas las representaciones, se las podían “robar” unos ladrones -los *memorias*- que usaban uno de los sistemas de hurto mas originales que jamás hayan existido. Los así denominados eran personas de memoria prodigiosa que asistían a la representación, donde memorizaban la comedia que luego vendían a otro autor o compañías¹²⁵¹. Naturalmente, por muy privilegiada memoria que tuvieran, siempre introducían cambios que falseaban el original, lo que no dejaba de originar las protestas de los dramaturgos, sin contar las de los autores, los verdaderos perjudicados en tanto que dueños de las obras¹²⁵². *Memoria* famoso fue Luís Remirez de Arellano, al que citan varios poetas de la época¹²⁵³ debido a que Remirez era también poeta. Gracias a esta habilidad Remirez era un memoria con “método”, pues según Suarez de Figueroa¹²⁵⁴, “...de oír uno o dos veces una comedia, la

¹²⁴⁸ En 1623 Manuel Vallejo acuerda con los arrendadores de Madrid “mudar la comedia” cuando la entrada no cubra los 250 rs. diarios que estos le aseguran (P.PASTOR, *N.Datos*: 193).

¹²⁴⁹ En 1698 el Corregidor de Madrid dictó un auto (29 de noviembre) ordenando a los autores Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas que “...representen comedias proporcionadas y en conformidad que estan obligados y de calidad [...] y que el pueblo logre buenos festejos, como conviene con apercibimiento que no ejecutando así, se les sacará a cada uno de los dichos Carlos Vallejo y Juan de Cardenas 500 ducados, ademas de que se pasara a lo que hubiere en derecho...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 487).

¹²⁵⁰ Los *Reglamentos* de teatro de 1608 ya estipulaban “Que dos dias antes que ayan de representar la comedia, cantar, o entremes, lo lleuen al señor del Consejo, para que lo mande ver, y examinar, y hasta que les aya dado licencia, no lo den a los compañeros a estudiar, pena de 20 ducados, y demás castigo...” (*FUENTES III*: 48). Es este un aspecto en el que autores y arrendadores parecen haber colaborado estrechamente, y así en 1657, cuando el arrendador de Madrid contrata a la compañía de Francisco García, se compromete a enviarles a Zaragoza, donde se halla la compañía, la loa de Juan Bautista Diamante con la que debutarán, que el autor se compromete a pagar “...lo que costare ha de ser por nuestra cuenta ...”; por su parte el autor enviará a Madrid la comedia “... con que empezaremos el primer día lo qual hemos de representar con dicha Loa y saynetes nuevos ... dentro de 30 dias contados desde hoy día de la fecha [...] para que la registre y pase de forma que quando llegamos a esta corte no nos detengamos en representar ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 444).

¹²⁵¹ En 1618 el representante Sancho de la Paz imprimió en Valencia uno de los primeros entremeses en verso, *El examinador Miser Palomo* de Antonio Hurtado de Mendoza, precedido de un prólogo en el cual explicaba que había decidido publicarlo por “...saber que en diez y nueve veces que lo he representado en esta ciudad, muchos a quien no he querido dar traslado dél, lo han ido sacando, ya de memoria o ya escribiéndolo, mientras yo lo representaba.” (ASENSIO, *Itinerario*: 68).

¹²⁵² En 1637 Alonso de Olmedo y Tofiño tasa en dos mil ducados el daño que le puede causar que otras personas tengan en su poder comedias suyas, pidiendo una indemnización de cuatro mil ducados “...si las representaren en qualesquier partes...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 265).

¹²⁵³ “Y en Madrid anda un gentilhombre, llamado don Luís Remirez, que qualquiera comedia que vee representar va a su casa y la escribe toda, sin faltarle letra ni errar verso.” V. ESPINEL, *Vida del escudero Marcos de Obregón* (Madrid, 1618). Cito por la edición de Mª.S. Carrasco, (Madrid, Castaglia, 1988), vol. II, pp. 211-2.

¹²⁵⁴ *Plaza universal de todas Ciencias y Artes* (Perpiñan, 1630). Cito por RENNERT, *Spanish*: 176.

repite toda entera...”: el primer día estudiaba la disposición general de la trama, el segundo la variedad de la composición y el tercero los versos.

Ninguna responsabilidad tenían los autores en la selección de las fiestas cortesanas, ya que éstas les venían impuestas desde Palacio, aunque como ya vimos, en algunas ocasiones ellos podían aportar algunas de las obras breves que se representaban con la fiesta principal¹²⁵⁵.

Distinto era el caso de los autos sacramentales, ya que antes de que Calderón se convirtiera durante cerca de cuarenta años (de 1648 a 1681) en proveedor exclusivo de los autos de Madrid por decisión de la Junta del Corpus¹²⁵⁶, éstos corrían por cuenta de los autores elegidos cada año, que eran quienes debían ocuparse de encargarlos¹²⁵⁷ -y pagarlos- a los poetas, según se especifica claramente en el contrato firmado en 1638 por Bartolomé Romero, quien acepta entre sus obligaciones “... pagar los autores que los compusieran y los entremeses [...] y dos meses antes dara los autos y entremeses a los dichos Sres. Regidores Comisarios para que los vean y pasen, y no conbiniendo acerse se ordenen y compongan otros, y dara la muestra en casa del señor del Consejo que ordenaren o donde señalaren 15 días antes del de el Santísimo Sacramento ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 10)

¹²⁵⁵ En 1632 se le pagaron 250 reales a Manuel Vallejo “...para la prevencion de un entremes que se hizo en la comedia de don Antonio de Mendoça ...” SHERGOLD y VAREY, “Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), p. 243.). En 1676 se le dieron 200 reales a Pablo Polope por una mojiganga titulada *Los matachines de Proserpina*, representada durante los festejos de Carnestolendas (*Fuentes* I: 74). También las obras menores que acompañaron en 1680 la reposición de *La púrpura de la rosa*, ópera de Calderón, para la que Diamante escribió una nueva loa, parece que fueron aportadas por el autor y actores de la compañía, ya que según la lista de gastos se pagaron 150 rs. a Antonio de Escamilla por el entremés de *Las Beatas*, otros 150 rs. a Manuel Vallejo, el autor, por el de *El abad del Campillo* y 300 rs. a Alonso de Olmedo por otro titulado *Los estudiantes* (*FUENTES* I: 99).

¹²⁵⁶ Un claro precedente lo tenemos en el encargo hecho por la Comisión del Corpus a Lope de Vega en 1612, posiblemente alarmada por el hecho de que en 1611 el poeta escribió cuatro autos que fueron representados por la compañía de Riquelme en Sevilla. Ante la perspectiva de perder los autos de Lope, la Villa le concedió un “regalo” de 300 reales “...porque siendo como es hombre tan insigne y que a compuesto tanto y tan bueno, siempre se a estado en esta villa y no se a ydo fuera della y que en qualquier ocasion que es necesario conponer qualquier cosa del seruicio desta villa lo haze y conpone con mucho gusto y con mucho exceso de mejoría de lo que otros poetas conponen...”. Granja, quien opina que Lope debía haber suministrado autos a Madrid con anterioridad a 1612, cree que esta estrategia de la Villa fue muy acertada, ya que todos los autos de ese año “...fueron de grande yngenio y traça y muy buenos los versos y conpostura dellos [...] y dejo de darlos a otras partes y porque es razon se estime lo que vn hombre tan ynsigne haze y esta villa haga alguna demostración sobre ello se acordo se le de al dicho Lope de Vega vn regalo que no exçeda de trecientos reales ...” Ver en GRANJA, *Lope y Riquelme*: 63-4.

¹²⁵⁷ En 1618 al firmar el contrato con la Villa, Baltasar de Pinedo y Hernán Sánchez de Vargas se obligan a hacer cada uno dos autos que “...han de hacerlos componer a su costa aprobados por el ordinario haciendo con cada auto un entremes ...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 166). Según el contrato firmado en 1638 por Bartolomé Romero (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 301), el autor debía presentar los autos y entremeses para ser censurados dos meses antes de la fiesta. Precisamente por no presentarlos para su aprobación en la fecha prevista fue encarcelado en 1608 Alonso de Riquelme, pese a que había tratado de disculparse diciendo que “...los autos sacramentales para este presente año se estan escribiendo por Lope de Vega y por ser cosa de tanto cuydado hay alguna dilacion en ello...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1907): 373-4). Afortunadamente para él Lope escribió los dos autos en menos de cuatro días, y el 26 de abril (había sido apresado el 20) Riquelme pudo salir de la cárcel, aunque con la obligación de dar las apariencias de los carros antes del 30 de abril. Ver GRANJA, *Lope y Riquelme*: 61-2.

El monopolio establecido por Calderón afectaba a los autos¹²⁵⁸ y loas, pero no siempre a las piezas menores¹²⁵⁹, sin embargo en esta etapa no serán ya los autores los que se encarguen de buscar las piezas breves, sino los comisarios del Corpus, quienes se ocuparán de encomendárselas a otros poetas¹²⁶⁰.

iv.ii. Apariencias y tramoyas:

Los autores no tenían responsabilidad alguna en la escenografía de los festejos cortesanos ni tampoco en la de los autos sacramentales (aunque antes de la etapa de Calderón sí debían vigilar su elaboración en los talleres municipales¹²⁶¹). Sí estaban obligados por el contrario a financiar el aparato escenográfico en los corrales, aunque generalmente sólo corrían con la mitad de los gastos ocasionados, corriendo la otra mitad por cuenta de los arrendadores¹²⁶². Como ya vimos, dentro de las compañías profesionales era el guardarropa quien se encargaba de hacer las apariencias para las representaciones en los corrales, pero podemos suponer que bajo la dirección y supervisión del autor.

Pese a que el aparato escenográfico de los corrales en ningún caso podía compararse con el utilizado en las fiestas cortesanas y en los autos del Corpus, éste no era tan pobre como algunos investigadores parecen creer¹²⁶³, y tenemos pruebas documentales de que en

¹²⁵⁸ La confianza de la Villa en él parece haber sido completa ya que en 1637 Pedro de la Rosa, uno de los autores elegidos para el Corpus de ese año, ante el apremio de la Junta del Corpus para que tenga los autos estudiados y ensayados el día 13 de mayo, declara el 6 de dicho mes que "...hasta agora no se le han entregado los dichos Autos y que entregandoselos, dentro de doce días del entrego los dara estudiados [...] Y que en quanto a tenerlos estudiados para trece deste mes los dichos Autos respecto de no haberselos entregado el dicho Don Pedro Calderón el qual sabe a que tiempo los ha de dar para cumplir con la fiesta que era a tiempo que se dava la muestra quando se acostumbra..." (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 110-1). Si entraba dentro de las obligación del autor pagárselos, recibiendo Calderón 700 rs. por cada auto.

¹²⁵⁹ En las cuentas de 1675 se especifica claramente que se le pagan 4.400 rs. a Calderón "...por la composicion de los dos autos y loas...", mientras que por "...la composicion de los quatro sainetes..." se le pagan 1.650 rs. a D. Manuel de León Marchante (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 292). En las cuentas del Corpus de 1680 figuran 5.500 rs. pagados a Calderón por "hacer los dos Autos" y 1.600 rs. "A los poetas que hacen los dos entremeses y dos mojigangas, por cada uno 400 rs." (P.PASTOR, *N.Datos*: 367).

¹²⁶⁰ Uno de los escritores mas estimados en este campo por el Ayuntamiento madrileño parece haber sido D. Manuel de León Marchante, cuya presencia será habitual desde 1675, cuando escribió los sainetes y mojigangas para los autos de ese año (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 342). También escribirá los sainetes de 1676 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 312), cuatro sainetes y mojigangas en 1679 (P. PASTOR, *Docs. Calderón*: 363), y en 1681, además de escribir dos sainetes, la Villa le encomienda terminar uno de los dos autos, que había quedado inacabado por la muerte del dramaturgo (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 372).

¹²⁶¹ Ya en 1606 el Corregidor de Madrid dicta un auto (18 de mayo) ordenando a Baltasar de Pinedo entregar en 24 horas los autos que iba a hacer el día del Corpus para que los vieses y examinasen, y para que él y Nicolás de los Ríos, el otro autor elegido, acudan a la Obrería de la Villa par a ver las apariencias que se están haciendo en los carros (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1907): 372).

¹²⁶² Así figura en numerosos contratos, como el firmado el 28 de octubre de 1658 por Francisco García y su compañía con el arrendador de Madrid, para hacer 30 representaciones diferentes, comprometiéndose el "arrendamiento a pagar la mitad de lo que costaren las comedias nuevas "de ingenios conocidos", así como la mitad de las apariencias (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 220). Veinte años antes, entre los gastos del arrendamiento de 1634, figuran 200 rs. pagados a Avendaño por las apariencias de la comedia *D. Floristel de Niquea* (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911): 52).

¹²⁶³ Entre ellos Diez Borque (*Sociedad y teatro*: 191), quien considera que la escenografía de las comedias de los corrales era fundamentalmente verbal, es decir que se indicaban en el propio texto mas que en la realidad

los corrales no eran raras las escenografías que requerían cierta complejidad¹²⁶⁴, utilizándose en ellos de forma habitual dos elementos escenográficos muy atractivos para el público: las apariencias y sobre todo las tramoyas¹²⁶⁵, éste último uno de los elementos mas atractivos para el publico -y mas peligroso para los actores- que podían llegar a ser muy aparatosas, por lo que en varios contratos de arriendo se indica que de cualquier desperfecto causado en el corral por este motivo serán responsables los autores, y tendrán que pagar los gastos ocasionados por las reparaciones¹²⁶⁶.

iv.iii. Hato y vestuario:

Se denominaba “hato” a todo el “... ornato del vestuario, paños y maromas, y vestidos de villanos y bobos, y garruchos y hierros y tramoyas...”¹²⁶⁷, y también a la “...ropa común de la compañía; como cortinas, sayos de entremeses, etc. “ (D.A.), que incluía todas las prendas y también los objetos (armas, pelucas, etc.) que sirven para caracterizar a los personajes de una comedia y poner en pié una representación escénica, de

corpórea del escenario del corral. En una posición intermedia se sitúa Arellano (*Convención*: 205-214) quien considera que las indicaciones escenográficas incluidas en el texto recitado tenían su propia función -que compara al primer plano cinematográfico- ya que a través de ellas el dramaturgo conseguía resaltar lo que podía pasar desapercibido, completar datos y facilitar que se captase el significado del espacio teatral y sus objetos, además, por supuesto, de sustituir lo que no se podía representar. Sin embargo para Ruano el “decorado verbal” no siempre era un sustituto del real sino también un complemento de la parte visual, ya que según él, en los corrales se usaban decorados variados, e incluso iluminación, que desmienten la pobreza del escenario. Kirschner por su parte cree que la pobreza de las indicaciones que se observa en las obras impresas no se corresponde con la realidad ya que las obras manuscritas dan muchos más datos sobre la puesta en escena. RUANO DE LA HAZA, J.M^a., “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.M^a Díez Borque (ed.), (Londres, 1989), pp. 77-97; pp. 82-4 y 90; KIRSCHNER, T., “Espectacularidad del montaje audiovisual en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, de Lope de Vega”, en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 69-84; p.70.

¹²⁶⁴ En 1639 la compañía de Pedro de la Rosa tenía previsto representar en el Coliseo de Sevilla la obra *La batalla naval de los galeones*, pero como la obra no había pasado por la censura, el juez encargado de velar porque se cumpliera este requisito, escribió al Rey informándole de que había prohibido la representación si el monarca no ordenaba lo contrario, aunque pone en su consideración que “...el autor y otros interesados [...] han gastado para esta comedia en adornos del teatro, avios y otras apariencias que han hecho en él mas de 300 ducados...” SÁNCHEZ ARJONA, *Teatro en Sevilla*: 179.

¹²⁶⁵ Los estudios sobre la escenografía en los corrales son muy variados. Ver ALLEN, Jh.J., “Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias”, en *La escenografía del teatro barroco*, A.Egido (Coord^a.), (Salamanca, 1989), pp. 13-23; RUANO DE LA HAZA, J.M., “La escenificación de la Comedia”, en Ruano de la Haza, J.M. y Jh.J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, (Madrid, 1994), pp.247-567; y del mismo autor *La puesta en escena en los teatro comerciales del Siglo de Oro*, (Madrid, 2000).

¹²⁶⁶ “Que si para alguna aparienzia fuere nezesario derriuar algun tabique, texado, bentana o corredor, el autor que representare la dicha comedia tenga obligación ha dexarlo en la forma que hantes hestaua y a ello les apremie los alguaziles en birtud desta condizion sin aguardar otro ningun mandato”. Cláusula 16 de la postura hecha por Diego de Santiyuste para el arriendo de los corrales durante 1637-1641 (*FUENTES XIII*: 102). También el otro postor, José de Madrid y Carvajal, muerto antes del remate final, incluyó en su postura una cláusula semejante: “Con que lo que se quitare y derribare así de cualesquiera de los aposentos, corredores, texados v otra qualquier parte de los corrales para qualquier aparienzia que se hubiere de hazer para las comedias aya de ser y sea por quenta de los autores y ellos ayan de pagar lo que costare el bolberlo a poner en el estado en que estaba y yo lo pueda hazer a costa de ellos.” (*FUENTES XIII*: 105-6).

¹²⁶⁷ Según figura en el contrato firmado en 1652 por Riquelme con los arrendadores del corral de La Montería de Sevilla (RENNERT, *Spanish*: 109).

cuya custodia y cuidado se encargaba normalmente uno de los mozos de la compañía, designado por ello “mozo de hato” (D.A.).

Un buen ejemplo de la diversidad de objetos acumulados por un autor tras una larga carrera lo constituyen algunos de los que figuran en el inventario de bienes de Luis López Sustate, realizado en 1658 tras su muerte: “... tres cortinas digo quatro listadas con dos pedaços de zenefas todo biejo y abujereadas = vna cortina de dos piernas de carpeta bareteada [...] vn pedaço de toldo de anejo que tiene tres piernas y quatro baras de largo poco mas o menos muy abujereado = vna cortina de seis piernas de catalufa bieja con flequillo alrededor blanca y dorada [...] nueve cortinas mayores y menores de frisa listada y tres pedaços de friso de lo mismo con flecos que son de vn teatro [...] vn pedaço de lienço biejo pintado una reja [...] dos leones de yesso [...] quatro piezas de lienço pintado para las maromas para volar [...] dos puertas de lienzo biejas en sus bastidores p^a el tablado = tres rejas de tablado dos berdes y una negra [...] treinta y nueve piezas de cortinas de lienço pintadas y paños de bestuario chicos y grandes [...] ocho alacranes para bolar y una cadena de bestuario [...] dos cubos de bolar de a dos cuerdas = siete cubos pequeños de bolar = ocho garruchas pequeñas = quatro botones de garruchas pequeñas ...” (A.H.P., P^o 5595. J. García Albertos).

Las prendas que constituían el vestuario teatral eran muy diversas -baqueros, calzones, camisas, capotillos, marlotas, muzetas, pellicos, ropas, ropilla, sayas, sayos, tunicelas, etc.¹²⁶⁸- y también lo eran los distintos tipos de tocados: sombreros, bonetes, caperuzas, capotillas, etc., así como las telas (brocatel, damasco, raso, tafetán, terciopelo,

¹²⁶⁸ En 1602 tres autores asociados -Juan de Tapia, Luis de Castro y Alonso de Paniagua- pagan 1.683 rs. a Diego López de Alcaráz, representante, por varias prendas de vestuario entre las que figuran una ropa de terciopelo amarillo (132 rs.) y otra de brocatel azul (132 rs.), un sayo de terciopelo de tela de nácar y otro de tela (170 rs.), dos capellares de damasco (80 rs.), dos tunicelas de damasco (220 rs.), una cota y una falda de damasco (110 rs.), dos pares de calzones de tafetán (44 rs.), un “pellico” (22 rs.), seis vestidos de moros (300 rs.), banderas y un vestido de francés (110 rs.), unos hábitos (33 rs.), tres vestidos de ángel (24 rs.), dos capas con dos ropillas antiguas y una saya de villano (80 rs.), un sayo baquero de tela, negro y oro (120 rs.), y además cadenas y grillos (50 rs.), escudos (44 rs.), lienzos y pieles (60 rs.) y seis comedias (600 rs.) (P.PASTOR, *N.Datos*: 63-4). Sobre el vestuario en el teatro barroco español (prendas y tejidos) ver *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, N^{os}. 13-14, (Madrid, 2000), especialmente el trabajo de MADROÑAL DURAN, A., “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, (Madrid, 2000), pp. 229-301.

tiritaña, etc.)¹²⁶⁹ y colores, utilizados en su confección¹²⁷⁰, algunas de las cuales “caracterizaban” de por sí a los personajes¹²⁷¹.

Salvo el de los actores principales, que poseían su propio vestuario, éste corría a cargo del autor, y así se especifica en numerosos contratos, comprometiéndose el autor, si no disponía de las prendas adecuadas, a comprarlas¹²⁷² o alquilarlas¹²⁷³, aunque a la larga resultaba mas rentable para el autor de una compañía de cierta importancia contar con su propio vestuario¹²⁷⁴, ya que además de servirle como garantía para obtener prestamos¹²⁷⁵, podía obtener beneficios adicionales alquilándolo él a otros autores y actores¹²⁷⁶, así como a

¹²⁶⁹ Según Rojas (*Viaje*: 153) las compañías se distinguían de los restantes grupos teatrales porque “...ya usaban sayas de telas/de raso, de terciopelo/y algunas medias de seda/...”.

¹²⁷⁰ Entre las prendas que constituían el hato vendido en 1605 por Baltasar Pinedo a Juan Granados figuran prendas tan llamativas como una ropa morada, amarilla y blanca de brocatel, un sayo amarillo y verde con girones que permiten ver el forro de raso carmesí, otro sayo carmesí de raso con girones morados, dos sayos baqueros de tavies colorado y blanco de mujer, etc. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1907): 369 a 371).

¹²⁷¹ Gracias al inventario de los bienes de Juan Calvete, hecho por su viuda en 1655, podemos ver la diversidad de trajes que necesitaban las compañías: vestidos de mojigangas (generalmente disfraces), capellares de moro, vestidos de lacayo, de cardenal, de peregrino, de “ysidro”, de cautivo, de gracioso, de demonio, cotas romanas “para danzas de diferentes colores”, etc. (AGULLÓ, *100 Docs.*: 109). Entre las prendas del vestuario vendido en 1605 por Pinedo a Granados encontramos prendas que caracterizan a los personajes por su edad (“tocados de anciano”), su situación social (“caperuzas de villanos”, “sombrosos de cardenal”, “capotillo de lacayo”), etnia (“bonetes de moros”), y personajes-tipo (“tunicela de demonio”, “tunicela para la Fama”, “capirotes de loco”). (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1907): 369 a 371)

¹²⁷² En 1609 Domingo Valbin paga a Gonzalo Sánchez “...mercader de ropería, 1.771 reales que en ropa ha tomado de su tienda, mas 440 reales que Luis Alvarez, de su compañía, debía al dicho mercader, mas 373 reales por Cristobal Suarez de la dicha compañía, mas 400 reales por Osorio, tambien de su compañía, mas 250 reales por Pedro Sanchez, musico de la misma compañía...”. En total la cuenta de lo que han “sacado” sus actores de la tienda de Sánchez asciende a 1.463 reales. (P.PASTOR, *N.Datos*: 114). También podían comprar la tela y pagar las “hechuras” a un sastre para que hiciese el traje.

¹²⁷³ En 1609 Hernán Sánchez de Vargas alquila a Gabriel de la Torre varios vestidos que necesita para representar desde noviembre a Carnestolendas, pagando por ellos 280 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*: 115). Las personas que se dedicaban a este negocio podían ser sastres, como José López, a quien Juana de Espinosa debía en 1643 cien ducados de unos vestidos de mujer (P.PASTOR, *N.Datos*: 330), “ropavejeros” y mercaderes de telas como Juan de Sierra, al que la citada Juana de Espinosa reconoce en su testamento deber 2.000 rs. de dos vestidos (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 422), pero también actores y autores de comedias, pues como ya vimos era uno de las salidas a las que podían optar tras alejarse temporal o definitivamente de las tablas. Sobre el negocio de los alquiladores de vestuario ver AGULLO Y COBO, M., “Cornejos y Peris en el Madrid de los siglos de Oro (Alquiladores de trajes para representaciones teatrales)”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992), pp.181-200, ya citado, y GARCIA GARCIA. B.J., “Los hatos de actores y compañías”, en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, (Madrid, 2000), pp. 165-190.

¹²⁷⁴ Nada menos que 11 arcas con “vestidos de representantes” se le embargaron en 1665 a José Garcerán (y no era uno de los mas importantes), que quería llevarse a Mariana de Borja, pese a que la actriz había sido ya embargada por la Villa de Madrid para las fiestas del Corpus (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 186).

¹²⁷⁵ En 1660 Pedro de la Rosa declara en su testamento tener empeñadas dos arcas con vestidos; la primera le había servido de garantía con el mercader Jerónimo de Porras por “...mil y ochocientos reales sobre unas prendas de plata de que tiene memoria con fee de contraste, las cuales dichas prendas son de Simon Aguado, el qual para seguro dellas, tiene en su poder un arca de vestidos mios...”; la otra le sirvió como garantía del préstamo de “...quatro mil y tantos reales de resto de mayor suma...” que debía a Andrés de Fuertes, quien se los había prestado para que Rosa pudiera “...socorrer a los compañeros de mi compañía para poder venir a Madrid, dando a cada uno lo que hubo menester...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 460).

¹²⁷⁶ Este parece haber sido un buen negocio para Andrés de la Vega, quien poseía un vestuario muy completo cuyas prendas alquilaba con cierta frecuencia. Así en 1636 le alquiló a Pedro de la Rosa por 2.500 rs. un vestido de *Moisés*, un ropón para *Aarón*, otro ropón para un moro, un capúz para un judío y ocho mantos que Rosa le devolverá después de las fiestas del Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*: 252-3). Tras la muerte de Vega, su mujer, María de Corboba *Amarillis*, continuó con el negocio, y la vemos alquilando en 500 rs. los vestidos y adorno para las fiestas del Corpus de 1652 a la villa de Zillo (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 305).

los pueblos con ocasión de diversos festejos¹²⁷⁷, e incluso, estando ya muy deteriorado, podía vendérselo a otras compañías de nivel inferior a la suya¹²⁷⁸.

Pese a los continuos esfuerzos de las autoridades por controlar el lujo del vestuario teatral¹²⁷⁹, a mediados del siglo XVII éste ya no tenía nada que ver con el que Cervantes había descrito para la época de Lope de Rueda, en la que “...todos los aparatos de vn autor de comedias se encerrauan en vn costar, y se cifrauan en quatro pellicos blancos guarnecidos de guardameci dorado y en quatro barbas y cabelleras, y quatro cayados poco mas o menos...”¹²⁸⁰.

Especialmente gravoso para los autores resultaba el vestuario del Corpus, que corría siempre por su cuenta¹²⁸¹, ya que desde principios de siglo la Villa de Madrid les exigirá que sea nuevo cada año, además de especialmente rico y vistoso¹²⁸², y por tanto muy caro¹²⁸³,

¹²⁷⁷ En 1619 Hernán Sánchez de Vargas alquila por 300 reales un vestuario al pueblo de Colmenar de Oreja para las fiestas del Corpus. Entre las prendas alquiladas se encuentran un vestido (sayo y calzón) “de labrador”, cuatro caperuzas también de labrador, y un sayo de “bobo” con su caperuza (P.PASTOR, *N.Datos*: 179-180).

¹²⁷⁸ A ésta práctica alude jocosamente Gil López de Armesto en su entremés *La burla de los capones* en el que la protagonista se queja de la roñosería de su marido, el cual “... vino a mi poder con un vestido/tan roto y deslucido/tan asqueroso y viejo/que juzgo le compró a Manuel Vallejo/...”. Ver en MADROÑAL, *Entremeses Benavente*: 151.

¹²⁷⁹ En 1641 el Consejo de Castilla prohibió a los actores salir “...al tablado con vestidos de oro ni de telas...”. Ver SHERGOLD, N.D., y J.E., VAREY, “Datos históricos sobre los primeros teatros da Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias”, *Bulletin Hispanique*, 62 (1960), p. 286. En 1672 la Junta formada para aconsejar a la Regente sobre la conveniencia de permitir las representaciones informó en contra apoyándose, entre otros argumentos, en que “...los hombres y mugeres que las representan se visten y atavian con vestidos y galas costosas, inventando cada día novedades de dañoso ejemplo en la profanidad y en los gastos...” (COTARELO, *Controversias*: 388). El lujo desplegado en el vestuario teatral era también uno de los argumentos recurrentes utilizados por los moralistas para atacar al teatro.

¹²⁸⁰ *Prologo al lector* incluido en la edición de *Ocho comedias y entremeses nuevos*. Cito por A. Hermenegildo, “Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda”, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, J.Mª Ruano de la Haza (ed.), Ottava Hispanic Studies, 3 (1989), p. 161.

¹²⁸¹ La excepción eran los sobresalientes a los que la Villa se encargaba de facilitar el vestuario, bien entregándoles las telas y pagando las hechuras, alquilándolo, o -lo que era mas habitual- dándoles a ellos o al autor una cantidad para que ellos mismos “se vistieran”. En 1673 la Villa pagó 9.500 rs. a Manuel Vallejo “...para las cosas de mano y bestidos sobresalientes que tiene obligazion la Villa a dar ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 263); y en 1675 se gastaron en 21.733 rs. por “...el bestuario que se saco de casa de Francisco Fernandez de la Calle, para las comediantas y comediantes de mantos, tunicas y otros trajes ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 304), mientras que en 1680 solo se gastaron 8.000 reales en “...diferentes mantos y otras cosas que se dieron [a] algunos de los representantes para haçer papeles sobresalientes, de trajes.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 350).

¹²⁸² En el contrato firmado en 1618 por Baltasar de Pinedo y Hernán Sánchez de Vargas se especifica que los autos además de “...hacerlos componer a su costa, aprobados por el Ordinario, haciendo cada auto un entremes...”, los representarán con vestidos nuevos ...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 166). Muy explícito es también en este sentido el contrato firmado en 1627 por Roque de Figueroa, quien además de comprometerse a representar con su compañía dos de los cuatro autos, cada uno con un entremés, pondrá los vestidos “todos ricos y nuevos” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 263). Según Lope de Vega, los personajes del *Pecado* y la *Envidia* que aparecían en su auto *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, llevaban vestidos “...ricos y bordados de oro, por autorizar las figuras, aunque representasen estos vicios...”. Ver LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604). Cito por la edición de J.B.Avalle-Arce, (Madrid, Castaglia, 1973), p. 199.

¹²⁸³ En 1627 la Villa decidió dar a Andrés de la Vega 200 ducados como “...ayuda de costa y por la pretensión que tenía de la carestía de los precios de los vestidos y otras cosas con que represento dos autos de los cuatro ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 255). Las dificultades en que se podían ver los autores a la hora de hacer frente a estos pagos se pone de manifiesto en lo ocurrido a Juan de Morales Medrano en 1608, quien tuvo que solicitar un préstamo de 400 ducados a Simón Arias, obligándose con él a que Arias cobrase

penalizándolos con multas en caso de incumplir esta condición¹²⁸⁴, pero estimulando también la competitividad entre los autores mediante el pago de un premio o *joya* a quien hubiese representado mejor los autos y con mejores vestidos¹²⁸⁵.

Podemos hacernos una idea de la suntuosidad de estos vestidos ya desde fecha tan temprana como 1594, gracias al contrato firmado ese año por Jerónimo Velázquez con el Ayuntamiento de Madrid, en el que se estipula que “... los personajes que en ellos entraren han de ir vestidos de terciopelo, damasco o raso o tela de oro o plata según las diferencias de vestidos que cada personaje llevare, de la forma que hubieren de ir a lo antiguo o moderno con pasamanos de oro o plata o seda¹²⁸⁶, todo nuevo y a satisfacion de los dichos señores corregidor y comisarios les ordenaren sin que haya falta ninguna, y han de dar la muestra de los dichos vestidos veinte días antes de la fiesta ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1907): 360-1).

La obligación de presentar un vestuario fastuoso resultó cada vez mas penosa para los autores¹²⁸⁷, por lo que a finales de siglo la Villa determinó dar a los actores una ayuda de

directamente de la Villa 350 ducados en vista de que los mercaderes de Madrid “... que tienen sedas y terciopelos y otras mercaderías para la representacion de la fiesta del Santísimo Sacramento del Corpus, que esta a mi cargo este presente de 1608, no me quieren dar ni fiar las dichas mercaderías, temiendose no cumplire con ellos a los plazos que me obligare...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 105))),

¹²⁸⁴ En 1613 a Alonso de Riquelme, cuya compañía había hecho dos de los cuatro autos de Madrid, “...se le baxaron 200 reales en que fue condenado por no haber sacado los vestidos nuevos conforme a la obligacion que tenia hecha ...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 135). No obstante en 1641 Juana de Espinosa alquiló a Segundo Morales varios vestidos para las representaciones de los autos del Corpus de Madrid por 1.200 reales. Morales debía entregarle los vestidos la víspera del día de la “muestra”, y Juana de Espinosa tenía derecho a usarlo en las representaciones del jueves del Corpus, y viernes, sábado y domingo siguientes y el lunes infraoctava, pero si las representaciones se extendían a los corrales, Morales recibiría 40 reales mas cada día (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 315).

¹²⁸⁵ Aunque en el siglo XVII ya se pagaba en dinero, su origen hay que buscarlo en los regalos en especie que los ayuntamiento concedían a las compañías para premiar sus esfuerzos en la representación de los autos. Desde principios de siglo la cantidad que pagaba el Ayuntamiento de Madrid por este concepto quedó fijada en 100 ducados, y así se mantuvo a lo largo de todo el XVII. En 1619 la Villa otorgó la joya de 100 ducados a Baltasar Pinedo “...porque saco mejores Autos y mejores vestidos...”, multando al otro autor, Hernán Sánchez de Vargas, con un descuento de 500 reales “...por no haber sacado buenos Autos y los vestidos no tan buenos y estos 500 reales se den al dicho Pinedo por haber cumplido tan bien con su obligacion ...” (P.PASTOR, *N.Datos* 2ª (1907): 383). Paulatinamente fue perdiendo su carácter de premio para convertirse en un apartado mas dentro de los ingresos fijos de las compañías, dividiéndose su importe en partes iguales entre ambos autores.

¹²⁸⁶ En 1659, y pese a la reciente pragmática contra el lujo, el Rey permitió “...que los comediantes y comediantas puedan hacer la fiesta de los autos con los bestidos que tenían hechos antes de la premativa, aunque sea contra ella, pero manda que los bestidos que hicieren nuevos sean conforme a la premativa.” Al margen, en una nota se indica que se permite ese año que lo comediantes saquen ese año “vestidos de plata y oro” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 142).

¹²⁸⁷ En 1672 Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo solicitaron a la Villa un aumento en sus estipendios, alegando entre otras causas, que aunque “...estamos estudiando los autos y fiestas del Corpus y haciendo las preuenciones de vestidos y galas para el maior lucimiento y deçencia dellas, de que nos resultan los empeños que son notorios, siendo todas las mas pobres que no alcanza la cantidad que se les da por dichas fiestas para el gasto de su sustento ...”, por lo que hicieron varias propuestas a la Villa, siendo la primera de ellas que “... oy se da la misma cantidad que se daba en lo antiguo quando la bara de tafetan balia a cinco reales y a este respecto las demas mercadurias y lo mismo los mantenimientos, vistiendose entonces con saios y monterones, que los mas se alquilaban para los autos, como es notorio, y abia personas que tenían este trato como fueron Luis de Monzon y Andres de Nagera, y al presente se compra a toda costa que solamente para zapatos, sombreros y mangones no alcanza lo que se les da ...”. Vistas las razones de los autores, la Junta del Corpus acordó pagarles 400 ducados mas (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 235-6).

costa “para vestir el auto”¹²⁸⁸ además de una cantidad suplementaria de 600 rs. a los autores “por vestir las mojigangas y saynetes”¹²⁸⁹, que reconocía de hecho una práctica que se había venido imponiendo a lo largo del último cuarto del siglo, durante el cual fué cada vez mas frecuente que la Villa pagase en concepto de ayuda de costa determinadas cantidades para costear vestidos muy especiales¹²⁹⁰, entre los que se incluían precisamente

los de las mojigangas¹²⁹¹, que por su carácter cómico-burlesco, solían ser auténticos disfraces.

Ningún gasto en este apartado le ocasionaban sin embargo las representaciones de fiestas palaciegas, ya que era la casa real o la persona que “patrocinaba” la representación¹²⁹² quien corría con todo el gasto del vestuario, que por otra parte resultaba tan lujoso¹²⁹³ que difícilmente podía haber sido financiado por los autores.

¹²⁸⁸ En las cuentas de gastos menores de 1693 (*A.M.V.*: 2-200-3), figuran numerosos pagos por este concepto: a María de Navas y su marido Ventura de Castro (5.000 rs. a ella y 400rs. a él), Sabina Pascual y su marido Manuel de Villafior (1.200 rs. a ella y 440 rs. a él), Teresa de Robles (2.300 rs.), Angela de San Roman (800 rs.), Antonio Ruiz y su mujer María de Villavicencio (1.100 rs. para los dos), Francisco José Urrieta y Paula de Olmedo (1.700 rs. para ambos), Josefa de Salazar (no se especifica la cantidad), Francisco de Fuentes (600 rs.), Francisca Correa y su marido Damían Polope (1.400 rs. a ella y 400 rs. a él), Juan de Cardenas y Paula M^a (2.700 rs. para ambos), José Garcés y Josefa de Cisneros (840 rs. a ambos), etc.

¹²⁸⁹ “A las dos compañías p[ar]a vestir las mojigangas y sainetes trescientos Rs. a cada una.”. Cuenta de gastos menores. Corpus de 1698 (*A.M.V.*: 2-200-8).

¹²⁹⁰ En 1673 el Ayuntamiento autorizó diferentes pagos por varias prendas de vestuario que caracterizaban a los personajes: 1.300 rs. para un vestido de peregrino para Agustín Manuel; 2.000 rs. a Bernardo Pascual por otro de “...Amor que es de los principales...”; 1.000 rs. a Antonio Leonardo por un vestido de “villano; 3.200 rs. por unos vestidos de segadores; 1.000 rs. a Carlos Vallejo por un manto y vestido de sacerdote; 1.900 por dos vestidos de ángeles; 800 rs. a Juan Fernández por un vestido de judío, y 1.400 rs. por los vestidos y “recados” de la mojiganga (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 268-9).

¹²⁹¹ En 1675 se pagaron 3.800 rs. “...por el vestuario que fue nezesario para los autos, loas, saynetes y mogigangas...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 304); mientras que en 1681 la cantidad pagada a Manuel Vallejo y Juan Antonio de Carvajal, los autores de comedias elegidos ese año, en concepto de “...ayuda de costa para vestuario, mogigangas y suplimientos de soldadas...” ascendía ya a 8.025 rs. para cada uno (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 357).

¹²⁹² 6.927 reales costó el vestido que se le hizo en 1672 a Sebastiana Fernández, quien representaba el papel de *Caliope* en *Fieras afemina amor*, fiesta de Calderón patrocinada por el Príncipe de Astillano (*FUENTES XXIX*: 118).

¹²⁹³ Como ejemplo podemos citar dos de los vestidos que se confeccionaron en 1679 para la representación de *Psíquís y Cupido* o *Ni Amor se libra de amor*, de Calderón. Para una de las protagonistas, Manuela de Escamilla, que hacía el papel de *Cupido*, se hizo un vestido que costó entre telas, forro y adornos 3.264 rs. El que vistió María de los Santos, que hacía el papel de la *Sombra*, pese a ser un personaje secundario era aún mas caro, ya que costó 3.934 rs. (*FUENTES I*: 81). Además de por la riqueza de las telas, de las que se necesitaba una gran cantidad de varas especialmente para los trajes de mujer, estos vestidos salían muy caros debido a la gran cantidad de adornos que llevaban: mientras que las 16 varas de “tela encarnada y plata de Seuilla” del traje de la Escamilla costaron 1.760 rs., las 40 varas de encajes de plata de Venecia necesarias para adornarlo costaron 1.254 rs.; mas caras fueron aun las 15 varas de encaje de Venecia (1.914 rs.) que adornaban el traje de María de los Santos, mientras que las 16 varas de tafetán costaron solamente 1.760 rs. (*FUENTES I*: 81). Aun mayor es la diferencia entre el precio de los adornos y el de la tela del traje de Sebastiana Fernández para *Fieras afemina amor*: 3.861 rs. las 38 varas de encaje de plata de Venecia mientras que las 12 varas de “tela encarnada y plata y flores de oro de Nápoles” costaron sólo 1.848 rs. (*FUENTES XXIX*: 118). No es de extrañar que algunos dramaturgos como Lope de Vega, hiciesen burla de la exagerada cantidad de tela y adornos que requerían los vestidos de las damas de la época: “INES: Aqueste papel me ha dado/mi señora.../.../ FLORENCIO: ¿Que te escribe? FELIX: Cierta lista/de un vestido de color./.../ Dice diecisiete

iv.iv. Ensayos y Muestras:

En su calidad de director artístico de la compañía el autor debía ocuparse de planificar los ensayos y “muestras”, organizarlos y dirigirlos¹²⁹⁴, además de buscar un local de ensayo, que habitualmente era su propia casa¹²⁹⁵ en la que posiblemente contaban con alguna sala adecuada para ello¹²⁹⁶, aunque las representaciones con una elaborada puesta en escena, como las fiestas cortesanas, que exigían un espacio para ensayar mucho mas amplio, hacían necesario alquilar las llamadas “casas de ensayo”, cuyo importe y acondicionamiento corría, como ya vimos, por cuenta de palacio, ya que además se podían alquilar por varios meses con el objeto de que sirviesen de local de ensayo para varias fiestas¹²⁹⁷.

varas./GALINDO: ¿De alguaciles? FELIX: De tabí,/trecillas y pasamanos/gran numero...” Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*. Cito por la edición de A. Baig, (Madrid, 1968), p. 29.

¹²⁹⁴ Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el entremés *El ensayo* de D. Andrés Gil Enríquez en el que se describe el ensayo de una comedia ordinaria por la compañía de Pedro de la Rosa, a quien vemos al principio salir con su mujer (Antonia de Santiago), ésta “... *haciendo media, y se sientan en unas silletas*” a esperar que vayan viniendo los restantes miembros de la compañía, que -cosa que parece ser habitual- llegan tarde, y cuando llegan siempre tienen algún recado que hacer, por lo que Rosa ordena al músico Gaspar Real que “...mientras van viniendo,/ensaye el tono”, finalizado el cual “*Ha de haber tomado Rosa un papel como que apunta, sentado en su silleta, y al otro lado las damas haciendo media, y en pie los que ensaya, como que lee a ellos*”. A partir de ese momento Rosa aparece indicando las entradas (a Mariana Romero, que lo hace tarde; a Antonia de Santiago, que se equivoca, etc.), y desesperándose por los errores que los actores van cometiendo. Cito por la edición de BERGMAN (*Ramillete*: 337-346), quien cree que el entremés fue escrito entre 1657 y 1660 (BERGMAN, *Ramillete*: 334). Este ambiente un tanto distendido en el que el autor intenta poner orden, se refleja también en la loa que Sebastián de Villavicencio escribió para la compañía de Luisa López, en la que el ensayo, dirigido por la autora, se ve interrumpido constantemente por las conversaciones de los actores, el “regalo” de pasteles que se hacen algunas actrices, etc. (COTARELO, *Colección*: xlvii). Comer y beber durante los ensayos parece que era habitual ya que tanto la Casa Real como el Ayuntamiento de Madrid obsequiaban a los comediantes con dulces, chocolate y golosinas diversas. En 1680 se gastaron 104 en chocolate, bizcochos, dulces y nieve para “regalar” a los actores que representaron la comedia *El Conde Lucanor* ante los Reyes el 9 de junio (*FUENTES* I: 137-8). Los “refrescos” con los que la Casa Real obsequió en 1680 a los actores mientras duraron los ensayos de la comedia *Las armas de la hermosura*, representada el 1º de mayo para celebrar el santo del Duque de Orleans, incluían espárragos, pasteles, manjar blanco y dulces, todo ello regado con vino y agua de canela (*FUENTES* I: 136).

¹²⁹⁵ En 1673 el escribano se dirige a casa de Felix Pascual para que declare el motivo por el cual no representan Feliciano de Ayuso y Blas de Navarrete. Al llegar al domicilio del autor, “...a lo postrero del barrio del Mentidero frente al Convento de Trinitarios descalzos, entre en dha casa y en ella auia mucha bulla de comediantes y comediantas que estauan ensaiando...” (*A.M.V.*: 2-197-20). También las obras teatrales reflejan esta costumbre: “RICARDO: Si quieres desenfadarte/pon a esta puerta el oído/DUQUE: ¿Cantan? RICARDO: ¿No lo ves? DUQUE: Pues quien/vive aquí? RICARDO: Vive un autor/de comedias. ...” Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Cito por la edición de la BAE, XXXII, pp. 350-1.

¹²⁹⁶ En su entremés *La polilla de Madrid* Quevedo presenta a una pícaro que fingiéndose dama, solicita a sus pretendientes diversas cosas para usarlas en una representación casera, cuyo ensayo general se hará en casa de un antiguo comediante: ELENA: El dueño de la casa es gran persona/a sido comediante y cada día/esta ensayando fiestas de alegría/...”. Ver en ASENSIO, *Itinerario*: 329-330.

¹²⁹⁷ La casa que como ya vimos, se le alquiló en 1672 a Dª María de la Paz Tineo “...para los ensayos de la comedia q[ue] se ha de hacer a los años del Rey ...” (*A.G.P.*: *Administrativa*, Cª 9406) parece evidente que debía servir para varias fiestas ya que el contrato, firmado el 22 de septiembre, se hizo por seis meses, por lo que además del mes y medio que debían durar los ensayos de la fiesta programada para el cumpleaños real, parece que se tenía intención de que la casa, dadas sus dimensiones y excelente ubicación (en pleno barrio “teatral”), sirviese como lugar apropiado para ensayar otras fiesta como la que se iba a representar para el cumpleaños de la Reina Madre, las del día de Reyes, y posiblemente también las que se hacían en Carnestolendas. No obstante, las fiestas también se podían ensayar en casa del autor, como podemos ver en el certificado levantado por el escribano con motivo de estarse ensayando *Psiquis y Cupido* de Calderón, representada el 19 de enero de 1662 en el Buen Retiro. El 10 de dicho mes, viendo que los corrales de

Los ensayos de fiestas palaciegas eran muy duros debido a su complejidad y duración, ya que en ellas se combinaban texto, música y escenografía. Si tras el ensayo general - normalmente dos o tres días antes de la representación¹²⁹⁸- se comprobaba que no todo estaba conforme, había que hacer ensayos extras muy intensivos¹²⁹⁹ que se prolongaban incluso hasta el mismo día de la representación¹³⁰⁰, lo que impedía a las compañías representar en los corrales durante varios días¹³⁰¹. Este ritmo de trabajo, que suponía graves pérdidas para el arrendador, perjudicaba también económicamente a los autores que veían mermados sus ingresos sin poder descontar los gastos, por lo que para compensarles, por cada día de ensayo se pagaba a las compañías una “ayuda de costa”¹³⁰², fijada por Carlos II en un doblón de a ocho¹³⁰³.

comedias estaban cerrados, el escribano acude a casa de Sebastián de Prado, en la calle del Infante, donde estaba ensayando “... toda su compañía y otras personas de fuera la fiesta que se ha de hazer a Su Magestad en el Retiro intitulada *Psíquís y Cupido*, por cuya causa dixeron los representantes no se podía representar en el corral por tener mucho que estudiar, y ensayar en la musica, loa y saynetes y comedia de dicha fiesta...” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 289).

¹²⁹⁸ Y también el día anterior. El ensayo general de *Mármoles hace la envidia* se hizo el 5 de noviembre de 1683 y la fiesta se representó en el Coliseo al día siguiente; *La profetisa Casandra* se ensayó el 18 de septiembre de 1685 y se representó el 21 en el Coliseo para celebrar el cumpleaños de la Reina; etc. Hay sin embargo excepciones como *La toma de Buda*, cuyo ensayo general se hizo el 4 de noviembre de 1686 pero que no se representó hasta el 15 (*FUENTES XXIX*: 164).

¹²⁹⁹ En 1662, tras hacerse el ensayo general de *Psíquís y Cupido* de Calderón en el Retiro dos días antes de la representación, se vio “...no estar axustada ni ensayada ni bien sabida la fiesta...” por parte de la compañía de Simón Aguado, por lo que durante los dos días que faltaban la compañía tuvo que ensayar duramente y no pudo representar en los corrales. Pero el esfuerzo mereció la pena ya que al Rey le gustó tanto la fiesta, que ordenó que se representase al pueblo en el Coliseo (P.PASTOR, *Doc. Calderón*: 290).

¹³⁰⁰ El 26 de julio de 1663 el escribano certifica haber visto a las compañías de Antonio de Escamilla y José Carrillo estar ensayando “...en un juego de argolla donde ay vn xardinillo en la Calle de Cantarranas...” la obra *Todo cabe en lo imposible*, que habían de representar “...oy a las tres...” en el Retiro para celebrar el cumpleaños de la Reina de Francia (M^a Teresa, la hija de Felipe IV) (*FUENTES IV*: 242).

¹³⁰¹ En 1661 Juana de Cisneros se vio obligada a suspender las representaciones en los corrales en varias ocasiones para poder ensayar las fiestas palaciegas. El 13 de febrero, que sí representó en ellos, tuvo que sufrir que el Marques de Liche la riñese por “...lo atrasada que estaba en las tramoyas y ensayos de la fiesta grande y haber de hacer otra comedia su compañía para uno de los días de Carnestolendas a Su Magestad, que es de Don Pedro Calderón, que hasta ahora no se la ha entregado...” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 280), lo que motivó que nuevamente se suspendieran las representaciones en el corral. El 28 tampoco pudo representar debido a que además de ensayar en el Retiro, junto con la compañía de Osorio, una comedia de Calderón que debían haber representado ese día, aunque no pudo ser “...por no estar acabada de estudiar [...] en acabando dichos ensayos habian de ayudar con saynetes y musica a una fiesta de moços de Madrid que se hacia esta noche a Su Magestad por causa de no tener estudiada la compañía de Juana la comedia de D.Pedro Calderón ...” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 281). Tampoco pudieron representar en los corrales las compañías de Manuel Vallejo y Jerónimo García en enero de 1681 por estar ensayando “...por la mañana y por la tarde la comedia *El alcázar secreto* [de Solís] que se hara el día 18 a los años del Emperador de Alemania ...” (P.PASTOR, *N.Datos* 2^a (1914): 477).

¹³⁰² Según la cuentas de *Faetón*, fiesta de Calderón representada en 1679 para el cumpleaños de la Reina Madre, para compensar a la compañía de Manuel Vallejo por la pérdida de las representaciones en los corrales, se pagaron a dicho autor 7.500 rs. (5.500 rs. “...por la fiesta y hauer dejado de representar ocho días ...” y 2.000 rs. “...por cinco días que deharon de representar, a 400 rs. cada día...” (*FUENTES I*: 94).

¹³⁰³ En 1689 los autores Simón Aguado y Agustín Manuel dirigen una petición al Rey para que se les paguen los atrasos, indicando que además de lo que se les debe por representaciones particulares, “...por los días que estuuieron sin representar por la ocupacion de los ensayos de la fiesta de los años de la Reyna nuestra Señora, por decreto de V.M. esta mandado se les de por cada día a cada compañía el doblon de a ocho...” (*FUENTES I*: 191). Muy precisas en este aspecto son las cuentas de *Hado y Divisa*, representada durante los tres días de Carnestolendas de 1680. Bajo el epígrafe *Ayudas de costa a las compañías los días de ensayos y días de fiesta* (*FUENTES I*: 123) se consignan varios pagos por un total de 10.800 rs.: los ensayos, que duraron 7 días

También los autos del Corpus exigían del autor un esfuerzo suplementario en lo que a ensayos se refiere, ya que debía preparar a su compañía para dar varias “muestras” ante las autoridades competentes, la primera de ellas para ser elegidos por los Comisarios del Corpus para representar los autos¹³⁰⁴. Tras elegir a las compañías que consideraba mejores¹³⁰⁵, el Ayuntamiento de Madrid, para asegurarse del éxito del resultado final, les exigía que quince días antes de la representación oficial hiciesen otra muestra¹³⁰⁶ que permitía a los Comisarios introducir los cambios -tanto en los textos¹³⁰⁷ como en la puesta en escena¹³⁰⁸- que considerasen necesarios para el mayor “lucimiento” de la fiesta,

(21,23,24,25,27 y 28 de febrero y el 1º de marzo) se pagaron a 900 rs. diarios (450 rs. a cada una de las dos compañías), lo que importó 6.300 rs., pero por el ensayo general (el 2 de marzo) se pagó el doble de lo habitual, 1.800 rs. (900 rs. a cada compañía), mientras que por las representaciones de la fiesta, que duraron 3 días (3,4, y 5 de marzo), se pagaron los acostumbrados 900 rs. diarios (450 rs. a cada compañía), lo que hizo un total de 2.700 rs. Sin embargo en 1700, ante la petición de los autores Teresa de Robles y Juan de Cárdenas para que se les compense por el trabajo de haber ensayado en tres ocasiones una fiesta para el día de Santa Ana, que finalmente no se hizo, pese a que “...por tercera vez la an estado ensaiando mas de quinze dias i tampoco ha tenido logro, por cuiu causa an estado detenidas las compañías el termino referido sin aber percibido de dicha fiesta mas que 200 ducados que dio el año pasado el Marques de Laconi por esta fiesta y otras dos que tenia prebenidas ...”, se informa que “...respecto de que las ayudas de costa que se les dan en tales festejos no son en considerazion del trabaxo sino por los traxes y vestuario, y no haviendo llegado este caso, es su ynstanzia sin ninguna justificacion ...”, aunque se sugiere que cuando se “execute” la fiesta, podrían dejárseles los 200 ducados “...reciuidos por ayuda de costa en remunerazion de la repetizion de ensayos que han tenido.” (*FUENTES XXIX*: 204-5).

¹³⁰⁴ En 1621 Alonso de Olmedo protestó ante la Villa de Madrid porque habiéndole contratado para las fiestas del Corpus la ciudad de Valladolid “...me fue mandado por el Sr. Pedro de Tapia y la billa de M[adri]d que no saliese della ni hijiese ausençia con mi comp^a, sino que la prebiniese para hacerlas en esta Corte porque no abia comp^a que la pudiese açer sino era Thomas Fernandez y yo que a Abendaño le abia dado el titulo b[ue]s[tra]. alt^a. con calidad que ni las pudiese pretender, ni haçer en esta Corte, para lo qual yo reçi bi las personas mas ymportantes[s] que ay en la comedia [...] y por el mandado del Sr. Pedro de Tapia y diputados di la muestra con mi comp^a, y la ciudad de Balladolid, por no yr a cumplir yo con mi escritura dio las fiestas a otros autores [...] y aora maliciosam[en]te [...] pretende Franco Enriquez diputado dellas que las haga Pedro de Baldes y Cristobal de Abendaño, no abiendo ninguno sido llamado ni detenido para haçerlas *ni aber dado muestra como es uso y costumbre* ...” Por su parte Avendaño alegó haber dado la muestra de su compañía “...por lo qual y *aber bisto ser mi compañía a proposito me an honrado para las dichas fiestas* ...” (*A.M.V.*: 2-196-29). Los subrayados en cursiva son nuestros. Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1621. A finales de siglo esta muestra solía hacerse el Sábado Santo ya elegida la compañía, según consta en algunos contratos como el firmado en 1700 por Teresa de Robles, quien “... a ajustado el que con la compañía de [que] ay dada lista firmada de su nombre aia de representar en este presente año vno de los autos sacramentales que se an de hacer a Sus Magestades sus Consejos y a Madrid y dar muestra con d[ic]ha compañía para el Sauado Santo proximo que biene para empeçar a representar en la Pasqua...” (*A.M.V.*: 2-200-10).

¹³⁰⁵ En la época en la que Calderón aún no se ocupaba en exclusiva de la fiesta, los autores se comprometían por contrato a que “...dos meses antes haremos los autos y entremeses a los dichos señores Regidores y Comisarios para que los vean y pasen, y no conviniendo hacerse, se ordenen y compongan otros y daremos la muestra de los compañeros en la casa del Sr. del Consejo que ordenare o donde señalare y la muestra de los autos la daremos 15 días antes del Santísimo Sacramento.” Obligación de Manuel Vallejo para hacer dos de los cuatro autos de las fiestas del Corpus de 1632 (P.PASTOR, *N.Datos*: 224).

¹³⁰⁶ “Que a el dicho Thomas Fernandez y a Pedro de la Rosa, asimismo autor, que tienen los dichos autos se les notifique los tengan estudiados y ensayados en sus casas para el 13 deste presente mes [y] tengan dispuesto la muestra principal que an de dar en el corral y la den para 28 deste presente mes y lo cumplan pena de cada 200 ducados que se cobrarán de la ultima paga que se les a de hazer esta Uilla.” Orden de 5 de mayo de 1637 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 2).

¹³⁰⁷ En 1641 se pagaron 100 rs. a D. Antonio de Huerta “...por la ocupacion que tubo en enmendar el auto que el Doctor Mira de Mescua escribio de *Las grandeças de Madrid* que se le ordeno enmendarse parte del ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 34).

¹³⁰⁸ En 1644 los Comisarios ordenaron a Juan Caramanchel, quien se encargaba de construir los carros y las tramoyas, que “...se buelban a recorrer las dichas tramoyas y ponellas de modo que anden bien y no con el

mostrándose en este sentido los Comisarios extremadamente exigentes incluso con los detalles más mínimos¹³⁰⁹, como demuestra la objeción hecha en 1644 a Pedro de la Rosa: “... que vn baquero que saco vn musico alto que represento en el segundo carro que es de la conpania de Rosa que por ser dicho baquero corto y biejo se aga otro mejor...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 49). En caso de que el autor no hiciera estos cambios se le descontaba una cantidad en la liquidación final, multa que se destinaba bien beneficencia¹³¹⁰ o en caso de manifiesta desigualdad entre las compañías, se le daba al autor rival¹³¹¹.

Esta muestra era por tanto un ensayo general, y se representaba en la *Obrería*, el taller municipal donde se montaban los carros. A esta representación-ensayo acudían los oficiales del Ayuntamiento y sus mujeres, levantándose para ello tres tablados en la Obrería: uno para la representación y los otros dos para los espectadores, que al igual que sucedía en los corrales estaban separados por sexos¹³¹²; esta muestra atraía además a numerosos curiosos “...que desde el dia antes y noche antecedente al dia de la muestra se solicitan los lugares por el poco sitio, conbocandose a el tan grande y tan bario concurso de poblacion mezclado en la obscuridad de la noche en el campo fuera y dentro del corral, sin luçes ni fuerça de la justicia para preuenir los excesos resultados siempre.”¹³¹³

embaraco que an dado oy dicho dia de la muestra ...” bajo pena de 500 ducados de multa (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 49).

¹³⁰⁹ Un buen ejemplo de la minuciosidad con la que los Comisarios entendían su trabajo lo constituyen las enmiendas que el 28 de mayo de 1641 ordenaron hacer a los autores elegidos ese año, Pedro de la Rosa y Juana de Espinosa. A Rosa se le ordenó que en el auto del *Ycaro* “...vna mujer que an metido para musica, pongan otra en su lugar [...] El Ycaro que saque espada dorada y capatos de polbillo. La muerte guantes de gamuza largos. La pastora el cayado dorado o plateado y la cesta adornada de zintas o platealla. Y estudiar vien el auto”, y en su otro auto, *La Ronda del mundo* “Que el que aze a Dabid saque espada dorada y tiros y pretina de tela o bordados y quite los negros. El que aze al Salbador saque vanda nueva y espada plateada y manto blanco. Y los que no sacan espadas doradas o plateadas, que las saquen.” Por su parte a “la biuda” (Juana de Espinosa, que lo era de Tomás Fernández) se le ordenó que en el auto de *Sansón* “Bernardo saque mejores calçones y las medias y ligas conforme a las mangas. Los demas compañeros que no sacan espadas doradas o plateadas, que las saquen”, y en su otro auto, titulado *El Sotillo*, “El que haze el Deleite saque mejores calçones y espada dorada y tiros y pretina bordados o de tela.”. Además ordenaron a D. Francisco de Rojas, que había escrito este último auto “...disponga la enmienda en lo del memorial, rio y puente” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 31).

¹³¹⁰ En 1612, aunque se repartió la joya en partes iguales entre los dos autores por “...haberlos hecho muy bien uno y otro autor...”, se descontaron 4 ducados a Juan de Morales “...por no haber reparado ciertas cosillas que se le advirtieron en las muestras que hizo...”, que irán a los pobres de la cárcel. (P.PASTOR, *N.Datos*: 130).

¹³¹¹ Ya vimos como en 1619 además de conceder la joya íntegramente a Pinedo “porque saco mejores Autos y mejores vestidos”, se le impuso a Hernán Sanchez una multa de 500 rs. por haberlos sacado “no tan buenos”, que se dieron a Pinedo “por haber cumplido tan bien con su obligacion”. (P.PASTOR, *N.Datos* 2ª (1907): 383).

¹³¹² En 1632 los tres tablados de la Obrería le costaron al Ayuntamiento 1.000 reales, o lo que es lo mismo 1/3 de lo que pagaba por todos los tablados levantados en la ciudad (SHERGOLD y VAREY, *Autos* 1636: 75).

¹³¹³ SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 249. Esta situación, junto a los enormes gastos, fue una de las causas expuestas por el regidor D. Juan de Tapia en 1666 para solicitar la supresión de las representaciones de los autos.

Para compensar el agobiante trabajo de los actores y autores la Villa podía concederles algunas ayudas de costa¹³¹⁴ según su propio criterio, y a finales de siglo aparece habitualmente en las cuentas un pago de 480 reales por “...el ensayuelo de los autos que hizieron en sus casas [los autores] a los caualleros comisarios...”¹³¹⁵.

iv.v. Viajes:

Siendo el teatro español del siglo XVII un fenómeno esencialmente ciudadano¹³¹⁶, cuya base social -muy amplia- y económica se encuentra en las clases urbanas (es precisamente en las ciudades donde las compañías obtienen sus mayores éxitos e ingresos) que sostienen con su dinero una amplia red de teatros públicos (los corrales) estables, situados en la mayoría de las ciudades de cierta importancia¹³¹⁷, las compañías profesionales contarán en todas ellas con un lugar apropiado para la representación, lo que les permitirá viajar de unas a otras. Varias eran las ciudades que jalonaban la gira de una compañía, pero desde mediados del siglo XVII la actividad teatral parece concentrarse fundamentalmente en tres: Sevilla, Valencia¹³¹⁸ y Madrid, a las que se añadían toda una serie de ciudades pequeñas y villas que solían contratar a las compañías, sobre todo con motivo de las fiestas patronales.

Como responsable de toda la “infraestructura” de la compañía, el autor debía ocuparse de contratar los medios necesarios para estos viajes¹³¹⁹, cuidando del transporte no

¹³¹⁴ En junio de 1661 los Comisarios tras reconocer que “...por quanto las dos compañías que an de representar los autos este presente año an tenido corto tiempo para estudiarlos por causa de la comedia que se hizo a S.M. (que Dios guarde) en el Retiro, en que an tenido mucha ocupacion y trabajo y al presente le tienen en estudiar dichos autos por estar el tiempo tan adelante...”, mandaron se diesen “... a las dichas dos compañías 600 ducados de vellon ...” poniéndose a disposición del Marques de Liche quien debía decidir como repartirlos (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 154). Pero debido a que ese año parece haber sido especialmente agobiante para los autores, el Ayuntamiento acordó dar a Sebastián de Prado 3.650 rs. para que los repartiese entre sus actores por “...hauer trauajado mucho en el estudio y ensayos de dichos autos ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 156).

¹³¹⁵ *Cuenta de Gastos Menores. Corpus de 1698 (A.M.V.: 2-200-8).*

¹³¹⁶ Ver AUBRUN, Ch.V., *La comedia española. 1600-1680*, (Madrid, 1981), p. 10.

¹³¹⁷ Corrales fijos tienen desde finales del siglo XVI ciudades como Toledo, Segovia, Zamora, Córdoba, y Granada.

¹³¹⁸ Valencia contaba con un famoso corral, el de la Olivera. Durante el último cuarto del siglo XVI se edificaron en Sevilla tres corrales: el de D. Juan (1575), las Atarazanas (1578) y el de D^a Elvira (1579). Pero durante el siglo XVII la actividad teatral de la ciudad se concentrará en otros dos: La Montería y El Coliseo. Sobre los teatros sevillanos ver RENNERT, *Spanish*: 47-48; y SANCHEZ ARJONA, *Teatro Sevilla*: 79-200.

¹³¹⁹ En la mayoría de los contratos se indica no sólo el sueldo sino también los medios de transporte que el autor pondrá a su disposición durante los viajes, que suelen oscilar entre una y tres caballerías, dependiendo de la categoría del actor, siendo también por cuenta del autor “llevarles el hato”. En 1637 Juan Bezón, gracioso de la compañía de Tomás Fernández, tenía derecho a “...3 caballerías iguales y llevado su hato en 2 arcas ...” mientras que a Tomás de Najera, que canta y representa en la misma compañía, se le dará solo 1 caballería, y se le llevará el hato, aunque sin especificar como (P.PASTOR, *N.Datos*: 2^a (1911): 312). También pagaba el viaje o parte de él a los actores que debían incorporarse a su compañía, tal como hizo en 1619 Hernán Sánchez de Vargas al contratar al matrimonio formado por Pedro García de Salinas (gracioso) y Jerónima de Valcazar (2^a dama), que pertenecían hasta ese momento a la compañía de Alonso de Riquelme con la que se hallaban en Zaragoza. Sánchez, además del sueldo, se compromete a pagarles los viajes para ellos y su ropa y además les ha

sólo de los actores sino también de sus familiares, criados y hato, además del transporte del vestuario y hato de la compañía, aunque no siempre tenía que correr con todos los gastos¹³²⁰, ya que éstos podían ser financiados por el contratante, bien fuese éste la Casa Real¹³²¹ o Cofradías y Ayuntamientos de ciudades, villas y pueblos¹³²². Sin embargo si era la Villa de Madrid quien contrataba al autor para representar los autos del Corpus, éste tenía obligación de acudir desde cualquier parte en que estuviere, costeando por su cuenta los gastos del viaje tanto de su compañía como de cualquier actor contratado expresamente para actuar en la misma durante las fiestas, aunque si su situación financiera no era muy buena, el Ayuntamiento madrileño podía concederle un préstamo que tenía que devolver o se le descontaba de los ingresos del Corpus

Debido al tamaño de las compañías importantes, integradas por unos 20 comediantes, el volumen de equipaje, tanto de los actores como el que constituía el “hato” de la compañía, era bastante considerable, y aunque los carros parecen haber sido el medio de transporte mas corriente¹³²³, también se utilizaban otros como coches, literas, e incluso simples mulas¹³²⁴, dependiendo su número y tipo del viaje y categoría de la compañía.

Un buen ejemplo de los medios de transporte -y su coste- que necesitaba una compañía lo constituyen los que la Casa Real pagó en 1612 a Nicolas de los Ríos (P.PASTOR, *N.Datos*: 357-8):

“De diez y ocho mulas de alquiler en que fueron los comediantes a dos reales y quartillo cada una conforma a la tasa de su magestad de cinco días que se ocuparon en yda y estada y vuelta doscientos y dos reales y medio.

de pagar el viaje desde Zaragoza, donde ahora estan, a Madrid ...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 172). Sin embargo, cuando en 1633 Juan de Morales Medrano contrata por un año al matrimonio formado por Francisco Pinelo e Inés de Hita (1ª dama), se compromete con ellos a darles, además del sueldo, tres caballerías iguales y otra para un criado, pero pagará sólo la mitad del coste del viaje que acaban de hacer desde Valladolid a Madrid para incorporarse a su compañía (P.PASTOR, *N.Datos*: 230).

¹³²⁰ En 1638 la villa de Santorcaz contrató a la compañía de Segundo Morales para que representase dos comedias durante las fiestas del Corpus, “...llevandole y trayéndole con su compañía y tramoya a la Villa.” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 103).

¹³²¹ Cuando las compañías debían acudir a representar ante los Reyes en Madrid o fuera de la Villa, se les enviaban coches en pudieran ir. Así, el 20 de abril de 1675 el escribano enviado por el arrendador de los corrales certifica haber ido “...a casa de Manuel Ballejo, adonde en la calle bi carruaxe de literas, coches de camino y galeras cargando arcas y ato, y al Sr. Correxidor y ministros dando prisa a los comediantes [...] y pregunte al dicho Manuel Ballejo la causa de no representar en el corral y me respondió que el Sr. Correxidor le abia mandado ayer tarde que oy abia de ir con su compañía a Aranjuez a representar a SS.MM. y que para eso es dicho carruaxe...” (*FUENTES V*: 175).

¹³²² En Seis carros para llevar y traer a la compañía de Gabriel Cintor puso a disposición del autor Ciempozuelos para que representasen allí el sábado y domingo de Quasimodo dos comedias (P.PASTOR, *N.Datos*: 322); ese mismo año la villa de Algete contrató 28 caballerías y dos carros para transportar a la compañía de Luis López Sustaete el domingo de Quasimodo, y que hiciese en dicha villa dos comedias (P.PASTOR, *N.Datos*: 32).

¹³²³ “...ocho carros: tres descubiertos y cinco cubiertos [...] y les an de dar [...] posadas con veynte camas...” se comprometió a dar la villa de Borox a la compañía de Bartolomé Romero para que hiciese dos representaciones el martes de la infraoctava del Corpus de 1640 (AGULLÓ, *100 Docs.*: 106).

¹³²⁴ 21 mulas con 4 mozos, 3 literas con dos mozos cada una y las acémilas necesarias para llevar el hato contrataron en 1640 Francisco Velez de Guevara, Pedro de Covalada y Francisco Alvarez de Vitoria, “autores los tres de una compañía” para el viaje que habían de hacer a Sevilla, pagando por las mulas 2.530 rs., por la literas 1.740 rs. y por cada arroba del hato 10 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 306).

De quatro moços que fueron con estas mulas y se ocuparon los dichos cinco días a quatro reales cada moço cada un día de racion y quitacion ochenta reales.

De la comida de las dichas diez y ocho mulas de los cinco días a dos reales cada un día cada mula, ciento y ochenta reales.

De un coche de los dichos cinco días que llevaron con quatro mulas, ciento y quarenta reales.

Del alquiler de quatro acemilas y dos moços que les llebaron el ato de cinco días con toda costa, ciento y veinte y ocho reales.”

Ya fuesen en coche o a lomos de mulas, lo cierto es que los comediantes procuraban siempre viajar con la mayor comodidad posible, como podemos ver por la descripción que hace Luis Velez de Guevara (*Diablo*: 146-7) del “aparato” con que viajaba una compañía:

“...entraron algunos mozos de mulas en la venta llamando al güesped y pidiendo vino, y tras ellos, en el mismo carruaje, una compañía de representantes que pasaban de Córdoba a la corte, con ganas de tomar un refresco en la venta. Venían las damas en jamugas, con bohemios, sombreros con plumas y mascarillas en los rostros, los chapines con plata colgando de los respaldares de los sillones; y ellos, unos con portamanteos sin cojines, y otros sin cojines ni portamanteos, las capas dobladas debajo ... con alforjas detrás, y los músicos con las guitarras en cajas delante en los arzones, y algunos dellos ciclanes de estribos y otros eunucos, con los mozos que le sirven a las ancas, unos con espuelas sobre los zapatos y las medias y otros con botas de rodillera ... otros con varas para hacer andar sus cabalgaduras y las de las mujeres...”.

3.2.1.2. OBLIGACIONES CON LA COFRADÍA DE LA NOVENA:

Como ya vimos, a la Cofradía de la Novena -fundada por iniciativa de varios autores¹³²⁵- pertenecían todos los miembros de las compañías, pero, posiblemente debido a su posición, los autores parecen haber sido los miembros mas activos, y desde luego eran ellos los que asumían mayores compromisos.

1. Donativos:

Dado que la Cofradía se mantenía con las aportaciones de las compañías, eran los autores los encargados de recaudar el dinero¹³²⁶ y guardarlo en el arca construida al efecto,

¹³²⁵ Andrés de la Vega, Juan de Morales Medrano, Antonio de Prado, Hernán Sánchez de Vargas, Juan Bautista Valenciano, Manuel (Alvarez) Vallejo, Pedro de Valdés, Cristóbal de Avendaño, Roque de Figueroa, Alonso de Olmedo, Salazar Mahoma, Juan Acacio, Manuel Simón, Juan Martínez, Tomás Fernández Cabredo, Francisco López y Bartolomé Romero. Todos ellos firmaron las Advertencias que regulaban la Cofradía. Ver Subirá, *Gremio*: 42.

¹³²⁶ Además de lo que se descontaba a los actores de su sueldo (aproximadamente un 1,18%), la Cofradía llevaba, como ya vimos “... un real de cada entrada pública y así mismo las penas arbitrarias que se hacen a falta de los ensayos y representación, y todas las demas que solian aplicar a diferentes obras pias...” (1631) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910): 304). En algunos contratos posteriores a 1631 se indica que los pagos por incumplimiento de contrato serán en todo o en parte para la Cofradía, como hicieron en 1633 los miembros de la compañía de partes dirigida por Juan Bautista Espinola, al comprometerse, si cualquiera de las partes no cumple el contrato, a pagar una multa de 100 ducados a la Cofradía (P.PASTOR, *N.Datos*: 230). En 1637 la aportación de las compañías por cada entrada pública parece que se había duplicado, pues ese año Francisco Galindo, miembro de la compañía de Gabriel Cintor, se obliga a entregar al tesorero de la Cofradía 2 rs. de cada representación, “*como lo hacen las demas compañías*”. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª 1911): 313. El subrayado en cursiva es nuestro.

así como “...remitirlo en letra o como mas convenga a la dicha villa de Madrid, para el segundo o tercero Domingo de Quaresma ...y lo que costare el remitir el dicho dinero ha de ser a costa de la dicha caxa...”¹³²⁷ (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1910): 304).

ii. Cargos:

Aunque todos los miembros de la Cofradía podían ser elegidos para ocupar los cargos que la gobernaban, en las Capitulaciones del acta de fundación se indicaba que para el cargo de Mayordomo ordinario se preferiría a los autores sobre los actores (SUBIRÁ, *Gremio*: 44). Asimismo, para ocupar el cargo de cuarto Mayordomo, a quien se encomendaba la custodiar una de las llaves del arca de la cofradía, se elegía igualmente a un autor, en este caso al mas antiguo de los residentes en la Villa (SUBIRÁ, *Gremio*: 44). También el Agente, encargado de ayudar a los Mayordomos y al Tesorero, y vigilar el cumplimiento de las Constituciones (SUBIRÁ, *Gremio*: 45), parece haber sido un puesto ocupado con preferencia por autores ¹³²⁸.

3.2.2. ACTORES

Desde que a finales del siglo XVI la profesión de actor emerge como un oficio o “arte” bien definido y se configuran las primeras compañías profesionales, comienza a hacerse evidente la necesidad de regular el acceso a la profesión mediante el establecimiento de un aprendizaje mas o menos reglamentado del oficio. Una idea de la que, ya a principios del siglo XVII, se hace eco Cervantes, quien en *Pedro de Urdemalas* (1615) expone la necesidad de contar con un sistema de control que aleje a los aficionados y permita establecer una profesionalización real:

PEDRO: [...] pues claro se entiende
 que el recitar es oficio
 que a enseñar en su ejercicio,
 y a deleitar sólo atiende,
 y para esto es menester
 grandísima habilidad,
 trabajo y curiosidad,
 saber gastar y tener,
 que ninguno no le haga
 que las partes no tuviere

¹³²⁷ Las limosnas recaudadas por las compañías reflejan la importancia de las mismas, y su nivel de ingresos, como podemos ver claramente por lo ingresado por varias compañías en 1637: mientras que la compañía de Francisco Solano paga sólo 170 rs. “que se sacaron de limosna de la compañía”, Andrés de la Vega, uno de los autores mas importantes de la época paga 238 rs. de las limosnas de su compañía mas otros 400 rs. por la limosna de la compañía de Pedro de la Rosa, otro de los principales autores, que este le había entregado en Sevilla para que los hiciera llegar al tesorero de la Cofradía (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 303).

¹³²⁸ Simón Aguado parece que lo fue en los últimos años del siglo, según declara él mismo (“Ajente de la comedia/e quedado por mi edad”) en una petición de ayuda en verso que dirigió al Rey (*FUENTES I*: 228). Para más datos sobre su trayectoria profesional ver *Apéndice I*.

que este ejercicio requiere
 con que enseñe y satisfaga.
*Proceda examen primero,
 o muestra de compañía,
 y no por su fantasía
 se haga autor un pandero.
 Con esto pondrán la mira
 a esmerarse en su ejercicio:*
 que tanto es bueno el oficio,
 cuanto es el fin a que aspira.”¹³²⁹

y de hecho la profesión, como ya vimos, quedó regulada en España desde fechas muy tempranas, lo que permitió a todos los que la ejercían conocer con exactitud sus obligaciones, pero también sus derechos.

3.2.2.1. OBLIGACIONES:

Es evidente que la apariencia de una vida libre y aventurera que presentaba la profesión a quienes la contemplaban desde fuera, podía motivar las críticas mas severas pero ejercía también un poderoso atractivo para aquellos que sólo veían la parte agradable de un oficio que podía llegar a ser realmente agotador¹³³⁰. Acusados frecuentemente de vagos¹³³¹, ignorantes y pendencieros¹³³², los actores ejercían no obstante una profesión muy “trabajosa”, y son muchas las referencias que podemos encontrar en la literatura de la época, incluso entre aquellos que como Cervantes se muestran reticentes ante los actores, a las múltiples obligaciones que implicaba el ejercicio de la profesión. La ajetreada y laboriosa vida de los actores se reconoce incluso una anónima *Sátira contra las comedias, las representaciones y los actores* (1649) (COTARELO, *Controversias*: 552), en la que se aconseja a *Menguilla*, aspirante a actriz, que:

“Si piensa que ha venido a coger flores,
 porque nos ve listados de oropeles,
 esta metida en un serón de errores:

¹³²⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Pedro de Urdemalas (Ocho Comedias y ocho Entremeses nuevos* (Madrid, 1615)). Cito por la edición de Talens, J., y N. Spadaccini, (Madrid, 1986), p. 387. Los subrayados y cursiva negrita son míos. Aunque publicada en 1615, la mayoría de los estudiosos opinan que la obra fue escrita hacia 1610.

¹³³⁰ “... con el gusto de los versos y el de ver recitales en las farsas, a que era muy aficionado, me puse en la cabeza de ser representante ... Parecíame bien la vida libertada y vagabunda desta manera de gente ... buenos trajes y se gasta sin pensar en el de mañana. Este exterior me satisfacía mucho, aunque después vi cuan amargo es lo que de fuera parece deleitoso...” LUJAAN DE SAYAVEDRA, Mateo (*Dr. Juan Martí, Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, (1602). Cito por COTARELO, *Controversias*: 438-439.

¹³³¹ “...Como es mas fácil sacar un disfraz en el tablado que fatigar una azada, hay trescientas compañías de comediantes, y apenas hay quien cultive la tierra...” Fr. Jerónimo de la Cruz, *Iob evangélico stoyco ilvstrado*, (Zaragoza, 1635). Cito por COTARELO, *Controversias*: 204.

¹³³² “...estos representantes como muchas veces no saben leer ni ellos ni ellas, y, por otra parte, es gente viciosa que tiene aversión al trabajo y a lo que les ha de costar algo, y estar hechos a la ociosidad y gustos de sus antojos y sentidos y a la vida gallofa [...] y los vicios en que viven, cada día riñen y se despiden unos de otros.” Anónimo, *Diálogo de las Comedias* (1620). Cito por COTARELO, *Controversias*: 221.

que estas guitarras, harpas y rabeles,
si para el pueblo son sonoras aves,
para nosotros son fieras crueles;
[...]

Las vidas que traemos no son vidas,
y esto verálo a la primera semana,
en acostadas, cenas y comidas:
y habrá de levantarse de mañana
si a de dar a una resma de papeles
tarea y genio, ¡y cuan de mala gana!
[...]

Y es que son tantas las ocupaciones
en que este negro oficio nos empeña,
que el mas del tiempo hacemos ceribones.
[...]

Por donde puedes ver y cuan de veras,
mi sabrosa, que no es del todo fino
el oro que os guarnece las hileras.
[...]

La estresante jornada laboral de los actores es confirmada igualmente por los documentos de la época, algunos tan expresivos como los dos certificados del escribano al que se encomendó en junio de 1632 comunicar al autor Francisco López los cambios de vestuario que, por decisión de los Comisarios de la fiesta del Corpus de Madrid, debía hacer en los autos asignados a su compañía:

“En la billa de M[adri]d a nueve dias del mes de junio de mil y seiscientos y treynta y dos años yo el escrivano *a cosa de las nueve de la tarde* fui a la posada de Fran[cis]co Lopez autor de comedias a le notificar el auto [que] aqui ba *y le aguarde en ella asta las onze de la noche por no estar* [...] y able [con] Ana de Ortega que dijo ser su cuñada y me dijo que *estaba la compañía representando en palazio y que sería mas de la vna quando acabasen* y por esta causa la di a la dicha Ana de Ortega el dicho auto para quen biniendo el dho franco Lopez se lo dijese y dijo que lo aria que di fe.” (A.M.V.: 2-196-38)

“En M[adri]d a diez de junio de mil seiscientos y treynta y dos yo el escrivano *a las seis de la mañana* fui a la posada del dicho Fran[cis]co Lopez autor de comedias a le notificar este auto y no alle en ella mas de a la d[ic]ha Ana de Ortega la cual me dijo que *a las cuatro de la mañana se abia ydo el dho Fran[cis]co Lopez con su compañía a representar a vna aldea* que no sabia cual era y que ya le abia dicho como le abia ydo aquella noche vn escrivano a notificar vn auto y le dijo todo lo que el auto dize [...] que algunos abian salido con mangas negras y otros defetos [...] y en quanto al estudiar y lo demas que se tenía buen cuidado en lo que se abia de azer de que doi fe.” (A.M.V.: 2-196-38)¹³³³.

Posiblemente sea la conocida loa de *Los vocabularios*, escrita por Agustín de Rojas Villandrando, actor él mismo en su juventud, la que mejor describe la atareada vida de los actores del Siglo de Oro:

Pero estos representantes,
antes que Dios amanece,
escribiendo y estudiando
desde las cinco a las nueve,

¹³³³ Los subrayados en cursiva de ambos documentos son míos.

y de las nueve a las doce
se están ensayando siempre
 comen, *vanse a la comedia*
 y salen de allí a las siete.
Y cuando han de descansar,
los llaman el presidente,
los oidores, los alcaldes,
los fiscales, los regentes,
y a todos van a servir,
*a cualquier hora que quieren.*¹³³⁴
 ¿Que es eso aire?, yo me admiro
como es posible que pueden
estudiar toda su vida
y andar caminando siempre
 pues no hay trabajo en el mundo
 que pueda igualarse a este
 con el agua, con el sol
 con el aire, con la nieve
 con el frío, con el hielo
 y comer y *pagar fletes;*
sufrir tantas necedades
oír tantos pareceres
contentar a tantos gustos
y dar gusto a tantas gentes
 [...] ¹³³⁵

En esta loa Rojas señala con claridad los cinco aspectos que caracterizaban al oficio de comediante: el continuo estudiar, los ensayos, las numerosas representaciones -tanto públicas como privadas- los viajes, y la obligación de contentar a públicos muy diversos.

i. El estudio continuo:

Como ya vimos, el repertorio de una compañía importante comprendía unas 40 obras entre comedias nuevas y viejas¹³³⁶ y sus correspondientes piezas breves: loa, entremés, sainete, baile, mojiganga, etc. A este elevado número de obras se añadían los autos sacramentales -escritos (así como las obras breves que los acompañaban) especialmente para la ocasión, y no sólo en Madrid sino también en todas las ciudades importantes de la Península- así como las comedias y fiestas palaciegas para las que incluso tratándose de reposiciones, se escribían piezas breves nuevas, especialmente las loas.

¹³³⁴ En 1614 Lope pide al duque de Sessa su coche para llevar "... la música y baile de Riquelme al Caballero de Gracia ..." El coche debe ir a recoger a los actores "... a las diez para sólo llevarlos [...] que después a las dos podría volver por ellos." Cito por ENTRAMBASAGUAS, *Vida Lope*: 203.

¹³³⁵ ROJAS, *Viaje*: 289-290. Los subrayados en cursiva son míos.

¹³³⁶ Tras la reforma de Lope de Vega las comedias se estructuraban en tres actos, con un número de versos cercano a los 3.000 (AUBRUN, *Comedia*: 18). Aunque esta estructura en verso facilitaba el aprendizaje del texto por parte de los actores, el esfuerzo que debían realizar para aprenderse sus papeles era considerable.

Habitualmente las obras se “sacaba por papeles”¹³³⁷, normalmente por el apuntador de la compañía, para que cada actor pudiese estudiar su parte, aunque en ocasiones el tiempo del que disponían los actores para aprender sus papeles era realmente escaso¹³³⁸, especialmente tratándose de fiestas palaciegas, que se estudiaban y ensayaban en apenas un mes.

Gracias a las peticiones de “bajas” hechas a la Villa en 1661 por Domingo García de Llanillo, “a cuyo cargo esta el arrendamiento de los corrales”, motivadas por las interferencias palaciegas, podemos ver hasta que punto la vida profesional de los actores, y especialmente la de aquellos que por su calidad eran elegidos para representar ante los Reyes, era efectivamente un “inllevable trabajo”. Según declara Llanillos, que presenta como prueba los certificados del escribano Matías de Santos¹³³⁹, éste “...abiendo acudido a las diligencias de ver los corrales cerrados y a casa de los autores a sauer las causas por que no representaron algunos días para darme testimonio ...” certificó que durante el periodo comprendido entre los días 18 y 23 de diciembre de 1659, ambos inclusiva, la compañía de Juan de la Calle y Sebastián de Prado “...se ocupó ...en ensayar y estudiar la fiesta para los años de la Reyna nuestra Señora, y el día 25 se hizo a SS.MM. en su Real Palacio ...” (total 7 días ocupados en Palacio). El 17 de enero de 1660, aunque habían puesto carteles en los corrales, la citada compañía junto con la de Pedro de la Rosa tuvieron que ir al Retiro a hacer “la fiesta de la çarçuela”, y el 31 de enero tampoco representó ninguna de dichas compañías porque “...estando haziendo juntas la fiesta de la çarçuela, por auerlas ocupado en el repartimiento de las quatro comedias que se prebenian a S.M., tres de don Pedro Calderón y una de don Juan de Zaualeta ...”. Los días 2, 3 y 4 de febrero la compañía de Calle y Prado no pudo representar “...por allarse cargada de las tres comedias de don Pedro Calderón por auer faltado la compañía de Osorio, y de doze sainetes para ellas ...”. La primera “fiesta” la representaron el día 5 de dicho mes, pero los cinco días siguientes, hasta el día 10 que era Martes de Carnaval, tuvieron que estudiar y

¹³³⁷ En 1657, con motivo del pleito que los arrendadores de los corrales de Madrid emprendieron contra la Villa por haberse suspendido las representaciones de comedias por el “Santo Jubileo”, declaró como testigo de los arrendadores Luis Torres, representante de 22 años, y miembro de la compañía de Antonio de Acuña, a la que éstos habían traído para que representase varias comedias nuevas que les habían dado, “...y en particular vna yntitulada *Penar por culpas axenas*, de don Diego Cornejo, y este testigo la saco por papeles para que los demas compañeros de la dicha compañía la estudiasen para venirla a representar a Madrid ...” (*FUENTES IV*: 106).

¹³³⁸ Según declara Lope de Vega en su comedia *La noche de San Juan*, ésta “... se ha estudiado y compuesto/todo junto en cinco días.”. Ver DIXON, V., “El post-Lope: *La noche de San Juan* metacomedia urbana para palacio”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas XVIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, julio de 1995. F.B. Pedraza y R. González (eds.), (Almagro, 1996), p. 81.

¹³³⁹ “...como de dicha postura y remates consta [...] y escusar dudas y pleitos, por acuerdo de Madrid se mando que en el oficio de don Francisco Méndez Testa se nombrase vno de los escriuanos de dicho oficio para que acudiese a ver y dar los testimonios de las ocupaciones de las compañías [...] y nombro a Matías de Santos, escriuano de S.M....” (*FUENTES IV*: 154-5).

ensayar “día y noche” las fiestas que iban a representar durante las Carnestolendas (*FUENTES IV*: 155). Es decir que en apenas tres meses, las compañías de Pedro de la Rosa y Juan de la Calle-Sebastián de Prado tuvieron que estudiar, ensayar y representar dos fiestas, una de ellas una zarzuela, y cuatro comedias, además de unas veinte obras cortas (tres o cuatro por cada fiesta o comedia). Idéntica situación tuvieron que afrontar al año siguiente y por las mismas fechas las compañías de Osorio, Cisneros y Escamilla, ya que “... desde 21 de diziembre de 1660 años hasta 1º de março deste presente año de 1661 se an ocupado las compañías de Diego Osorio, Juana de Cisneros y Antonio de Escamilla que an asistido y estan en esta Corte, en este dicho tiempo 37 días, en las ydas del Pardo, Zarzuela, fiesta de los años del Príncipe nuestro Señor, fiesta grande del Retiro y las tres comedias de los quatro días vltimos de Carnestolendas ...” (*FUENTES IV*: 158). Ello significaba que nuevamente en apenas tres meses, además de las representaciones que habían hecho en los corrales, los actores de las tres compañías habían ensayado y representado 37 días en el Pardo, la Zarzuela, el Buen Retiro y el Alcázar como mínimo una “fiesta” en cada sitio.

ii. Ensayos:

Tan importantes como la representación eran los ensayos, que constituían una de las obligaciones principales de los actores por lo que el absentismo estaba fuertemente penalizado, llegando a suponer las multas (que como ya vimos iban a parar a la Cofradía de la Novena) impuestas a quienes no acudían a ensayar la mitad del salario diario¹³⁴⁰ o incluso toda la “ración” diaria¹³⁴¹.

Según Rojas (*Viaje*: 290) los ensayos habituales duraban unas tres horas y se solían hacer “...de las nueve a las doce...”, uno horario que se mantuvo a lo largo del siglo ya que es el mismo que aparece en el contrato firmado en 1669 por Alonso de Olmedo con el

¹³⁴⁰ En el contrato firmado en 1614 por Andrés de Claramonte con los miembros de su compañía cada actor “...se obliga a acudir con todo puntualidad y cuidado a los ensayos que se hubieren de hacer de todas las comedias que se hubieren de representar cada día a las 9 horas del a casa del dicho Andres de Claramonte, donde se han de ensayar de ordinario sin hacer falta a ninguno de los dichos ensayos...”. Las faltas se penalizan con multas de 2 rs., y si se abandonaba el ensayo, aunque otro compañero “hablare por él”, se debía pagar 1 real de multa “todas las veces que sucediere”. La multa debería pagarse “...el mismo día el compañero que hubiere incurrido en ella, de lo que hubiere de haber aquel día así de ración como de sus parte...”. Teniendo en cuenta que en esta compañía (de partes) la ración era de 3 ½ a 4 reales diarios para cada miembro, según su importancia, la multa resultaba ser la mitad del sueldo diario (P.PASTOR, *N.Datos*: 146-7).

¹³⁴¹ En 1638 Alonso de Olmedo y Luis Bernardo Bovadilla, asociados para formar una compañía a perdidas y ganancias por partes iguales, contrataron a Antonio de Acuña para representar, bailar y cantar, asignándole un sueldo de 4 rs. de ración, 4 rs. por representación y 500 reales para el Corpus, pero en el contrato se hizo constar que “...si faltare a los ensayos, no se le ha de dar la ración...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 284). Dado que esta condición sólo parece haberse incluido en el contrato de Acuña, podemos pensar que se trataba de un comediante poco escrupuloso con sus obligaciones. Igualmente claro es al respecto el contrato que firma en 1669 Alonso de Olmedo, representante, con el arrendador de los corrales de Madrid para trabajar “...en la Compañía del arrendamiento...”, según el cual “...el que no viniere a la hora señalada ha de pagar de su ración

arrendador de los corrales de Madrid, en el que se especifica que de nueve a diez se ensayarán los sainetes y la música, y las comedias a partir de las diez¹³⁴². Debido al elevado número de obras que como ya vimos constituían el repertorio de una compañía, debemos suponer que a medida que se iban representando, se comenzaban los ensayos de las que se iban a estrenar a continuación. Pero también las reposiciones de obras ya representadas exigían ensayos, pues ".../aun una comedia vieja,/harta de representar,/si no se vuelve a ensayar,/se yerra cuando se prueba/..."¹³⁴³.

Como ya vimos, habitualmente se ensayaba en la casa del autor¹³⁴⁴, aunque también podía hacerse en otros lugares, tales como casas de ensayo (sobre todo en el caso de las representaciones palaciegas), Obrería de la Villa (para la "muestra" de los autos del Corpus), e incluso, cuando la compañía andaba de gira, en las posadas del camino¹³⁴⁵.

En el ensayo, además del texto, los actores probaban los gestos y ademanes apropiados al personaje, así como sus movimientos por el escenario, por lo que estos podían resultar largos y tediosos, hasta el punto de que el habitualmente crítico Zabaleta (*Día fiesta*: 312) reconoce que "...los comediantes son la gente que mas desea agradar con su oficio entre cuantos trabajan en la republica. Tanta es la prolijidad con que ensayan una comedia que es tormento de muchos días ensayarla...".

Pese a ello también los ensayos fueron motivo de escándalo para los enemigos del teatro, que además de lamentar los "tocamientos" a que daba lugar el ensayo de la mímica, consideraban aún peor el juntarse "promiscuamente" hombres y mujeres, vestidos "como de casa"¹³⁴⁶. La realidad parece haber sido sin embargo mucho mas prosaica, pues tal como

dos reales para la dicha caxa [de la Cofradía de la Novena] y si no viniere en todo el ensayo se ha de hechar toda la ración de aquel día en ella..." (AGULLÓ, *100 Docs*: 116).

¹³⁴² "...acudiré a los ensayos de comedias, bayles y entremeses con dichos papeles [galán 1º] que así se me dieren = Para las comedias desde las diez de el día y a los saynetes y música a las nueve de él = Y si se necesitare de ensayar dos veces al día también he de ser obligado a ello ..." (AGULLÓ, *100 Docs*: 116).

¹³⁴³ CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El Gran Teatro del Mundo*. Cito por la edición de Jh.Allen y D. Yndurain, (Barcelona, 1997), p. 17.

¹³⁴⁴ En 1614 la compañía dirigida por Pedro Bravo estaba obligada por contrato a reunirse todos los días a las nueve de la mañana en la "posada" de Pedro Bravo a ensayar (P.PASTOR, *N.Datos*: 149), e igualmente los miembros de la compañía que Andrés de Claramonte forma ese año harán los ensayos "...de ordinario en la posada de Claramonte..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 150).

¹³⁴⁵ En su *Entremés del ventero*, que resulta ser *Juan Rana*, el cual se ofrece como sustituto de un actor enfermo, Quiñones de Benavente describe precisamente el ensayo en una venta del auto que una compañía ha de hacer en la Corte. Ver en MADROÑAL, *Entremeses*: 137.

¹³⁴⁶ "...la razon del peligro de pecar que tienen las comedias, para los oyentes es mucho mas estrecha por ser mucho más estrecho el peligro en los comediantes. Este se puede reconocer por el trato que entre si tienen y los empleos de cada día que lleva consigo el arte como hoy se ejercita. Estos se reducen a tomar de memoria por la mayor parte versos amoratorios, ocupando con estas especies los entendimientos. A las mujeres muchas veces se les leen los hombres, unas por no saber leer, otras por abreviar en este ejercicio con lo que han de tomar de memoria. *Ensayan luego todos juntos, siéntanse promiscuamente, miranse y háblanse cara a cara sin reparo, ni nota, ni miedo. A estos ensayos, como son de cada día, es preciso estar las mujeres como de casa y medio desnudas* [...] En los bailes y sainetes, para dar mas gusto al pueblo, fuera de lo que suele llevar de suyo el verso de alusiones torpes, etc. añaden ellos la mímica, estudiando acciones y ademanes livianos con que acompañar lo

la describe D. Andrés Gil Enríquez en su entremés *El ensayo*, las damas de la compañía de Pedro de la Rosa lejos de pensar en seducir a sus colegas pasaban el rato ... ¡haciendo labores!¹³⁴⁷.

Un trabajo mas duro e intenso exigían las fiestas palaciegas y los autos del Corpus, ya que su complicada puesta en escena implicaba mayores dificultades que las mucho mas sencillas representaciones en los corrales, empezando por la necesidad de contar con un espacio mayor para los ensayos, que como ya vimos, en el caso de las fiestas palaciegas solían hacerse en una “casa de ensayos” alquilada por la Casa Real; pero además también había que ensayar en la sala en la que iba a tener lugar la representación¹³⁴⁸, sobre todo si la fiesta además de una elaborada puesta en escena tenía otras complicaciones añadidas como la música, “...que una cosa es ensayar en las habitaciones y otro hacerlo en escena, pues es necesario concertarlo bien con los instrumentos, en las habitaciones y en escena...”¹³⁴⁹. En las obras de este tipo, las partes cantadas, cuya interpretación constituía un elemento tan importante como el texto y las tramoyas, se ensayaban aparte¹³⁵⁰.

Pero si importantes eran los ensayos del texto y la música, para los actores era también vital ensayar el movimiento escénico debido al peligro real que corrían al tener que actuar y cantar sobre las tramoyas, pues aunque para mayor seguridad se les ataba¹³⁵¹, no

representado y lo cantado, inventando allí y puliendo cada uno conforme a su gusto.” FROMPEROSA Y QUINTANA, *El Buen Zelo*, (1683). Cito por COTARELO, *Controversias*: 267.

¹³⁴⁷ Antonia de Santiago, la mujer del autor hacia media, y también Luciana Mejía; su compañera Mariana de Borja, en vista de la falta de puntualidad de los demás, entretiene la espera con una almohada de puntas. Una vez comenzado el ensayo, y habiendo “...tomado Rosa un papel como que apunta, sentado en su silleta, y al otro lado las damas haciendo media, y en pie los que ensayan ...” Ver BERGMAN, *Ramillete*: 337 -8 y 343.

¹³⁴⁸ El 5 de noviembre de 1683 las compañías de Manuel Vallejo y Francisca Bezón no pudieron representar en los corrales porque “...de orden del Excmo. Sr. Condestable de Castilla estaban llamados cada uno con su compañía para ir entre diez y once de la mañana al Real Coliseo del Buen Retiro a hacer el ensayo general de la comedia que se había de representar a Su Magestad a sus años mañana 6 del presente mes intitulada *Marmoles hace la envidia* [de Alejandro de Arborea] (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 478). En una nota entre funcionarios de palacio, D. José Mendieta, secretario del Condestable de Castilla, indica el 21 de agosto de 1686 a Juan de Velasco que “...mañana jueves se ensaya en el Coliseo la comedia que se preuiene para el día de S.Luis, y que Vm. de orden para que vaya la Caua y lleue la veuidas en la conformidad que se ha hecho en otras ocasiones, y que esten entre tres y quatro de la tarde en el Coliseo” (*FUENTES* I: 172).

¹³⁴⁹ GORETTI, A., *Cartas*, Biblioteca Comunale Ariosteia, Ferrara. Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 372. Goretti era el ayudante de Monteverdi en 1627, cuando para celebrar las bodas del duque Odoardo Farnesio con Margarita de Medicis, se inauguró el teatro Farnesio de Parma, construido diez años antes en el palacio de la Pilotta por Aleotti. La obra elegida fué un torneo titulado *Mercurio e Marte*, con música de Monteverdi.

¹³⁵⁰ En 1684 Francisca Bezón no pudo representar en los corrales el 4 de febrero por “...ensayar la musica de la loa y sainetes y fin de fiesta de *Euridice y Orfeo*...”, que se iba a representar el domingo de Carnestolendas. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 479). Tampoco pudo representar en los corrales el 12 de enero de 1688 la compañía de Agustín Manuel, ya que el domingo 18 de enero tenía que representar al Rey *Que mas castigo que celos* comedia “...nueva de D.Antonio de Zamora y estaban ensayando la musica en casa del dicho autor ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 482)

¹³⁵¹ Entre los gastos ocasionados por la representacion *Fieras afemina amor* (1672) figuran 99 rs. pagados por 99 varas de “...colonias de yladillo carmessi para atar los comediantes en las tramoyas, a 1 real...” (*A.G.P., Sec. Administrativa*, Legajo 667).

dejaban de producirse, aunque raramente, algunos accidentes¹³⁵². Ajustar los movimientos de la maquinaria, la acción y la música requería su tiempo, y exigía a los actores un esfuerzo suplementario, ya que debían sincronizar su actuación con los movimientos de las máquinas que les transportaban por el escenario, y éstos a su vez se veían condicionados por la música.

La intensidad de estos ensayos resulta difícil de calcular ya que dependerían en gran medida de la envergadura de la obra que se iba a representar¹³⁵³, pero si tenemos en cuenta los pleitos emprendidos por los arrendadores de los corrales entre 1656 y 1661 por la “continua ocupación” de las compañías en las fiestas reales¹³⁵⁴, así como los certificados del escribano de turno por la falta de representaciones en los corrales, podemos hacernos una idea del inmenso trabajo de estudio y ensayos que estos complejos espectáculos de corte

¹³⁵² En 1661 Luisa Romero se “...había caído de una tramoya con lo que había cesado la fiesta...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 464). Otras actrices tuvieron menos suerte y se mataron al despeñarse de una tramoya, como fué el caso de Josefa de Medina, que se mató en Sevilla (*GENEALOGÍA*: 441), y María de Fonseca en Zaragoza (*GENEALOGÍA*: 477). El hecho de que la mayoría de estos accidentes los sufrieran las actrices parece que se debe a que eran ellas las que con mayor frecuencia tenían que encaramarse en tan inseguros artilugios. Los actores, según indican algunas fuentes, parecen haberse mostrado mucho más remisos a subirse en ellas. Así lo señala Quevedo, en su *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* por boca de un arrendador de corrales, haciendo alusión a un famoso suceso ocurrido durante la representación de la comedia el *Anticristo*: “ANTONIO: Si vuelan los *Antecristos*/con mi dinero se vuelan;/ si baja Luisa de Robles/mis pobres cuartos me cuesta./No quiere subir Vallejo/ y por ver como se queda,/de miedo de las tramoyas/antecristo barbinegra/...”. Cito por la edición de BERENGUER, A., en *Madrid en el Teatro*, I (Madrid, 1994), p. 244. Greer y Varey (*FUENTES XXIX*: 51) creen muy probable que Alonso de Olmedo, poco amigo también de subirse en tramoyas, fuera sustituido en 1672 por un doble en el combate con el dragón que protagonizaba su personaje (*Hercules*) en *Fieras afemina amor* de Calderón.

¹³⁵³ Según las cuentas palaciegas su duración rara vez sobrepasaba el mes, y en algunos casos, como en *Psiquis y Cupido*, que comenzó a ensayarse el 16 de noviembre y se representó el 3 de diciembre de 1680 (*FUENTES I*: 79), y *Faetón*, representada el 22 de diciembre de ese año, que se empezó a ensayar el 4 de dicho mes (*FUENTES I*: 90), no llegaban ni a veinte días. Incluso una fiesta totalmente nueva y con una complicada escenografía, como *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, representada durante los tres días de Carnestolendas de 1680 (3,4 y 5 de marzo), se empezó a ensayar apenas un mes antes: el 4 de febrero (*FUENTES I*: 107), lo que resulta cuando menos llamativo si tenemos en cuenta que la puesta en escena de *L’Arianna* de Monteverdi necesitó cinco meses de ensayos (FABBRI, *Monteverdi*: 180). Lamentablemente no sabemos con exactitud cuantos ensayos fueron necesarios para la representación de la ópera de *La púrpura de la rosa* de Calderón e Hidalgo en 1659, pero cuando se repuso en 1679 se estuvo ensayando “mañana y tarde” desde el 11 de agosto hasta el 25 de dicho mes en que se representó. Ver STEIN, L.K., *Introducción* a su edición de *La púrpura de la rosa*, (Madrid, ICCMU, 1999), p. ix. En ocasiones el tiempo dado a los actores para aprender y ensayar la música parece era aún más escaso. En 1686 José de Mendieta informa al Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor del Rey, que la música para la comedia cantada que se iba a representar en el Salón del Buen Retiro el 1º de mayo se había empezado a ensayar el 25 de abril, pese a que todavía faltan algunos “troços” ya que “...los versos cantados que a añadido Diamante los esta poniendo Sequeyra [en música]...”, aunque la música de la loa “...la tienen ya sabida...”. El 27 “La musica de toda la fiesta esta acauada de poner y mañana domingo por la mañana se ensayará toda la fiesta enteramente.” (*FUENTES I*: 171-2).

¹³⁵⁴ Las cada vez más frecuentes intrusiones de Palacio en el negocio teatral incidieron notablemente en el arriendo de 1655-59. En su pleito con la Villa por los descuentos o “bajas” que se le habían de hacer cada vez que las fiestas palaciegas impedían la representación en los corrales, el arrendador de los mismos, Jerónimo de Montalvo consiguió en 1656 que se incluyesen también los días ocupados en ensayos (*FUENTES IV*: 73-76 y 132-151), por lo que el arrendador de 1659-63, Francisco García de Llanillos, pudo incluir en las cláusulas de su arriendo el que las bajas se le hicieran “...por cada una de las compañías que hubiere en esta Corte dejando de representar en los dichos corrales por causa de llevarlas a los ensayos, representaciones y estudios de comedias para los festejos de S.M. dentro o fuera desta Corte ...” (*FUENTES IV*: 153).

suponían para los actores, ocupándoles los ensayos mañana, tarde y noche¹³⁵⁵. Este régimen de ensayos tan duro imposibilitaba a los actores para cumplir con cualquier otro compromiso, y muy especialmente con la obligación que tenían con el arrendador, no sólo de representar sino de estrenar comedias nuevas ya que no tenían tiempo para estudiarlas, afectando con ello seriamente al negocio teatral, por lo que a finales de siglo la Villa tuvo que tomar cartas en el asunto intercediendo ante la Casa Real para que no se suspendiesen las representaciones públicas, ya que la falta de éstas en los corrales perjudicaba seriamente no sólo a los arrendadores, sino también a los hospitales, que recordemos se sostenían en gran parte gracias al producto de los corrales, y cuyo déficit debía suplir el propio Ayuntamiento¹³⁵⁶.

¹³⁵⁵ El 16 de septiembre de 1680 el escribano certifica que la compañía de Jerónimo García no puede representar en los corrales porque "...mañana, tarde y noche, les es preciso estudiar y ensayar..." las dos comedias (*Donde hay agravios no hay celos* [de Rojas Zorrilla] y *Las Manos blancas no ofenden* [de Calderón]) con "...dos loas nuebas de musica ... quatro saynetes y dos mojigangas..." que debían representar a los reyes los días 20 y 21 de dicho mes para celebrar los cumpleaños de la Reina de Francia y del Duque de Orleans (*FUENTES V*: 122). Algunos de los certificados de 1683 resultan muy ilustrativos de lo larga y dura que podía ser la jornada para una compañía de actores. El 8 de junio, pese a haber puesto carteles, Francisca Bezón no puede representar en el corral del Príncipe por "... estar ensayando por tarde y mañana de orden del Excmo. Sr. Condestable de Castilla [Mayordomo Mayor del Rey] una fiesta [...] con loa, todo nuevo que se habia de hacer a Sus Magestades mañana miercoles nueve deste mes a los años del Sr. Emperador..."; el 22 de julio la compañía tampoco pudo representar en dicho corral por estar ensayando "...mañana, tarde y noche..." la fiesta que habían de hacer el día de Santa Ana (26 de julio) a los Reyes (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 478).

¹³⁵⁶ Estando cerrados los corrales en abril de 1690, el escribano Juan Cubero certifica (19-IV) que habiendo preguntado a los autores Damian Polope y Agustín Manuel "... por que causa no hauian mandado poner carteles para representar en los corrales, respondieron que tienen que ensayar diferentes fiestas para S.M. y algunas de horden del Sr. Condestable, como son *No ay con amor competencia*, *La purpura de la rosa*, *Fieras afemina amor*, vna zarzuela de D. Antonio de Zamor[a] [y] otras tres fiestas que se hauian de poner para representar en Carnestolendas y los autos que se les an de entregar para la fiesta del Corpus, y ensayan por las mañanas hasta la vna del día y por las tardes hasta las nueue o diez de la noche, por cuya raçon no pueden estudiar para representar en los corrales..." (*FUENTES VI*: 124.). Ese mismo día la Villa, alegando que la falta continuada de representaciones en los corrales "...es vna nouedad que nunca se a bisto y digna de remedio para que no se deje de representar frequentemente al publico, aplicandose los representantes de noche a estudiar las fiestas que dicen tienen que poner y ensayar, asi por el perjuicio tan considerable que padeceran los hospitales, a que Madrid deue atender con tan de su obligacion, como porque tampoco es justo que al pueblo le falte la dibernsion de estos festejos [...] y no es menos reparable el daño que se sigue al arrendador de los corrales [...] no solo se pierde lo que se le abona todos los dias de lo que deue pagar, sino es que pretendera maiores remisiones, como se a visto en otros aarrendadores. Madrid pone a la vista de V.A. todas las raçones que le ocurren y que tiene por reparables para que no dejen de hacerse las representaciones en los corrales ..." El 24 de abril se comunica al Corregidor que "Atendiendo S.M. a que no falte al pueblo la representacion de las comedias en los corrales, se ha seruido de mandar que los comediantes no falten a ellas con el pretexto de los ensayos de las fiestas de Palacio y el Retiro...", pero dado que esto no parece posible, se sugiere que "...respecto de lo que en otras ocasiones semejantes se ha practicado, podria traerse vna compañía de comediantes de afuera, para que las que estan en esta Corte puedan continuar sus ensayos sin que quede sin comedias el pueblo ...", ordenándose a la Villa que "...embie por la que esta en Toledo ..." (*FUENTES VI*: 124-5). Como ya vimos, en 1698 el Rey fue aún mas lejos sugiriendo a la Villa que dados los "...yncombenientes q[ue] se hauian experimentado en el año pasado de falta de representazion en los corrales ... discurria para evitarlos mandar hazer vna compañía de las dos q[ue] actualmente se hallan en esta Villa y que esta representase las fiestas R[eale]s [...] formando la Junta otras dos compañías para asistencia diaria de los dos corrales..." (*A.M.V.*: 2-200-8), a lo que se opuso Madrid alegando diplomáticamente la dificultad de formarlas con "igualdad" dada la escasez de representantes de valía.

Los autos del Corpus también exigían a los actores duros ensayos, ya que al igual que en las fiestas palaciegas, texto, música y escenografía¹³⁵⁷ formaban un conjunto unitario que debía funcionar armoniosamente, por lo que se necesitaban al menos unos quince días de ensayos¹³⁵⁸. Dado que la elección de las compañías que los iban a representar se hacía con antelación suficiente, y teniendo obligación los autores de presentar los autos para su aprobación por la Junta del Corpus dos meses antes de la representación, podríamos pensar que los ensayos podían planificarse de manera que no interfiriesen en el trabajo cotidiano de los actores; sin embargo no siempre los poetas entregaban los autos con la suficiente antelación, por lo que no era raro que los ensayos tuviesen que realizarse de forma intensiva unos pocos días antes de la “muestra” o ensayo general¹³⁵⁹. Esta situación podía ser aprovechada por los actores, que presionaban a autores y Villa para que les pagasen lo

¹³⁵⁷ Los autores en una primera época, y posteriormente Calderón de la Barca, entregaban una *Memoria de apariencias* a los encargados de hacer los carros y toda la escenografía que sobre ellos debían construir. En estas *Memorias* suelen indicarse también algunos movimientos escénicos a realizar por los actores, que, dada su precisión, necesitaban ser ensayados; así en la *Memoria* redactada por Calderón para el 2º carro de su auto *Pruebas del segundo Adán*, representado en 1662, había de hacerse “...una fabrica de real arquitectura, la qual ha de tener una escalera fija por donde se pueda subir y bajar desde el tablado hasta el segundo cuerpo, cuya fachada ha de tener una puerta engoznada de suerte que quien suba a entrar por ella pueda abrirla y cerrarla con facilidad y presteza ...” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 294). Una buena sincronización de los actores con las tramoyas requería igualmente el auto *El nuevo hospicio de pobres*, representado en 1675, en cuyo primer carro, “... vna fabrica hermosa de perspectibas adornadas de marmoles, jaspes y bronçes, cuya fachada sera vna escalera que cayga sobre el tablado de la representaçion en que a de verse vn trono con las gradas que cupieren en su capacidad para sentarse algunas personas, y en su eminencia vna silla en que aparecerá sentada una mujer [...] Este carro se a de compartir en dos mitades, que vna sirba de vestuario de la otra, y a su tiempo a de venir en un bofetón que estara embevido en su respaldo vna mujer, la qual a de hablar con la que apareçio sentada que ya estara en el plano del carro, de suerte que las dos iguales en las dos esquinas hagan frente al auditorio; y bolviendose la del bofeton en el, la del trono a de bajar al tablado. Adviertese porque la escala este segura.” (SHEGOLD y VAREY, *Autos*: 287).

¹³⁵⁸ En éste sentido son muy ilustrativos los contratos firmados por algunos actores no con autores sino con Cofradías y Ayuntamientos de villas y pueblos para representar durante unas fiestas importantes, ya que en la mayoría de los casos se obligan a estar en el sitio entre diez y quince días antes de la representación para empezar los ensayos. En 1660 los matrimonios formados por Juan de Ayora [o Ayala] y Ursula de Torres, y Jacinto López y Mariana Sánchez se obligan a que ellas representarán en la villa de Villarejo de Fuentes el día del Corpus, el domingo infraoctava y el jueves de la octava tres comedias y un auto, haciendo Ursula las primeras damas y Mariana “los papeles que le fueren repartidos”, cantando y bailando ambas, y estando “prebenidas” para ir “...a la fiesta y ensayos veinte días antes de la fiesta ...” (*A.H.P.*, Pº 5597, (fº. 11), Juan García Albertos). Doce días antes de la fiesta del Corpus deben estar en Daganzo ese mismo año Luciana Leal, Eugenia de Cereceda (1ª y 2ª damas) y el músico Juan Amador (*A.H.P.*, Pº 5597, (fº. 39), Juan García Albertos). Por el contrario para “...ensayarse en las comedias y saynetes y entremeses que abajo se diran, los quales an de empezar a representar desde el día diez y siete de junio...” de 1668 en Atienza (AGULLÓ, *100 Docs.*: 115), la pareja antes citada (Ursula de Torres y Juan de Ayala) y el matrimonio formado por Ana de Escamilla y Juan Luis de Robles, estarán apenas un día antes, el 16 de junio.

¹³⁵⁹ Ya vimos como a principios de mayo de 1637 Calderón todavía no había entregado los autos que había de hacer la compañía de Pedro de la Rosa, quien declara ante la junta que “....entregandoselos, dentro de doce días del entrego los dara estudiados...” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 111). Igualmente, a su muerte el 25 de mayo de 1681, Calderón todavía no había terminado de escribir uno de los autos de ese año -*La divina Filotea*- por lo que la Villa tuvo que recurrir a D. Melchor de León Merchante que lo “acabase”. (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 372).

prometido, o reconociesen sus derechos jerárquicos, negándose incluso a ensayar si no recibían lo que estimaban les correspondía o lo que hubiesen acordado¹³⁶⁰.

iii. Representaciones públicas y privadas:

Debido a que el teatro del Siglo de Oro se concebía no como mera representación de una obra, sino como un espectáculo integrado por distintas partes, las representaciones, cualquiera que fuese su marco (corral, palacio o calle), duraban un tiempo considerable.

Tres horas parece haber sido la duración habitual de una representación en los corrales según declaran las diversas fuentes de la época¹³⁶¹, cambiándose la comedia cada cinco o seis días¹³⁶². Pero, aunque la representación no comenzaba en los corrales hasta las dos de la tarde en invierno y las cuatro en verano¹³⁶³, los actores solían estar preparados con

¹³⁶⁰ En 1639 la Villa “ajustó” (29-III) con las actrices Angela Francisca y Beatriz, hermanas llamadas las “portuguesas”, que entrarían a formar parte de la compañía de Manuel Vallejo, una de las elegidas para las representaciones del Corpus de ese año, e “...yrían a ensayar, estudiarían y harían todo lo demás que les toca...”, pero el 30 de marzo los Comisarios del Corpus informan “...que las dichas Anjela Francisca y su hermana se sustraen de lo en que quedaron y no acuden a los ensayos aunque para ello las an llamado, poniendo en ello el remedio que conuiene, mandaron se les notifique cunplan el dicho ofrezimiento y allanamiento y queden en la dicha compañía por el mismo periodo y en la forma que el año pasado y estudien los papeles que les dieren y acudan a los ensayos y lo cumplan, pena cada una de 200 ducados para los pobres de la carzel, demás de lo qual no abiendo acudido a lo que el dicho Manuel de Vallejo les hordenare de aquí a mañana a el medio día se les encarzele en su casa y ponga guarda a cada vna...”. Por la respuesta de las actrices nos enteramos de que no ensayan porque “...no se a ajustado con ellas en la cantidad que an de ganar, y así dandoles la que se da a otras de su calidad estan prontas de servir en la dicha compañía...”. Que la razón estaba de parte de las actrices lo prueba la rapidez con la que los Comisarios solucionaron el problema: decidieron dar a Vallejo una ayuda de costa de 200 ducados para pagar estos sueldos (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 16). La respuesta dada por las actrices se encuadra una vez mas en la defensa de sus derechos profesionales, ya que sus motivaciones no son únicamente económicas, pues en su reclamación estiman necesario el reconocimiento de “su calidad”, es decir de su posición jerárquica dentro de la profesión.

¹³⁶¹ La duración de la representación es aprovechada por el anónimo autor de la *Sátira contra las comedias, las representaciones y los actores* (1649) para criticar a los actores: “.../Y es que son tantas las obligaciones/en que este negro oficio nos empeña/.../que esto del recitar es tan avieso/que *tras sufrir las grimas de tres horas/ en un teatro*, nos trastorna el seso/...” (COTARELO, *Controversias*: 552-3). EL subrayado en cursiva es mío. En el otro extremo se sitúa Tirso de Molina (*Cigarrales*: 223): “Con la apacible suspensión de la referida comedia [...] se les hizo el tiempo tan corto que, con haberse gastado cerca de tres horas, no hallaron otra falta sino la brevedad de su discurso...”.

¹³⁶² Aunque según se ordenaba en los *Reglamentos* de 1608 “...en doze días aya de representar cada vno [autor] ocho comedias, quatro en cada vno de los dos teatros...” (*FUENTES III*: 48), en el Anónimo *Diálogo de las Comedias* (1620) se indica “...que cinco y seis [días] las suelen hacer los representantes...” (COTARELO, *Controversias*: 229). Según un extracto sacado por el escribano del libro de cuentas del autor Manuel de Mosquera en 1686, su compañía empezó a representar en el Coliseo el 23 de abril con la comedia *El mexor par de los doce*, que se hizo también el 24, pero el 25 representó *Palmerín de Oliva*, que se mantuvo en cartel hasta el 29. El 9 de mayo empezaron en el Coliseo con la zarzuela de Diamante (*FUENTES IX*: 232) *El triunfo de la paz y el tiempo*, que se hizo todos los días hasta el 19 de dicho mes; volvieron al teatro el 30 de mayo con la comedia titulada *Jesus Nazareno*, que estuvieron representando diariamente hasta el 5 de junio (*FUENTES V*: 157).

¹³⁶³ Los *Reglamentos* de teatro eran muy precisos al respecto ya que la principal preocupación de las autoridades parece haber sido procurar que la representación finalizase antes de anochecido: “Que las puertas de los teatros no se abran hasta dadas las doce del día, y las representaciones, se empiezen los seys meses desde primero de Octubre a las dos, y los otros seis a las quatro de la tarde, de suerte que se acaben una hora antes que anochezca...” *Reglamentos* de 1608 (Artº. 4º) (*FUENTES III*: 48). Aún mas precisos al respecto son los *Reglamentos* de 1641: “Que las puertas de los corrales de comedias no se abran hasta las doce del día”, “Que se comienze la comedia los quatro meses de invierno a las dos de la tarde, y los quatro de primavera a las tres, y

bastante antelación¹³⁶⁴, de manera que -al igual que a los espectadores- la representación les ocupaba gran parte del día¹³⁶⁵.

Una vez concluidas sus obligaciones en los corrales, los actores debían atender las demandas de aquellos que deseaban una representación *particular*, empezando por los Reyes, que desde fechas muy tempranas institucionalizaron la costumbre de que se hicieran representaciones privadas en sus habitaciones dos veces por semana -jueves y domingos en el Cuarto de la Reina¹³⁶⁶- de las mismas obras que se hacían en los corrales. Dado que eran comedias que podríamos llamar “de repertorio”, no exigían de las compañías una preparación excesiva, ya que tampoco requerían una puesta en escena complicada, pero suponían un trabajo extra, no siempre adecuadamente remunerado¹³⁶⁷.

Mucho mas dura resultaba la representación de las fiestas palaciegas, ya que además de duplicar en algunos casos su duración la de cualquier representación en los corrales¹³⁶⁸, su complicada puesta en escena exigía de los actores un duro trabajo de concentración y coordinación que no se limitaba a una única representación, ya que era habitual que la fiesta se representase en los días siguientes al pueblo “por su dinero”¹³⁶⁹.

los cuatro de verano a las quatro, de modo que se salga dellas siempre de día claro” (*FUENTES III*: 93). Un horario semejante regía para las representaciones públicas en el Coliseo del Buen Retiro: “El Condestable mi Señor manda que la compañía de Manuel de Mosquera vaya desde mañana miercoles con la comedia que haze en el corral a representar a SS.MM. en el Coliseo del Buen Retiro, y que ha de empezar a las tres de la tarde a representar, aya xente o no la aya; que pongan trepano [sic] los carteles para que el pueblo sepa que su compañía representa en el Coliseo...” (9-IX-1685) (*FUENTES V*: 149-150).

¹³⁶⁴ “... siempre estan vestidos mucho antes que sea hora de empezar. Si se detienen es porque no hay la gente que es menester que haya para desquitar lo que se pierde los días de trabajo, o porque aguardan persona de tanta reverencia ...” (ZABALETA, *Día fiesta*: 312).

¹³⁶⁵ Asistir al teatro era según Zabaleta (*Día fiesta*: 317) una ocupación que ocupaba prácticamente todo el día: “Los hombres van el día de fiesta a la comedia después de comer; antes de comer, las mujeres. La mujer que ha de ir a la comedia el día de fiesta, ordinariamente la hace tarea de todo el día. Conviene con una vecina suya, almuerzan cualquier cosa, reservando la comida del mediodía para la noche. Vanse a una misa, y desde la misa, por tomar buen lugar, parten a la cazuela. Aun no hay en la puerta quien cobre...”.

¹³⁶⁶ En 1695 D. José Mendieta, Secretario del Condestable de Castilla, avisa a Damián Polope de que el Rey ha ordenado “...que esta tarde bengas con la comedia *Los juegos olímpicos* [...] A de ser en el Quarto de la Rayna nuestra Señora, y los coches yran temprano.” (*FUENTES VI*: 169).

¹³⁶⁷ Como ya vimos las compañías cobraban 300 rs. por cada particular, pero dado el pago no se hacía en efectivo sino mediante una libranza emitida por el tesorero de la reina, que el autor cobraba en el correspondiente “banco” o por el Secretario de la Cámara, podía suceder, y de hecho cada vez sucedió con mas frecuencia, que por falta de liquidez de la Casa Real, cobrasen con varios meses, e incluso años de retraso. Sobre la financiación de estas particulares y los problemas de cobro de los autores ver mi trabajo ya citado *Aspectos económicos*, pp. 99-100.

¹³⁶⁸ La representación en 1635 en el estanque del Buen Retiro de la fiesta *El mayor encanto amor*, obra de Calderón, con escenografía de Lotti, “...duro seis horas, y se acabó a l una de la noche...”. (*Cartas PP. jesuitas*, XIII, p. 224). Siete horas duró en 1652 la representación en el Coliseo del Buen Retiro de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón según León Pinelo, y unas cinco cuando se repuso en 1690 (desde las siete de la tarde hasta pasada la medianoche), según se indica en el propio texto. Ver la *Introducción* de A. EGIDO a su edición de la obra (Madrid, Cátedra, 1989), p. 101.

¹³⁶⁹ “Hanse hecho los *Encantos de Circe* [*El mayor encanto amor*] en el Buen Retiro con grandes tramoyas quatro días: 1º al Rey, 2º a los Consejos, 3º al Reino y 4º a todo el pueblo por su dinero...” *Cartas PP. Jesuitas*, XIII: 202. Díez representaciones públicas (del 10 al 20 de mayo) se hicieron en 1687 de la zarzuela de Diamante *Alfeo y Aretusa* tras haberse representado a los Reyes el jueves 8 de mayo; y nada menos que 37 representaciones públicas de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, tras su estreno en el Coliseo en 1652,

Pero si el trabajo en Palacio era absorbente, duro y complicado, la representación de los autos sacramentales, pese a que ser elegido tenía una serie de ventajas -sociales, profesionales y económicas- y suponía un reconocimiento a su calidad profesional, resultaba agotadora para los actores, con el agravante de que si eran elegidos por la Villa, debían representar obligatoriamente, tanto si les gustaba como si no¹³⁷⁰, independientemente de los compromisos que ya hubiesen contraído¹³⁷¹. Como ya vimos, para asegurarse la presencia en Madrid de los mejores comediantes, la Junta del Corpus dictaba una orden que prohibía a los actores salir de la Corte¹³⁷² y para mayor seguridad, les embargaba el “hato”¹³⁷³ enviando para tal efecto a sus casas a un escribano acompañado por dos alguaciles. Pese a que la huida estaba muy penalizada, pudiendo acabar como ya vimos en la cárcel¹³⁷⁴, la firmeza demostrada por los Comisarios no parece que impresionara mucho a

además de la representación para los Reyes y otras dos “oficiales” (para Los Consejos y Villa) (EGIDO, *Fiera*: 101).

¹³⁷⁰ Una excepción bastante curiosa parece haber sido lo ocurrido en 1644 con Cosme Pérez. Dado que el famoso actor no parecía muy decidido a representar, los comisarios dictaron orden de embargo y prohibición de salir de Madrid tanto contra Cosme como contra su posible sustituto: Antonio Marín, gracioso de la compañía de Alonso de la Paz. Cuando Cosme decide representar, su autor, Pedro de la Rosa, acude a los comisarios para comunicarles la decisión de Cosme y dar su consentimiento para que Marín “...se vaya con la dicha compañía por quanto el otorgante esta convenido y concertado con Cosme Perez, gracioso para que asista en su compañía, así para las fiestas del Santísimo Sacramento desta Villa como para todo el año y suplica a los señores de la Junta lo tengan por bien y manden se de deservargo a la compañía del dicho Alonso de Paz, autor, para que pueda yr donde quisiere y llevar al dicho Antonio Marin...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 45).

¹³⁷¹ Una vez dictada dicha orden, los Comisarios podían mostrar una cierta flexibilidad con aquellos que aducieran razones justificadas para marcharse, como podemos ver en la orden de 1640, en la que se indica que “...si rason tubieren para no lo cumplir, parezcan en el oficio del secretario ynfrascripto que se les oyra y guardara justicia...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 20), pero siempre y cuando no se perjudicase la representación, pues de lo contrario siempre prevalecía el interés de la Villa, y los Comisarios podían actuar de forma muy taxativa, como podemos ver en numerosos ejemplos como cuando en 1646 ordenan traer de Alcalá de Henares a Esteban de Almendros y su mujer, María de la Paz, ambos miembros de la compañía de Alonso de la Paz, “...sin embargo de qualesquier escrituras y tratos que tenga echo con ningun autor...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 63).

¹³⁷² “...se notifique a todos los autores de comedias que ay en esta Corte no salgan della, ellos ni ninguna persona de sus compañías asta tanto que ayan dado muestra de las compañías que tienen hechas para escoger las que vbieren de hacer las dichas fiestas, pena de cada 200 ducados para la Camara de S.M., demas de que a su costa se traeran de cualquier parte que estubieren y que seran castigados con todo rigor ...” Orden de 27-II-1637 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 1).

¹³⁷³ En enero de 1657 se ordena notificar “...a Pedro de la Rosa, Diego Osorio y Francisco García, autores de comedias, y a las demas personas de sus compañías y otros cualesquier representantes que estubieren en esta villa, no salgan della y esten de manifiesto para formar las compañías que an de representar lo autos del Corpus deste presente año, pena de que seran castigados con todo rigor no lo cumpliendo. Y asimismo se les embarguen las arcas, ropa y demas vienes que se hallaren...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 125). En 1662 (12-III) “Yo Juan Baptista de Verezeybar, scribano del Rey nuestro señor, vecino desta villa de Madrid, doy fee que en diferentes dias en compañía del alguacil Francisco Fernandez, que lo es desta Villa, he ydo al barrio del Mentidero donde asisten los comediantes, en el qual hemos hecho muchas dilixencias con diferentes personas, así autores de comedias como arrendadores de los corrales y demas gente que trata deste ministerio, para inquirir y sauer si ay alguna gente de la comedia que se quiera ausentar desta Corte, para asegurarle...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 161). En ocasiones el embargado era tan pobre que apenas tenía bienes que embargar, como parece haber sido el caso del arpista Juan Gallego, a quien en 1673 “...se le saco el arpa, por no tener cosa de mas valor...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 252).

¹³⁷⁴ En 1621 la Villa se asegura de la presencia en Madrid de Bartolomé de Robles y Micaela Lopez, su mujer, ordenando que él deje su casa y pase a la cárcel (P.PASTOR, *N.Datos*, 189.). El mismo procedimiento se siguió en 1698 con Alfonso de Flores, arpista de la compañía de Juan de Cardenas, a quien -tras conocerse que

los actores, y tampoco a las actrices, ya que pese a las amenazas de prisión -cumplidas en muchas ocasiones- y las multas, fueron numerosos los casos de desobediencia¹³⁷⁵, por lo que como ya dijimos, a medida que transcurre el siglo la Villa en vez de recurrir a la fuerza procurará “convencerles” mediante compensaciones económicas¹³⁷⁶.

Aunque inicialmente los autos sólo se representaban el jueves del Corpus y el viernes siguiente¹³⁷⁷, no tardaron en prolongarse al sábado¹³⁷⁸ y domingo por la tarde -por la mañana de dicho día no se representaba para que “...tengan lugar de oír misa las compañías...”¹³⁷⁹- e incluso al lunes¹³⁸⁰ y martes siguientes¹³⁸¹, por lo que los actores se

“queria hacer ausencia”- se “...mando se le pusiese en la Carcel Real de esta uilla como con efecto se le puso...” (A.M.V.: 2-200-8).

¹³⁷⁵ Un buen ejemplo de los métodos usados para presionar a los actores lo tenemos en dos casos ocurridos en 1640. El primero fue la orden de prisión contra Diego de Mencos y su mujer Francisca de Paula por no querer representar en la compañía de Bartolomé Romero. Ya preso en la cárcel de la Villa, Mencos mantuvo obstinadamente su negativa a representar, por lo que los Comisarios ordenan “... le ponga preso en la carcel desta Corte adonde se le pongan dos pares de grillos [...] y se saquen y embarguen bienes de los susodichos hasta en cantidad de 200 ducados, los quales se bendan para dar la dicha cantidad a los hospitales desta Villa.” Sin embargo el alcaide, que debía ser un admirador del actor, no le puso los grillos, por lo que tuvo que pagar una multa de 50 ducados. Mucho mas sofisticada fue la presión ejercida sobre Diego de Robledo, hombre tan obstinado que pese al embargo de sus bienes y a que se le pusieron los dos pares de grillos y una cadena “con su candado”, no cedió; en vista de lo cual se dictó una nueva orden que revela las considerables dotes psicológicas de quien la ordenó (D. Francisco Méndez Testa), ya que en ella se mandaba que “...se meta al susodicho en vn aposento de la dicha cárcel con los dichos dos pares de grillos y se deje zerrado en el, y se notifique al alcayde de la dicha carcel no deje ablar con ninguna persona al dicho Diego Robles [...] y si no ubiere aposento a proposito con bentana para darle de comer, se le ponga en vn calabozo sin poner con el persona alguna...”. Este régimen de aislamiento era un castigo que un hombre que vivía de la palabra y la comunicación con los demás no pudo resistir, y ante sólo la amenaza Robledo cedió, como también lo habían hecho Mencos y Francisca Paula. (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 21). Pese a semejante dureza por parte de los Comisarios no faltaron osados a los que ninguna pena parecía arredrar. En 1676 la amenaza a Bernardo Pasqual de tener que pagar 2.000 ducados y “...quatro años de presidio zerrado de Africa...” si abandona la Corte no surtió ningún efecto, pues Pasqual se escapó a Toledo, desde donde lo envió de vuelta a Madrid el Corregidor de la ciudad, preso en “...un coche de camino y con grillos y dos guardas de vista y el cochero...”. El viaje le costo al Ayuntamiento de Madrid 500 reales en sueldos para los funcionarios, ya que a Pasqual, al que se le pretendían cobrar los gastos “...no se le allan bienes...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 309.). Tampoco las actrices se mostraron sumisas precisamente, obligando a los Comisarios a encarcelarlas en sus casas, como hicieron en 1673 con Manuela de Escamilla “...atento a que la susodicha es parte esencial para el seruicio de S.M. para los autos sacramentales deste presente año, por aora se queden dos alguaciles de guarda de bista a su costa con 600 maravedis de salario en cada un día que cobraran de sus bienes...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 253.); e incluso en la Cárcel Real, como hicieron en 1665 con Mariana de Borja debido a que la actriz se quería ir con el autor Garcerán, y “...mandaron que la persona de Mariana Borja sea presa en la Carzel real desta villa y depositada en parte segura donde se obligue quien la tubiere a que la tendra de manifesto para el efecto que esta embargada...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 186).

¹³⁷⁶ Si la Junta ordenaba excluir a un actor de una compañía que ya le hubiera contratado, la Villa solía compensarle con alguna cantidad, como los 500 rs. que se le dieron en 1679 a Juan Fernández “...para que se fuese a acomodar, por hauerle quitado la compañía de Ballexo...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 348-9).

¹³⁷⁷ En 1599 Gaspar de Porres se obliga a representar los autos el jueves y el viernes, comprometiéndose a devolver los carros a la Obrería el sábado (P.PASTOR, *N.Datos*: 49).

¹³⁷⁸ En 1609 Alonso de Heredia se compromete a representar “... el día del Santísimo Sacramento y el otro día siguiente hasta las dos de la noche ...”, y si por estar los Reyes en Madrid, hubieren de representar el sabado, se le dará al autor gratificación aparte (P.PASTOR, *N.Datos*: 112). En 1610 la Villa al contratar a Alonso de Riquelme para las fiestas del Corpus ya prevee que además de las representaciones del jueves y viernes, si tuvieran que trabajar el sábado se le dará la gratificación “acostumbrada” (P.PASTOR, *N.Datos*: 117). A partir de éste año, esta cláusula figura habitualmente en los contratos.

¹³⁷⁹ Corpus de 1664 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 181). Las representaciones de los domingos están ya documentadas en 1639 cuando por “...haber mandado S.M. que se hiziesen los autos sacramentales a la Sra. Prínçesa de Cariñan despues de hauerlos representado en Palacio ayer, a sido neçesario se alargue la representacion para el Consejo y demas tribunales hasta el domingo...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 19).

veían obligados a representar durante varios días mañana y tarde, y en ocasiones incluso durante parte de la noche¹³⁸².

Este aumento progresivo de representaciones se debía al deseo de los Consejos de disfrutar de una representación especial para cada uno de ellos¹³⁸³, lo que constituía una señal indudable de la importancia social de sus miembros. Pero a medida que avanza el siglo, y pese a reducirse los autos representados de cuatro a dos a partir de 1647, el número de representaciones que debían hacer las compañías en apenas tres o cuatro días era tan elevado que el trabajo les resultaba extenuante, por lo que la Villa y el Rey tuvieron que intervenir en varias ocasiones para limitar su número¹³⁸⁴.

Pese a estos intentos, el trabajo de los actores durante los cuatro días de las fiestas, antes y después de la decisión tomada en 1637 por el Rey limitando el número de

¹³⁸⁰ En 1664 se hicieron el lunes por la mañana los dos autos “al pueblo” a las nueve y media en la Plaza [Mayor] y en la Puerta de Guadalajara, y por la tarde se representó a los Consejos de Indias y Hacienda, un auto a cada uno (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 181).

¹³⁸¹ En 1672 los autores Escamilla y Vallejo protestaron ante la Villa porque pese a estar obligados únicamente a representar el jueves, viernes y sábado, se les detenía en Madrid “...nuebe dias...”, impidiéndoles salir a representar los autos que habían hecho en la Corte a los pueblos de los alrededores, lo que según sus cálculos les suponía perder 200 ducados diarios (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 235).

¹³⁸² En 1617 la compañía de Cristóbal de León debía representar dos autos con sus entremeses, comenzando el jueves a las dos de la tarde “...hasta las doce de la noche y el viernes desde las seis de la mañana hasta las doce de la mañana en las partes y lugares que se le señalaren [...] si entonces estuviere la Corte en Madrid, y hubiese necesidad de hacer mas representaciones el sabado, se le dará la gratificacion acostumbrada ...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 162). En 1621 el horario ya se había ampliado, pues al firmar su contrato con la Villa Pedro de Valdés se obligó a representar el jueves también desde las dos de la tarde hasta las doce de la noche, y el viernes, pese a comenzar a las seis de la mañana, el trabajo se prolongaba igualmente hasta la media noche (P.PASTOR, *N.Datos*: 188).

¹³⁸³ A principios de siglo algunos individuos parece que tenían derecho a representaciones privadas. Así se indica en el orden de las representaciones de 1614: “Si su alteza de la señora ynfanta Doña Margarita los quisiere [los autos], se le señalara la hora y quando se han de representar, y lo mesmo los señores Duque de Lerma y de Vzeda. Que si los pidieren se señalara quando se les a de representar...” SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, “Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 69 (1955), p.224-5. En adelante citaré por *Docs. Autos* 1636). No obstante tal privilegio parece que se suspendió posteriormente, y en 1637 el Rey prohibió que se hiciesen representaciones a individuos debiendo hacerse solo a “las comunidades”, es decir a los organismos: “Solo se an de representar y a los Consejos y Villa por comunidades. Todo lo demas se escuse” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 5).

¹³⁸⁴ En 1624 un Real Decreto limitó las representaciones a las que se hacían ante el Rey, el Consejo de Castilla, el Ayuntamiento y el pueblo (SHERGOLD y VAREY, *Docs. Autos* 1636: 250-1), pero como no se cumplió, para evitar disputas, el Rey ordenó en 1635 y 1636 que el Presidente del Consejo de Castilla invitase a los otros Consejos a ver los autos en la Plaza de la Villa (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 3); ello no impidió las protestas de los demás Consejos, por lo que se buscó una solución de compromiso: la representación completa (4 autos) se haría ante el Rey, la Villa y Ayuntamiento, y el Consejo de Castilla, debiendo conformarse los demás con la mitad de los autos (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 5); si alguno quería que se le representasen todos los autos los tenía que pagar por su cuenta, pues “...ya se saue que a ningun Consejo toca mas que vn carro y el que quisiere los dos lo a de pagar ajustandolo con los comediantes ...” (1659) (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 142). Sin embargo si algún personaje acumulaba varios cargos, se le hacían todo los autos, como era el caso del duque de Albuquerque, quien en 1637 por su doble cualidad de Vicecanciller de Aragón y Presidente del Consejo de Italia, tenía derecho a ver los cuatro autos, ya que “...por cada consejo le tocan dos autos y huiendosele de haçer todos quatro...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 6). Tampoco con esta resolución se terminaron los problemas de “preeminencias”, trasladándose ahora la discusión al horario en que a cada Consejo se le hacían las representaciones, por lo que en 1637 el Ayuntamiento tuvo que mandar “...que las personas a quien se dieren autos se les representaren en los días y a las horas, y no los admitiendo en los días y oras que se les dieren pasen a los siguientes, porque de lo contrario se sigue mucha dilacion y costa y en seis

representaciones, era extremadamente duro como revelan los programas de representaciones conservados en el Archivo de la Villa. En dicho año, siguiendo el viejo sistema, se habían programado para cada compañía nada menos que once representaciones completas de los dos autos que a cada una le tocaban (3 el jueves por la tarde, 2 el viernes por la mañana y 3 por la tarde, otras 2 el sábado por la tarde, y 1 el domingo por la tarde), y 5 de un sólo auto por compañía (1 el viernes por la mañana, 3 el sábado por la mañana y 2 el domingo por la tarde)¹³⁸⁵. Ante semejante programa no es de extrañar que el Rey tratase de limitar las representaciones, que se redujeron a 5 de los dos autos que tocaban a cada compañía (2 el jueves por la tarde, 1 el viernes por la mañana y otra por la tarde, y 1 el sábado por la tarde), y 6 de un sólo auto por compañía (2 el jueves por la tarde, 2 el viernes por la mañana y otras 2 por la tarde)¹³⁸⁶. Pese a esta reducción, limitadas aún mas a partir de 1647 cuando al reanudarse las representaciones tras la prohibición de 1645 cada

días no se acabarían de hacer las representaciones ..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 7-8). No obstante los problemas causados por un motivo u otro continuaron durante todo el siglo.

¹³⁸⁵ El Jueves, día del Corpus, se representarían los cuatro autos a los Reyes en la plaza de Palacio "...desde la ora que V.M. fuere servido...", y después pasarían a representarlos en el mismo orden al "...Consejo Real en las casas del Ayuntamiento en la Plaça de San Salvador...". A medida que fuesen terminando, cada uno de ellos, y en el mismo orden, irían a representar delante de "las casas de su morada" al Duque de Alburquerque los cuatro autos "...dos por Vicechanciller de Aragón y los otros dos por Presidente de Italia." El viernes por la mañana se representarían los cuatro autos al Inquisidor General, "...dos por Inquisidor General y los otros dos por el cargo del Consejo de Cruzada...", y de allí debían pasar a representarse los cuatro a "...D. Juan de Chaues [...] los dos por Gouernador del Consejo de Ordenes y los otros dos por Consejero de Camara, comenzando a vn mismo tiempo a representar en entrambas partes yendose trocando de vna parte a otra, y en representandose los dos al dicho D. Juan de Chaues pasen a representar a D. Antonio de Camporredondo, que esta allí cerca, por Gouernador del Consejo de Hazienda." Por la tarde se representarían los cuatro autos a la Villa y al Conde de Castrillo, "...los dos por Presidente de Indias y los otros dos por Consejero de Camara...", pasando después "...cada vno de los dichos carros a representar delante de las casas de la morada de D. Geronimo de Villanueva, Prothonotario de Aragon, esto por Regidor comisario de la Villa para esta fiesta...". El sábado por la mañana se harían dos autos al Nuncio, y estos mismos dos autos se repetirían ante a D. Cristóbal de Medina, Regidor y Comisario de autos, y ante Pedro Martínez "...por escriuano mayor del Ayuntamiento...". El sábado por la tarde se harían los cuatro autos al Arzobispo de Granada por su cargo de Gobernador del Consejo de Castilla, y en "acauando de representar" se harían los cuatro al Conde de Montalbo, Corregidor de Madrid "...pues se dauan al secretario y Comisario de la Villa cada vno dos carros, se diesen al dicho Conde los quatro...". El domingo por la tarde "que es el postrer dia de los autos", se debían hacer los cuatro autos a D. Fernando Remirez "...dos por del Consejo de Cámara y los otros dos por Protector y Comisario de la Villa y fiestas del Corpus...", pasando después a hacerse dos a D. Francisco Antonio de Alarcón y otros dos al Licenciado Jose Gonzalez por Consejeros de Cámara "...comenzando a representar en todas tres partes a un mismo tiempo con carros diferentes, yendose trocando de vna parte a otra ..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 4-5).

¹³⁸⁶ No había cambios en las representaciones del jueves, pero el viernes por la mañana, aunque se mantenían las cuatro representaciones al Consejo de la Inquisición, se fijaron dos para el Consejo de Ordenes y otras dos para el de Hacienda, indicándose que para que "... se puedan hacer estas tres representaciones por la mañana comenzaran a vn mismo tiempo al Consejo de Ynquisicion y el de Ordenes con diferentes autos; los dos postreros que acabaren al Consejo de Ynquisicion pasaran al de Hacienda; y los dos que se hicieren al de Ordenes a la Ynquisicion...". Sin embargo parece que hubo cambios ya que se tachó la representación de cuatro autos al Consejo de Inquisición sustituyéndola por "Consejos de la Ynquisicion y Cruçada". Por la tarde se mantenían las representaciones de los cuatro autos para la Villa, y se hacían además dos de los autos al Consejo de Indias y otros dos al pueblo "...el vno en la Puerta de Guadalajara y el otro en la Plaça.". El sábado las representaciones se limitaron a las de los cuatro autos que habían de hacerse al Presidente del Consejo de Castilla, y se suprimieron las del domingo (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 5-6).

compañía hacía sólo un auto¹³⁸⁷, el horario siguió siendo muy apretado, por lo que la Villa advirtió a los Consejos en 1656 que “...en las horas no puede hacer bariasion porque no caue en el tiempo...”¹³⁸⁸.

Lo intenso¹³⁸⁹ y dilatado de la representación agotaba incluso a los espectadores - sobre todo los poco habituados- como parece haber sido el caso de Mme. D’Aulnoy (*Relación*: 303), quien tras asistir a las representaciones de 1679, que duraban un mes¹³⁹⁰, declara estar “...tan cansada de ir a ellos que los evito cuantas veces puedo hacerlo. Se sirve en ellos muchos dulces y helados, que son muy necesarios porque en ellos se muere uno de calor y se axfisia de polvo...”.

iv. Satisfacer a un público muy diverso:

Los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro señalan como los dramaturgos incluyen diferentes niveles de significación en sus obras, y aunque nada se dice al respecto sobre el trabajo del actor, debemos suponer que era válido igualmente para él -tanto en el “que” y “cómo” de “lo que dice” cómo de “lo que hace”- en un intento por conseguir conectar con los distintos niveles de percepción de un público tan diverso como exigente. Todo el trabajo que se tomaban los actores para representar adecuadamente y con verosimilitud¹³⁹¹ sus

¹³⁸⁷ Mientras se hicieron cuatro autos, las compañías tenían que desdoblarse, haciendo cada mitad un auto. En 1641 de los dos autos asignados a la compañía de Juana de Espinosa, viuda de Tomás Fernández, el de *El Sotillo* “...lo hicieron Jusepe y la Negrilla con la mitad de la compañía de la viuda...” y el *Sansón* “...Iñigo y la primera dama, que es Jusepa, con lo restante de la compañía...” (PELLICER, *Avísos*, 110).

¹³⁸⁸ El programa de ese año constituye un buen ejemplo dado que las representaciones del viernes y sábado comenzaron a las siete de la mañana. El viernes se hicieron cinco representaciones, comenzando con la que se hizo a las 7 de la mañana al Consejo de la Inquisición, a las 9 se representó al Consejo de Hacienda, al pueblo entre doce y una, a las tres y media a la Villa y entre las 6 y 7 de la tarde al Consejo de Flandes. El sábado se comenzó representando a las 7 de la mañana al Consejo de Ordenes, al de Cruzadas a las 9, al de Indias a las 12, al Presidente de Castilla a las tres y al Consejo de Italia ya de noche, por lo que el Ayuntamiento advirtió al Marques de los Balbases que si quería otra representación, debería ser tras esta última, por lo que sólo se le podría hacer “...el saúdo a la una de la noche...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 123-4).

¹³⁸⁹ Como era norma en el teatro de la época, los autos se representaban con otras obras, menores por su tamaño pero no por su importancia, ya que eran uno de los principales atractivos para el público común que apenas si percibía la profundidad teológica del auto -especialmente complicada en los de Calderón- aunque sí la espectacularidad de su puesta en escena y el atractivo de la música. La importante función doctrinal de la música en los autos, se analiza en el último capítulo de este trabajo.

¹³⁹⁰ En 1647, al reanudarse las representaciones, la Villa solicitó permiso al Rey para prolongar la representación de los autos en los corrales durante un mes; alegaba la falta de fondos para sustentar a los hospitales, y también el deseo de que sirviesen como consuelo al pueblo, que al fin y al cabo era quien los pagaba mediante las sisas o impuestos municipales: “...los autos de las fiestas del Santísimo Sacramento deste año se hazen pagandose de las sisas hordinarias donde tienen su consignacion y en que contribuye todo el pueblo, mediante lo qual y no auerlos podido ber esta con desconsuelo pues no tiene otro alibio ni fiesta ... suplica a V.M. le haga merced de dar licencia para que los dichos autos se hagan en los corrales por vn mes con que se dara gusto al pueblo y tendra aliuiio...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 75).

¹³⁹¹ La idea predominante en el teatro de la época de que la comedia no es mas que un reflejo de la vida real, aunque sea un reflejo distorsionado, influye en la configuración de la obra teatral y en la propia representación. En la *Aprobación* que el P. Guerra escribió para la *Verdadera quinta parte de las Comedias del celebre D. Pedro Calderón de la Barca* se exponen con claridad las cualidades que deben regir la “verosimilitud”, delicada tela “... que se rompe al hacerla, porque el peligro de lo muy sutil es la inverosimilitud...” que Calderón maneja con mano experta al conseguir la “...majestuosidad de los afectos, la claridad de los conceptos, la pureza de las

papeles¹³⁹², así como los riesgos que por ello corrían, iba encaminado pues a un único fin: complacer al público. Pero ésto resultaba ser tarea hartó complicada ya que el principal problema que se les planteaba a los profesionales del teatro, tanto dramaturgos¹³⁹³ como actores, era la diversidad de gustos, opiniones y formación del público al que se dirigían, ya que éste era extremadamente variado¹³⁹⁴. Como un claro índice del alto grado de profesionalidad que caracterizaba a los actores de la época podemos considerar el hecho de que pusiesen el mismo cuidado en contentar a los Reyes y cortesanos como a los espectadores de nivel mas bajo, los mosqueteros¹³⁹⁵, que eran además los mas difíciles y pendencieros¹³⁹⁶, y en ocasiones, incluso muy agresivos¹³⁹⁷.

locuciones...”, de manera que logra casar “... lo delicadísimo de la traza con lo verosímil de los sucesos [...] la verosimilitud con el engaño, lo posible con lo fabuloso, lo fingido con lo verdadero, lo amatorio con lo decente, lo majestuoso con lo tratable, lo heroico con lo inteligible, lo grave con lo dulce, lo sentencioso con lo corriente, lo conceptuoso con lo claro...” (COTARELO, *Controversias*: 336). Pero la comedia es también un magnífico testimonio de la vida afectiva, las ilusiones y deseos, e inhibiciones del pueblo, sobre todo del madrileño. Como señala Aubrun (*Comedia*: 11), la comedia propone un modelo de sociedad, y esos rasgos de “verosimilitud”, que cambian de año en año y de un ambiente a otro, permiten detectar unas modas, tanto en las formas como en los temas, que ayudan a la hora de datar comedias y describir la evolución del género.

¹³⁹² “En saliendo al tablado, ¿que cansancio, que pérdida rehusan, por hacer con fineza lo que tienen a su cargo? [...] Con tan grande extremo procuran cumplir con las obligaciones de la representación por tener a todos contentos, que, estando yo en el vestuario algunos días que había muy poca gente, les oía decirse unos a otros que aquellos son los días de representar con mucho cuidado, por no dar lugar a que la tristeza de la soledad les enflaquezca el aliento, y porque los que están allí no tienen la culpa de que no hayan venido más, y sin atender a que trabajan sin aprovechamiento, se hacen pedazos por entretener mucho a los pocos que entretienen. Todo esto lo deben agradecer todos, porque cada uno está representado el todo a quien este gusto se hizo.” (ZABALETA, *Día fiesta*: 313).

¹³⁹³ “D. PEDRO: .../Pero un poeta que escribe/comedias, tanto desea/agradar a quien las oye,/que es lástima y aun vergüenza/no perdonalle si al blanco/tal vez no acierta la flecha./...” LOPE DE VEGA, *Quien todo lo quiere*. Cito por la edición de A. Baig, (Madrid, Espasa Calpe, 1969), p. 149.

¹³⁹⁴ Ya en el manuscrito conocido como *Códice de Autos Viejos*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, se alude a la dificultad de complacer tan distintos pareceres, por lo que el que sale a “hechar” una de las loas incluidas en él declara que “El que sale a recitar/muy magníficos señores,/aunque diestro en el hablar,/tantos gustos ha de dar/que le toman mil temblores./Aquí no basta destreza/.../porque al que menos tropieza/le cortan por gentileza/los auditores la ropa/...” (COTARELO, *Colección*: xiv). También D. Jerónimo de Alcalá en su novela Alonso, mozo de muchos amos (1624) señala lo difícil de “...haber de contentar a tantos, adonde hay tan diferentes pareceres y gustos: cual decía mal de la música, cual del verso y mala traza de la comedia, de la pobreza de conceptos, del estilo y modo de decir tan llano y ordinario; si las mujeres eran ya de días, poco airosas; los representantes mal aderezados, de poco cuerpo, arrogantes, de malas acciones; cual recitaba llorando, cual se turbaba por no acordarse del pie que le daban [...] y lo que era peor, que los que mas mal hablaban y con mas libertad, eran o los que no lo entendían o habían entrado a oírlos de valde...”. Cito por COTARELO, *Controversias*: 51.

¹³⁹⁵ “Festejo a menos costa no se ha inventado: por seis cuartos le cantan, baylan y representan al Mosquetero, y aun le obedecen por la rendida fineza con que desean tenerle gustoso...” Anónimo, *A la Majestad Católica de Carlos II, nuestro Señor, rendida consagra a sus Reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la comedia*. Ver COTARELO, *Controversias*: 43).

¹³⁹⁶ Las quejas de los profesionales del teatro con respecto al comportamiento del público son numerosas y constantes a lo largo del siglo. Así en el *Prologo* “Al vulgo”, Agustín de Rojas (*Viaje*: 67), le increpa tildándole de “Tirano vulgo, ya te conozco [...] ¿quien se escapa de tu ponzoña venenosa y de tu rampante lenguaje [...] Mas no me espanto porque eres un sepulcro de ignorantes, una sima de maledicentes, un tirano de virtudes, un inventor de mentiras, un mar de novedades, una cueva de traidores, un amigo de malos, un verdugo de virtuosos y un pantano donde se hunden los buenos entendimientos...”. También Zabaleta (*Día fiesta*: 463) arremete contra el público, pues si por “...dos mil peñas camina la comedia hasta llegar al teatro, y allí se la entregan al pueblo para que la sentencie. Juez bárbaro, ordinariamente condena lo inculpable...”. Incluso Lope, pese a haber gozado del favor popular, introduce en sus obras quejas semejantes: “OCTAVIA: .../que ya en la Corte se huelgan/mas con las comedias malas/que con las que salen buenas./En las malas hablan todos,/silban, gritan, y aun las dueñas/con su poquito de llave/se meten a ser discretas/...” LOPE DE VEGA, *Quien todo lo*

Especialmente temidos eran los días de estreno, ya que una mala acogida (que muchas veces no tenía nada que ver con la calidad de la representación sino con las rencillas del “mundillo” literario y teatral), podía dar al traste con el trabajo de muchos días¹³⁹⁸.

3.2.2.2. DERECHOS:

Pero si las obligaciones eran muchas, los profesionales del teatro tenían también derechos, y éstos nos resultan hoy extrañamente “modernos”, sobre todo comparados con la situación laboral de otros oficios de la época. Al igual que las obligaciones, los derechos se fijaban por contrato y se referían tanto a aspectos profesionales como económicos.

i. Profesionales:

Según se desprende de los contratos podemos resumirlos fundamentalmente en cinco:

i.i. Estabilidad laboral:

La profesión de actor parece haber sido una de las pocas en las que estaba regulado y penalizado lo que hoy llamaríamos “despido improcedente”. Como ya vimos, en los contratos se solía incluir una penalización para el que lo rompiera unilateralmente, y por

quiere, p. 150. Sobre la difícil relación de Calderón con el público de los corrales ver GRANJA, A. de la, “Este paso está ya hecho. Calderón contra los mosqueteros”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fisonomía de las artes. Anthtopos*, extra 1 (1997), pp. 73-84

¹³⁹⁷ Su comportamiento iba desde el silbido y pateo mas ruidoso hasta actitudes mas violentas como los insultos a los actores (“...aquí me vituperan/si allá me llamaban perro,/acá trescientas afrentas...” (ROJAS, *Viaje*: 143) y otras que podían poner en peligro incluso la integridad física de los actores, ya que no se limitaban a los insultos, sino que incluso les arrojaban objetos: “...aquí no solo no sienten/pero me tiran con ellas [piedras]/que aquí son piedras los hombres/...” (ROJAS, *Viaje*: 143). En 1642 la compañía de Bartolomé Romero sufrió las iras del público que abarrotaba el corral de La Montería de Sevilla cuando no pudo representar la comedia anunciada (*San Cristóbal*) que había tenido gran éxito por sus apariencias, al ser prohibida por la Inquisición para revisarla e introducir algunos cambios, y aunque Romero ofreció representar otra obra, los espectadores cansados “...de vocear y viendo que nada conseguían, se desahogaron rompiendo bancos y sillas y hasta las celosías de los aposentos, entrando luego en el vestuario, despedazando los trajes que encontraron de los comediantes, quienes tuvieron necesidad de huir precipitadamente para librarse del furor popular...” (SANCHEZ ARJONA, *Teatro Sevilla*: 124-5).

¹³⁹⁸ “Tanta es la prolijidad con que ensayan una comedia que es tormento de muchos días ensayarla. El día que la estrenan diera cualquiera de ellos de muy buena gana la comida de un año por parecer bien aquel día ...” (ZABALETA, *Día fiesta*: 312-3). Sonado fué el escándalo que se organizó en 1623 durante el estreno de la comedia *El Anticristo*, de Ruíz de Alarcón, según cuenta en una carta Góngora: “Echaronselo a perder aquel día con cierta redomilla que enterraron en medio del patio, de olor tan infernal que desmayó a muchos de los que no pudieron salirse tan aprisa...”, y de resultas del cual se mandó apresar a Lope de Vega, Mira de Amescua y Juan Pablo Rizo, éste último el causante de todo el follón. Ver en ENTRAMBASAGUAS, *Vida Lope*: 218.

tanto en ellos suele incluirse una cláusula que impide el despido arbitrario de un actor por parte del autor, condenando a éste, si así lo hiciere, a pagar al actor una indemnización¹³⁹⁹.

i.ii. Elección de papel:

La decidida defensa de su situación profesional que, como hemos visto, fué uno de los motivos de mayor fricción entre los comediantes y los Comisarios del Corpus madrileño, que en su intento por formar las mejores compañías “para el servicio de S.M.”, quería obligarles a representar papeles en algunos casos de nivel inferior a los que les correspondían, se plasmó igualmente en los contratos, sobre todo en los que firman los actores de categoría superior, que especifican claramente el tipo de papeles que han de representar “y no otros”. En caso de incumplimiento por parte del autor, el actor o actriz puede rescindir el contrato sin ningún tipo de penalización¹⁴⁰⁰. Distinto es el caso de los comediantes de segunda fila, en cuyos contratos simplemente se indica que habrán de representar “papeles de por medio” o también “lo que se le ordenare”¹⁴⁰¹.

i.iii. Viajes pagados:

Como ya dijimos, era obligación del autor proveer el transporte para los miembros de su compañía y sus familias¹⁴⁰², por lo que en los contratos suele incluirse el número de

¹³⁹⁹ En un contrato tan temprano como el que firman en 1585 Juan de Rueda, procurador de Juan Albricio, menor de edad, y el autor Gaspar de Porres, se indica que si Porres “...despidieredes en el dicho tiempo [un año] a mi menor, seais obligado a le dar y pagar de vacio los dichos cinquenta ducados ...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1906): 365). También se obligan a pagar 50 ducados a quien despidan Juan de Tapia, Luis de Castro y Alonso de Paniagua, autores los tres en común de una compañía en 1602: “... si uno y otros se despidiesen, han de pagar 50 ducados, 20 para el hospital donde estuvieren y 30 para la parte despedida...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 61-2). En el contrato que firman en 1611 Gerónimo Sánchez y el actor Cristóbal Ortiz se va aún mas lejos, ya que si Sánchez “... despidiere de su compañía al dicho Cristobal Ortiz antes de fenezer y cumplirse el dicho año por que se hace la presente capitulacion haya de pagar el dicho Geronimo Sanchez al dicho Cristobal Ortiz 100 ducados [...] y este preso y detenido hasta en tanto que pague realmente...” (DIEZ BORQUE, *Sociedad*: 65). Igualmente el autor Juan Bautista Espinola se comprometen en 1633 con Juan de Samaniego y su mujer María de la O a que “...si fuesen despedidos se les pagará de vacio, y ambas partes se obligan a pagar de pena 100 ducados para Nuestra Señora de la Novena.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 230).

¹⁴⁰⁰ En 1619 Ana Cabello y su marido Alonso Fernández de Guardo entran en la compañía de Hernán Sánchez de Vargas en la que ella hará “... los primeros papeles de muger sin poderse los quitar, porque así estan de acuerdo y concierto y debaxo de esto se ha de efectuar este asiento...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 170). Un contrato similar es el que firman en 1623 Juan Vázquez y su mujer Francisca de Torres con el autor Manuel Vallejo para representar ella “...la mitad de los primeros papeles” y él los que se le dieran (P.PASTOR, *N.Datos*: 203-4).

¹⁴⁰¹ En 1636 Pedro de la Rosa contrata al matrimonio formado por Francisco de Velasco y Ana Fajardo, para hacer él “primera parte de galanes” y ella “lo que se le ordenare” (P.PASTOR, *N.Datos*: 245).

¹⁴⁰² En 1601 Gaspar de Porres tuvo que pagar 6 ½ rs. por cada arroba de equipaje y 3 ducados por cada persona para trasladar a su compañía desde Toledo a Valencia del Cid (P.PASTOR, *N.Datos*: 59). En 1602 Alonso de Aguilar y Juan de Valdivieso se “asientan” para trabajar en la compañía de Juan de Tapia, indicándose en sus contratos que a ambos se les dará “...ademas cabalgadura para su muger.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 62). Igualmente se incluyen los viajes pagados para él y su mujer en el contrato que Pedro de Almansa

“caballerías” que toca a cada uno, “porque no han de ir en los carros”¹⁴⁰³, lo que constituye además un claro indicio de la categoría de los contratados, ya que mientras los miembros menos apreciados de la profesión tienen que conformarse con una caballería, los actores principales podían contar con dos e incluso tres¹⁴⁰⁴.

i.iv. Seguro de enfermedad:

Como ya vimos, desde fechas muy tempranas las compañías aseguraban a sus miembros medios de subsistencia y cuidados en caso de enfermedad, incluyéndose en los contratos la obligación de que “...se le haya de dar y de la parte que le tocare conforme a esta escritura como si real y verdaderamente representara y trabaxara ansi de parte como de racion, y si quedare enfermo en algun lugar y fuere a la parte y lugar donde estuviere la dicha compañía, se le haya de pagar lo que hubiere gastado en cabalgadura hasta llegar a donde estuviere la dicha compañía...”¹⁴⁰⁵. Tras la creación de la Cofradía de la Novena, las tareas asistenciales pasaron a ser de su competencia¹⁴⁰⁶, imponiendo ésta algunas novedades fundamentales no sólo para el auxilio de los miembros que caían enfermos¹⁴⁰⁷, sino también para paliar las situaciones de crisis¹⁴⁰⁸.

i.v. Vestuario:

firma en 1619 con el autor Hernán Sánchez de Vargas, por el que se compromete a “... cantar y representar los terceros papeles...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 171). En 1611 Tomás Fernández Cabredo contrata a Pedro Llorente y a su mujer María de Morales para trabajar durante un año en su compañía, y en el contrato, además del sueldo de la pareja (8 rs. de ración, 20 rs. por representación), se indica que se incluyen los viajes pagados para el matrimonio y una criada o criado (P.PASTOR, *N.Datos*: 126)

¹⁴⁰³ Así se especifica en el contrato firmado en 1623 por el autor Antonio de Granados con el matrimonio formado por Juan Vázquez y Francisca de Torres (1ª y 2ª dama), según el cual tienen derecho a “... tres caballerías iguales para los viajes porque no han de ir en los carros cargados...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 193).

¹⁴⁰⁴ Hay claras diferencias en este sentido entre los actores contratado en 1638 por Bartolomé Romero para formar su compañía; así mientras Juan López, que representa, y Antonio Piñeiro, que representa y tañe, tienen derecho cada uno a una caballería para los viajes, sus compañeras Beatriz de Miranda (representa, canta y baila) e Inés de Robles (representa, canta y baila), tienen derecho cada una de ellas a dos. Idéntica diferencia encontramos entre el matrimonio formado por Francisco Tomé (cobrador) y su mujer Francisca Antonia (representa, canta y baila), que tienen derecho a dos caballerías, mientras que actores de más categoría como Diego de Meneses y su mujer Francisca Paula, tienen derecho a cuatro (P.PASTOR, *N.Datos*: 280-1).

¹⁴⁰⁵ Contrato de formación de la compañía de Andrés de Claramonte en 1614 (P.PASTOR, *N.Datos*: 147-8).

¹⁴⁰⁶ Díez Borque (*Sociedad*: 67) considera que las razones que movieron a los actores a fundar la Cofradía fueron principalmente de seguridad y previsión social; Oehrlein (*Actor*: 274) por el contrario considera que la cofradía “...dejó esto mas bien a las compañías respectivas, lo que desde un punto de vista pragmático parece mas razonable, dado que las compañías a menudo estaban de gira y la ayuda debía prestarse inmediatamente.”

¹⁴⁰⁷ Según Oehrlein (*Actor*: 275) una de las innovaciones fué la creación de la figura del enfermero, uno en cada compañía de título, entre cuyas obligaciones se incluía la de notificar a la Cofradía los casos de necesidad en que podían encontrarse algunos actores.

¹⁴⁰⁸ A este efecto creó un un fondo de reserva mediante la detracción de parte de la sumas que las compañías debían pagarle, con el fin de poder dar créditos a los miembros de la cofradía que los necesitasen, sobre todo en la época de la prohibición (OEHRLEIN, *Actor*: 275).

Aunque en general los actores, sobre todo los de categoría superior, disponían de un vestuario propio, el autor tenía la obligación de proporcionar a los miembros de su compañía el vestuario adecuado¹⁴⁰⁹, así como todos aquellos elementos y objetos del *atrezzo* que pudieran resultar necesarios para “vestir el papel”. También era corriente que si los actores “sacaban” prendas de algún mercader, el autor corriese con la obligación de pagarlas¹⁴¹⁰.

ii. Económicos:

La situación económica de los actores dependía de varios factores que -además de las prohibiciones de representar¹⁴¹¹- podemos reducir a dos fundamentales: su calidad profesional y la situación económica general del país. Esta última influirá muy negativamente desde mediados de siglo, ya que debido a las oscilaciones de la moneda y a las continuas devaluaciones¹⁴¹², en la segunda mitad de siglo se produjo una progresiva pérdida del poder adquisitivo de los representantes, resultando especialmente perjudicados los autores, ya que

¹⁴⁰⁹ En 1589 Gaspar de Porres debe pagar 1.560 reales a Juan de Aguilar, por las “...mercaderías tocantes a vuestro oficio de jubetero, que de vuestra casa y tienda compre para mi y oficiales de mi compañía...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 338). En 1636 Andrés de la Vega se compromete a “...dar vestidos para que vista la susodicha los dichos segundos papeles...” a la actriz Mariana de Aparicio (P.PASTOR, *N.Datos*: 258). En algún contrato además del sueldo estipulado se incluye el préstamo de alguna prenda de vestuario, como el vestido de damasco y el ferreruero de bayeta que Tomás Fernández presta -además de 150 rs- al actor Gaspar de Segovía en 1637, según se hace constar en el contrato por el cual Segovía cobraba 5 rs. de ración, 8 rs. por representación y 170 reales por el Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1911), 312).

¹⁴¹⁰ En 1622 Manuel de Vallejo y su mujer Francisca María pagaron 3.270 rs. a Luis García de Velasco por vestidos de representar que le habían comprado para si y para dos miembros de su compañía: Pedro de Salazar y Juan de Arce (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1908): 246).

¹⁴¹¹ Aunque no las únicas, las más graves para la profesión parecen haber sido la de 1645-1649 y la que se produjo tras la muerte de Felipe IV y los primeros años de la regencia de Mariana de Austria (1665-1667). Muy graves fueron también las de finales de siglo debido a que por la crisis del teatro popular, las compañías que actuaban en Madrid dependían cada vez más de los ingresos derivados del Corpus y de las representaciones palaciegas, con el agravante de que en Palacio rara vez se pagaba a los actores con puntualidad, como demuestran sus constantes peticiones de ayuda y reclamaciones para que se les pague parte de lo que se les adeuda, muy frecuentes en la segunda mitad del siglo. Por ello en 1689 las compañías de representantes dirigieron al Rey una petición escrita por el autor Simón Aguado: “Sr.: las compañías de los representantes que estan al servicio de V.M. dicen que por causa de la suspension de su ejercicio estan pereciendo sin tener a que acudir para sustentarse, por lo cual acuden a la Real piedad de V.M. suplicando mande se les socorra o por ayuda de costa o por via de pago de lo que se les debe, que en ello receuiran merced de la piadosa mano de V.M.” (*FUENTES* I: 196). Según informó el Duque de Pastrana al Rey, se debía a las compañías de Eufrasia María, Mosquera, Vallejo, Castro, Aguado y Agustín Manuel 23.436 rs., por lo que aconsejaba “...V.M. se sirua mandar al Gouernador de Hazienda libre por quenta del que tiene la Camara la maior porcion que sea posible luego y lo restante como lo fuere permitiendo los aogos de la Real Hazienda ...”; pero aunque el Rey accedió a ello, las compañías no consiguieron que se les pagasen las deudas, ya que “...aviendo acudido muchas veces a su efeto no lo pueden conseguir porque el Consejo de Hacienda no da los medios con que poder dar satisfacción...” (*FUENTES* I: 197).

¹⁴¹² Muy perjudicial resultó la “baja de la moneda” de 1680, que “estrecho tanto los ánimos” y contribuyó -junto con el “...contagio, la ocurrencia de otras fiestas y regozijos [...] especialmente el de la feliz entrada de la Reyna ...” (*FUENTES* V: 125)- a la quiebra de Gabriel Eguiluz, el arrendador de ese periodo.

sus compromisos económicos eran mayores, por lo que a finales de siglo es cada vez más frecuente que un autor no pueda seguir con su compañía por estar “muy pobre”¹⁴¹³.

La valía personal era con todo el factor esencial que determinaba los ingresos de un comediante, ya que decidía su situación jerárquica dentro de la compañía¹⁴¹⁴, y por tanto su sueldo así como otras ventajas derivadas, tales como los prestamos que el autor estaba dispuesto a darle con tal de contar con él o ella¹⁴¹⁵, el número de caballerías que se les asignaba para los viajes, etc., datos que resultan especialmente interesantes pues nos permiten hacernos una idea mas aproximada de la importancia real del representante en cuestión, ya que, debido a que los datos conservados son incompletos, resulta difícil establecer una secuencia en el importe de los ingresos, y en la evolución de los mismos a lo largo del siglo.

Podemos por tanto diferenciar en los ingresos de los profesionales del teatro varios conceptos, que resumiremos en tres: ordinarios, extraordinarios y, dada su excepcionalidad, otro apartado que hemos denominado rentas o mercedes.

ii.i. Ordinarios:

Como tales consideraremos los ingresos que se fijaban por contrato, y constituían el salario habitual por representar en los teatros públicos que, como ya vimos se regía por dos sistemas que podían coexistir dentro de una misma compañía: *ración-representación* y *partes*, así como por participar en las fiestas del Corpus. Debido a que los datos conservados son muy incompletos, sólo podemos hacernos una idea aproximada de las cantidades cobradas por los actores de la época y de la evolución de sus ingresos, que dentro de cada

¹⁴¹³ Según una *Lista de la compañía de Geronimo García del año pasado, con la que acauo el año de 1680*, García dirigía una compañía excelente ya que en ella figuraban actrices-músicas tan importantes como Francisca Bezón, Josefa de San Miguel, María de Anaya, Bernarda Manuela y Luisa Frenández, siendo el músico de la misma Juan de Serqueira. Sin embargo, en 1681 declaró a los Comisarios del Corpus de Madrid no poder continuar con esta compañía por ser pobre, estar necesitado “... y ser grande el caudal que es menester para autor.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 351).

¹⁴¹⁴ En este sentido son reveladores los contratos en los que si no se fijan las cantidades si se indican que el o la contratada cobrara la mayor “parte” de todos sus compañeros. En 1639 Francisca Paula Pérez entra en la compañía dirigida por Juan de Malaguilla para “...hacer todos los primeros papeles y cantar y bailar, cobrando la mayor parte de lo que ganaren los demas compañeros...”. Además el autor se compromete a prestarle 100 ducados. (P.PASTOR, *N.Datos*: 303).

¹⁴¹⁵ En ocasiones nos encontramos con comediantes que cobran un sueldo “inapropiado” para su jerarquía dentro de la compañía, lo que sólo puede explicarse por su popularidad y “gancho” con el público. Un buen ejemplo lo constituye Cosme Pérez, el celeberrimo *Juan Rana*. Si comparamos su sueldo en 1643 con el de otro célebre gracioso -Antonio Marín- la diferencia resulta mas que notable pues mientras Marín cobra 8 rs. de ración, 16 por representación y 500 rs. por su trabajo en el Corpus, concediéndole su autor Pedro de Ascanio, un préstamo de 400 rs., Pedro de la Rosa contrata a Cosme Pérez por 12 rs. de ración, 20 rs. por representación, 550 rs. para el Corpus y le da un préstamo de 1.000 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 414-5).

categoría (1ª dama/galán 1º, 2ª dama/galán 2º, etc.) parecen haber sido similares para hombres y mujeres¹⁴¹⁶.

En el caso de *las actrices* debemos tener en cuenta la prevención con que las autoridades habían mirado siempre la presencia de las mujeres sobre el escenario, especialmente si estaban solteras o “solas” (generalmente viudas), lo que se tradujo en una normativa que trataba de restringir el acceso a la profesión de actriz; y aunque los datos confirman que ésta se cumplió¹⁴¹⁷ sólo parcialmente¹⁴¹⁸, las restricciones a la presencia de mujeres solas en las compañías tuvieron su influencia, ya que además del carácter endogámico de la profesión, es muy frecuente que las mujeres solteras figuren en las compañías junto con algún familiar (padres o hermanos), y en estos casos lo habitual es que compartan el sueldo, como también sucede con los matrimonios, por lo que en ocasiones resulta difícil saber la cuantía de sus ingresos ya que éstos aparecen englobados dentro de lo que percibe todo el grupo familiar.

La actriz de mayor categoría dentro de una compañía era la 1ª dama aunque no era raro que una misma actriz hiciese 1ª y 2ª dama indistintamente, “partiendo” con otra compañera¹⁴¹⁹. De los datos conservados se desprende que en la primera mitad del siglo los

¹⁴¹⁶ Para un mejor conocimiento de la situación económica de los miembros de la profesión en función de su jerarquía dentro de las compañías ver mi trabajo ya citado *Aspectos económicos*.

¹⁴¹⁷ En 1641, el mismo año que los *Reglamentos* lo prohíben, Antonio de Rueda contrata por un año a Isabel María “mujer soltera” para hacer los primeros y segundos papeles “y no menos” en su compañía, con un sueldo de 7 rs. de ración, 19 rs. por representación, 3 rs. [sic ¿error por 300?] por la fiesta del Corpus y 3 caballerías para los viajes, además de hacerle un préstamo de 1.500 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 309). Un año después (1642) Pedro de Ascanio contrata a Ursula de Berrio, viuda, para representar, cantar y bailar, y aunque no se indica su jerarquía en la compañía, su sueldo (6 rs. de ración, 6 rs. por representación y 20 ducados por el Corpus, además de un préstamo por importe de 500 rs. y con derecho a dos caballerías para los viajes) (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 410) indica que no se trataba de una 1ª o 2ª dama.

¹⁴¹⁸ En los contratos firmados a partir de los años treinta encontramos un elevado número de mujeres solas en las compañías, bien por ser *solteras* o lo que es mas frecuente, *viudas*. Solteras eran tres de las actrices que en 1638 entran a formar parte de la compañía de Bartolomé Romero para representar, cantar y bailar: Manuela de Contreras (5 rs. de ración, 5 rs. por representación y 300 reales por el Corpus), Beatriz de Miranda (7 rs. de ración, 9 rs. por representación y 300 rs. por el Corpus) e Inés de Robles (8 rs. diarios y 8 ducados por el Corpus) (P.PASTOR, *N.Datos*: 280-1). Viuda era Ana de Figueroa, que en 1635 entra en la compañía de “partes” que forma Hernán Sánchez de Vargas (P.PASTOR, *N.Datos*, 240). Un año más tarde, en 1636, Pedro de la Rosa contrata a dos mujeres viudas para formar parte de su compañía: a Isabel de Gongora, viuda de Juan Vizcaino, para la 2ª parte de damas, cantar y bailar; y a Jusepa Roman, viuda de Antonio Ramos, para hacer 3ª parte de damas, cantar, bailar y trabajar en los entremeses (P.PASTOR, *N.Datos*: 244). Aunque tenemos menos datos de la segunda mitad del siglo, tampoco es raro encontrar mujeres “solas” en las compañías en esta época. Francisca de Valencia, soltera, era la 1ª dama de la compañía de Francisco de la Calle en 1658 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 210); viuda era también Juana de los Reyes, 1ª dama de Esteban Nuñez en 1659 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 222). Tampoco parece que el enviudar en 1653 de Bartolomé Romero le supusiera ningún obstáculo profesional a la actriz-música Mariana de Borja, ya que ese mismo año fue contratada como “representanta y arpista” por Diego Osorio con un sueldo de 14 rs. de parte (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 309). La Borja estuvo con Osorio hasta 1659, pasando por distintas compañías durante los años siguientes hasta su 2º matrimonio (hacia 1670) con Cristóbal Caballero, continuando posteriormente en la profesión. Ver *Apéndice I*.

¹⁴¹⁹ En 1638 Andrés de la Vega contrató a Dª Isabel de Castro, viuda, para que hiciese en su compañía durante un año “...los primeros y segundos papeles, bailar y cantar ...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 283). También 1ª o 2ª damas “y no menos” hacia Isabel María, soltera, en la compañía dirigida por Antonio de Rueda en 1641 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 309).

sueldos de las damas principales de las compañías oscilaban entre los 8 y 9 rs. de ración diaria, variando bastante lo que cobraban por representación, aunque podríamos situarlos en torno a una media de 13/14 rs.¹⁴²⁰, siempre que se trate de compañías importante. En la 2ª mitad de siglo, al cambiar el sistema económico al régimen de partes, las oscilaciones en los sueldos parecen haber sido mayores, situándose el máximo en torno a los 30 rs. y el mínimo en 11/12 rs., observándose a finales de la década de 1650 un descenso generalizado en las cantidades cobradas¹⁴²¹.

En cuanto a los papeles secundarios, los sueldos suelen estar entre los 5 y 6 rs. de ración y también por representación. Una posición excepcional parecen haber ocupado las 3ª damas, cuyos sueldos son en ocasiones muy semejantes a los de los primeros papeles¹⁴²². Creemos que ello se debía a que a su condición de “graciosas” solían añadir unas habilidades musicales mas que notables¹⁴²³, superiores a las del resto de sus compañeras, pese a que entre las obligaciones de las actrices además de representar, se incluían las de cantar y bailar¹⁴²⁴.

¹⁴²⁰ Entre los escasos contratos conservado de las primeras décadas del siglo en los que figuran mujeres solas tenemos el que firmó en 1623 María de Medina como 1ª dama de la compañía de Domingo Balbín por 6 rs. de ración y 15 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 200). Mas numerosos son los que se conservan a partir de 1630, como el firmado en 1636 por Isabel de Góngora, que cobra 8 rs. de ración y 12 rs. por representación como 2ª dama de la compañía de Pedro de la Rosa; un año mas tarde, también con Rosa, cobra 8 rs. de ración y 14 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 244 y 259), mientras que su compañera María de Quiñones, 1ª con Tomás Fernández Cabredo, cobra un poco mas: 9 rs. de ración y 16 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 258). Un sueldo similar cobra en 1639 Jacinta de Herbias como 2ª dama de Rueda: 9 rs. de ración y 12 de representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 304). La misma actriz, ya como 1ª dama de la compañía de Alonso de Olmedo, cobra 9 rs. de ración y 15 rs. por representación en 1645 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 426).

¹⁴²¹ 30 rs. cobran en 1652 María de Quiñones, 1ª dama de Antonio de Prado, Mariana Vaca, 1ª de su propia compañía, y Juana de Cisneros, 1ª de Juan Vivas (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 305 y 306). Sin embargo, en 1658 Francisca de Valencia sólo cobra 11 rs. de parte como 1ª dama de la compañía de Francisco de la Calle, y apenas 12 rs. Juana de los Reyes como 1ª de Esteban Nuñez en 1659 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1914): 210 y 222), pese a que ambas compañías son de las principales, y representan habitualmente ante los Reyes.

¹⁴²² Su situación jerárquica dentro de la compañía no parece que estuviese muy alejada de la que ocupaban los primeros papeles ya que en ocasiones se contrata a una actriz para que haga 2ª o 3ª dama, como es el caso de Ana María de la Mata, contratada en 1633 por Hernán Sánchez de Vargas para hacer 2ª y 3ª dama “partiendo” con Francisca de Vargas, una de las hijas del autor (P.PASTOR, *N.Datos*: 227).

¹⁴²³ Su cualidad e importancia como músicas se pone de manifiesto en muchos contratos, como el firmado en 1631 por el autor Juan Martínez y el matrimonio formado por Pedro de Cobaleda y Luisa de Guevara, en el que se especifica que ella hará todos los “...terceros papeles y primera parte de musica...”, y deberá hacer además 2ª dama en las comedias si el autor lo estima conveniente (P.PASTOR, *N.Datos*: 220). También para que haga 3ª dama y primeros papeles de música en los entremeses contrata Pedro de Ascanio a Josefa Román en 1643, asignándole un sueldo de 10 rs. de ración y 14 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 415). Entre 14 y 17 rs. cobraba Mariana de Borja como “representanta y arpista” de la compañía de Diego Osorio en los años de 1653 a 1655, y célebre como música. Ver las condiciones de los contratos que firma con Osorio en P.PASTOR, *N.Datos*: 2ª(1913): 309, 314, y 428. El sistema de “partes” no parece que introdujera alteraciones considerables en los sueldos. Así mientras que Bernarda Manuela, 3ª dama y graciosa de Pedro de Ascanio en 1645, cobra 9 rs. de ración y 11 rs. por representación, su compañera, Jerónima de Morales, cobra en 1648 como 3ª dama de Antonio de Prado un sueldo equivalente: 22 rs. de parte (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 424 y 429-30).

¹⁴²⁴ Para representar “...la primera parte y cantar y bailar...” contrata Segundo de Morales a Mariana de los Reyes en 1638 (P.PASTOR, *N.Datos*: 280).

Como ingresos ordinarios hemos de considerar también los que obtenían las actrices por su participación en algunas fiestas, sobre todo las del Corpus, ya que en los contratos suele fijarse una cantidad por este concepto, que oscila bastante, y aunque las cantidades medias van desde los 300 a los 500 rs.¹⁴²⁵, en ocasiones el sueldo asignado a una actriz por este concepto podía incluso superar los 1.000 rs.¹⁴²⁶.

Contrariamente a lo sucedido con las actrices, tenemos datos sobre los sueldos de *los actores* desde fechas muy tempranas, aunque no siempre se indica en ellos su categoría y debemos deducirla por la cuantía de lo pagado¹⁴²⁷. Como ya vimos, el número de actores en una compañía doblaba habitualmente el de las actrices, e incluía además categorías mucho mas variadas: galanes, graciosos, vejetes y barbas, músicos, las que debemos añadir los oficios auxiliares, pero entre ellos se observa la misma diferencia de sueldos en función de su posición jerárquica que observamos en el caso de las damas.

A principios de siglo la cantidad pagada por ración a un primer galán parece haber oscilado entre los 6 y 8 rs. de ración y unos 10 a 15 rs. por representación¹⁴²⁸, mientras que las categorías inferiores cobran entre 3 o 4 rs. de ración y 5 y 6 rs. por

¹⁴²⁵ 500 rs. por los “ocho días de la fiesta del Corpus” cobran Ana de Figueroa (en 1635 con Hernán Sánchez de Vargas), María de Quiñones (1ª dama de Tomás Fernández en 1637), y Jusepa Román (3ª dama de Pedro de la Rosa en 1637) (P.PASTOR, *N.Datos*: 240 y 258). Igual cantidad asigna Alonso de Olmedo en 1645 a su 1ª dama, Jacinta de Herbias (P.PASTOR, *N.Datos*: 2ª (1912): 426). Sin embargo estas cantidades son superadas ampliamente por las que Segundo de Morales paga en 1638 a su 1ª y 2ª damas: 1.100 rs. a Mariana de los Reyes (1ª dama) y 600 rs. a María de San Pedro (2ª dama) (P.PASTOR, *N.Datos*: 280 y 300). Que el sueldo está en relación directa con su responsabilidad en la fiesta lo demuestra el hecho de que una actriz tan célebre como Bernarda Manuela, la *Grifona*, contratada en 1645 -apenas iniciada su carrera- por Pedro de Ascanio como 3ª dama, cobrase sólo 350 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 424).

¹⁴²⁶ Tenemos varios ejemplos en los contratos firmados por el autor Andrés de la Vega. En el que firma en 1641, se compromete a pagar 1.100 rs. por las fiestas del Corpus a dos actrices: Inés de la Cruz y Josefa María (1ª dama); idéntica cantidad y por el mismo motivo paga en 1642 a Mariana de los Reyes (1ª dama), y en 1645 a María de Jesús (2ª dama). Aun mayor es la cantidad que recibe en 1643 Josefa Román (3ª dama), al asegurarle Pedro de Ascanio 1.500 rs. por las fiestas del Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*: 2ª(1912): 309, 408, 423-4, y 415).

¹⁴²⁷ Si nos fijamos en los sueldos de la compañía dirigida en 1602 por Alonso de Riquelme, los papeles principales debían ser Pedro de Zorita (4 rs. de ración y 10 rs. por representación), Antonio de Olivares y Damián Carrillo (cada uno de ellos cobra 3 rs. de ración y 10 por representación); secundarios Francisco de la Vega y Lorenzo de Olivares (este último sobrino de Antonio de Olivares, que es además su curador), ya que ambos cobran lo mismo (2 ½ rs. de ración y 4 rs. por representación) y de cada uno de ellos se dice que hará “...los papeles que se le den...”. Los 2 ½ rs. de ración y 3 rs. por representación pagados a Luis Alvarez, y el hecho de que se trate de un menor, parecen indicar que se le contrató como “aprendiz” (P.PASTOR, *N.Datos*: 66-7).

¹⁴²⁸ 6 rs. de ración y 15 rs. por representación cobra en 1621 Lorenzo Hurtado por hacer en la compañía de Tomás Fernández Cabredo “... los primeros papeles, excepto si anda en la misma compañía Gabriel Citor y en este caso no hará menos de los segundos...” (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1908): 245). Muy parecido es el sueldo que en 1619 asigna Hernán Sánchez de Vargas a Pedro de Almansa por hacer los terceros papeles: 7 rs. de ración y 14 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 171). En este caso sin embargo es posible que su sueldo sea superior al que le corresponde debido a que Almansa además de representar también canta, habilidad que -a diferencia de lo que ocurre con las actrices- no suele ser habitual en los actores. Un primer galán como Maximiliano Eustaquio de Morales, que en 1637 “parte” galanes 1º y 2º con su autor, Luis Bernardo de Bovadilla cobraba 8 rs. de ración y 12 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1911): 313).

representación¹⁴²⁹, sueldos similares en todos los casos a los que cobraban sus compañeras. Los incrementos que en ocasiones se introducen en la cantidad que cobran por representar, podemos considerarlos como un claro indicio de su popularidad¹⁴³⁰, como puede observarse claramente en el caso de los *graciosos*, cuya posición jerárquica intermedia se ve alterada en ocasiones, ya que algunos cobraban sueldos igual o mas elevados que los asignados a los primeros papeles.

Pese a lo excepcional de su situación -en tanto que actor favorito de la familia real y del público común- uno de los casos mas representativos, aunque no el único, lo constituye el actor Cosme Pérez, mas conocido por *Juan Rana*¹⁴³¹, cuyo sueldo, superior al de sus compañeros de jerarquía teóricamente más elevada, revela su posición predominante dentro de la profesión¹⁴³². Pero si comparamos su sueldo como gracioso de la compañía de Pedro de la Rosa de 1643 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912), 414) con el de su compañero Antonio Marín, gracioso ese mismo año en la compañía de Pedro de Ascanio, y aunque la diferencia

¹⁴²⁹ Si nos fijamos en la compañía que forma en 1623 Domingo Balbín (P.PASTOR, *N.Datos*: 200), exceptuando los matrimonios, que cobran un sueldo único para ambos, encontramos con sueldos equivalentes a Francisco de Artiaga (8 rs. de ración y 11 rs. por representación), Pedro de Almansa (7 rs. de ración y 14 rs. por representación), Baltasar de Santa Cruz (6 rs. de ración y 10 rs. por representación). Ligeramente inferior es el que cobra Francisco de Rojas (5 rs. de ración y 10 por representación). Los 4 rs. de ración y 6 rs. por representación indican una categoría muy inferior para Pedro de Pernia. Si comparamos los sueldos pagados por Balbín con los que cobran los representantes de la compañía de Pedro de Valdés en 1625, observamos que las mayores diferencias están en el concepto de ración, ligeramente inferior en la de Valdés, mientras se mantienen en niveles semejantes las cantidades cobradas por representación: Juan González, el gracioso, cobra 5 rs. de ración y 11 rs. por representación, Pedro de Salazar que representa, baila y canta, 5 rs. de ración y 10 rs. por representación, Pedro Real, que también representa, baila y canta, 6 rs. de ración, y 12 rs. por representación. Un nivel inferior lo ocupa Ignacio Velázquez, que baila, danza y representa, cobrando solo 3 rs. de ración y 4 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1908): 250).

¹⁴³⁰ Ese sería el caso de Gabriel Cintor, que "...hizo galanes en cuiu parte fue mui zelebrado en esta Corte y fuera della.." (*GENEALOGÍA*: 124), quien cobra en 1638 como miembro de la compañía de Luis Bernardo de Bovadilla y Alonso de Olmedo 10 rs. de ración, 20 rs. por representación y 50 ducados por el Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*: 285). El mismo sueldo cobra ese mismo año con Antonio de Rueda el actor Pedro Manuel de Castilla (aunque sólo 500 rs. por el Corpus) (P.PASTOR, *N.Datos*: 300), conocido con el sobrenombre de *Mudarra* por uno de los papeles que le dió mayor fama, y uno de los galanes que obtuvo entre el público "gran aplauso" (*GENEALOGÍA*: 238). Si tomamos como ejemplo la compañía gobernada por Tomás Fernández en 1637 veremos que, igual que sucedía con las actrices, hay evidentes gradaciones y diferencias en los sueldos, además de excepciones muy llamativas, pues junto con Alonso de Osuna (galán 1º), que cobra 10 rs. ración, 13 rs. por representación, y además de 500 rs por el Corpus, aparece el gracioso Juan Bezón, que cobra también 10 rs de ración y 500 rs. por el Corpus, pero duplica la cantidad cobrada por representación, ya que Fernández le paga nada menos que 20 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1611): 312).

¹⁴³¹ Sobre el aprecio de su calidad artística por el Rey ver mi artículo "Diego Velázquez y Cosme Pérez: genio e ingenio en la corte de Felipe IV", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 2 (1999), pp. 217-253. Para una biografía del actor ver la *Introducción* de COTARELO Y MORI, E. a su obra *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, (Madrid, 1911), pp. clvii-clxiii, así como la entrada PEREZ, Cosme, en el *Apéndice I*.

¹⁴³² En 1636, como "parte principal de la graciosidad" en la compañía de Pedro de la Rosa ya cobra 10 rs. de ración, 20 rs. por representación y 50 ducados para el Corpus, superando a la 2ª dama, Isabel de Gongora (8 rs. ración, 12 rs. por representación y 30 ducados para el Corpus) y al galán 1º, Francisco de Velasco (que además comparte sueldo con su mujer, Ana Fajardo quien representa "lo que se le ordenare"), quien debe conformarse con 4 rs. de ración, 19 rs. por representación y 400 rs. para el Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*: 245). Siete años mas tarde, en 1643, Rosa le mantiene los 20 rs. por representación y 50 ducados para el Corpus, aumentándole la ración a 12 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 414).

-a favor de Cosme- entre ambos es evidente¹⁴³³, observamos que se trata igualmente de un actor muy bien considerado, cuyo sueldo supera con creces el que habitualmente se asignaba a los papeles intermedios, e incluso el que cobran sus compañeros de jerarquía superior¹⁴³⁴. Y no son los únicos, pues en situación similar encontramos a Juan Bezón, gracioso de la compañía de Tomás Fernández Cabrera en 1637¹⁴³⁵.

Otra excepción la constituyen *los músicos*, ya que aunque sus sueldos se mantienen dentro de los niveles intermedios, también hay entre ellos diferencias¹⁴³⁶, que con toda probabilidad se deben a su prestigio profesional.

Al generalizarse el sistema de “partes” en la 2ª mitad del siglo, los sueldos de los actores, al igual que el de las actrices, no sufren grandes variaciones ya que simplemente suman los dos antiguos conceptos¹⁴³⁷, pero observándose también a finales de la década de 1650 un descenso general en las cantidades cobradas, descenso especialmente significativo

¹⁴³³ Cosme: 12 rs. de ración, 20 rs. por representación y 550 rs. para el Corpus, además de 1.000 reales prestados por su autor./ Marín: 8 rs. de ración, 16 rs. por representación, 500 rs. para el Corpus, y 400 rs. prestados (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912), 415). Podemos considerar el sueldo de Marín dentro de la media habitual para los graciosos, pues son bastantes los que cobran cantidades similares: Diego Osorio, gracioso de Antonio de Rueda en 1638, cobra 8 rs. de ración, 15 rs. por representación y 350 rs. por el Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*: 301), lo mismo que cobra en 1641 con Andrés de la Vega, salvo para el Corpus, que ahora asciende a 400 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 317). Un sueldo similar cobra Bernardo de Medrano, como gracioso de Juana de Espinosa en 1641: 9 rs. de ración y 15 rs. por representación, y solo 230 rs. por el Corpus (P.PASTOR, *N. Datos*, 2ª(1912): 308), mientras que su colega Juan de Navia, en la compañía de Antonio de Rueda, cobra 11 rs. de ración, 11 rs. por representación y 30 ducados por el Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 308). Como gracioso de Luis López Sustaete en 1643, Lorenzo Escudero cobra 10 rs. de ración, 16 rs. por representación, y 600 por el Corpus; además Sustaete le hace un préstamo de 2.200 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912) 413).

¹⁴³⁴ 9 rs. de ración, 13 rs. por representación y 440 rs. por el Corpus cobra Antonio Messía por representar los “...segundos papeles en las comedias y los papeles de barbas fustes que se ofrecieren...”, mientras que la 3ª dama Josefa Román, que rompe su contrato con Rosa, cobra 10 rs. de ración, 14 rs. por representación y nada menos que 1.500 rs. por el Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912), 414-5).

¹⁴³⁵ Cobra 10 rs. de ración, 20 rs. por representación y 500 rs. por el Corpus, mientras que el galán 1º, Alonso de Osuna, gana lo mismo que Bezón por ración y para el Corpus, pero sólo 13 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1911): 312). Incluso un gracioso de menor renombre, como Francisco de Rojas, y que cobra bastante menos (8 rs. de ración y 12 rs. por representación) como tal en la compañía de Juan de Malaguilla en 1642, cobra mas que el primer galán de la misma, Francisco López, que se conforma con 7 rs. de ración y 8 por representación. (P. PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 409).

¹⁴³⁶ En 1631 Onofre Pascual por representar, tañer, cantar y poner los tonos en la compañía de Bartolomé Romero cobra 6 rs. de ración y 9 de representación (P. PASTOR, *N.Datos*: 220). Cantidades algo mas inferiores cobran los tres músicos que aparecen en 1636 en la compañía de Pedro de la Rosa: Juan Ponce de León que canta y pone la música pero no representa cobra 5. rs. de ración y 7 de representación; Francisco de San Miguel canta, tañe y representa por la misma cantidad, y Luis Antonio de la Cerda, que hace lo mismo que San Miguel, cobra sin embargo menos: 5 rs. de ración y 5 rs. de representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 245).

¹⁴³⁷ En 1658 Bartolomé Romero contrata como galán 1º a Sebastián García de Prado por “...30 rs. de partido, 9 de ración y 21 por cada representación...”, mas 600 rs. por el Corpus. (P.PASTOR, *N.Datos*, 1914: 212). También cobraba 30 rs. de parte en 1679 Agustín Manuel, encarcelado ese año en Segovia por deudas, ya que al ordenar la Junta del Corpus de Madrid que se le excarcele y desempeñen sus vestidos para que pueda venir a representar a Madrid, donde estaba su compañía, dirigida por Prado debido a los apuros de Agustín Manuel, la Villa ordena “...que de la parte que a de tener como primer papel se reseruen, de los 30 reales que tiene de parte cada día de los que representare 15 reales, dejándolos en poder del cobrador, para ir dando satisfacion de sus deudas...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 341). En 1654 Gaspar Diago, músico de Pedro de la Rosa cobra 6 rs. de ración y 10 rs. por representación; dos años mas tarde, en 1656, su colega Tomás de Nájera, músico de la compañía de Diego Osorio cobra 16 rs. de parte P.PASTOR, *N.Datos* 2ª(1913), 313 y 435.

en el caso de los primeros papeles que pasan de los 28 y 30 rs. a 9 o 10, aunque también afecta a los niveles mas bajos de la profesión¹⁴³⁸.

En cuanto a los ingresos ordinarios por la fiesta del Corpus, de los cuales empezamos a tener noticias a partir de la década de 1630, parece existir una notable diferencia con las actrices, ya que habitualmente los papeles principales de hombre, e incluso los graciosos mas famosos, cobraban 500 rs. o un poco mas, pero raramente sobrepasaban los 600 rs.¹⁴³⁹, lo que les coloca a bastante distancia de las principales actrices.

Podemos por tanto afirmar que sí los sueldos contribuyen a subrayar las diferencias jerárquicas dentro de la compañía¹⁴⁴⁰, una vez alcanzado un alto nivel dentro de la profesión, las condiciones de los contratos en años sucesivos suelen ser muy parecidas, introduciéndose en ellos ocasionalmente pequeñas mejoras que parecen deberse al interés del autor por contar con un comediante de reconocido prestigio¹⁴⁴¹.

¹⁴³⁸ El descenso generalizado se observa en los contratos firmados en 1658 por Francisco de la Calle con los actores de su compañía. Como galán 1º de su compañía Calle cobra sólo 10 rs. de parte, que es la misma cantidad que cobra el gracioso Juan Juza; 9 rs. cobran Rodrigo de Zayas (2º galán) y José Pérez (barba 1º); 7 rs. Damián de Villegas (2º barba) y Gabriel Sedeño (canta); 6 rs. de parte cobra José de Loesia como músico de la compañía, y todavía menos, apenas 5 rs., Rodrigo Álvarez, que hace "papeles de por medio", así como todos los que se ocupan de los oficios auxiliares: el guardarropa Francisco Rodríguez, el cobrador Francisco Tome (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1914): 210-1). Sueldos similares cobran un año mas tarde, en 1659, los miembros de la compañía de Esteban Nuñez Pablo de León (2º galán), cobra 10 rs. de parte, y 9 rs. cobran Francisco Girón (3º y barba), y el músico y representante Sebastián de las Peñas; 7 rs. cobran Andrés de Cos (5º galán) y Jose Timoteo (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1914): 222).

¹⁴³⁹ Entre 30 y 6 ducados pagan Francisco Vélez de Guevara y sus socios Pedro de Cobaleda y Francisco Alvarez a los miembros de su compañía en 1639: a Juan de la Calle, que hace galanes primeros y segundos, 30 ducados, 200 rs. al barba Juan de Campoy, 8 ducados al músico y representante Isidro Gil, 7 ducados a Jacinto Becerril y 6 ducados a Blas García (P.PASTOR, *N.Datos*: 308).

¹⁴⁴⁰ De las cinco mujeres que forman parte de la compañía de Pedro de la Rosa en 1636, tres firman un contrato por ellas mismas, lo que -por tratarse de actrices de diferente jerarquía- nos permite ver con claridad las diferencias de sueldo, bastante considerables entre los primeros papeles y las actrices secundarias. Así, mientras que las diferencias entre la 2ª dama (Isabel de Gongora, que representa, canta y baila, cobrando 8 rs. de ración, 12 rs. por representación, 30 ducados para el Corpus y derecho a dos caballerías para los viajes) y la 3ª (Jusepa Román, que además de representar, cantar y bailar, "...trabajara en los entremeses...", cobrando 8 rs. de ración, 13 rs. por representación, 40 ducados para el Corpus y también dos caballerías) no son apreciables, muy diferente es sin embargo el sueldo de Francisca Florez (5 rs. de ración y 5 rs. por representación, y dos caballerías), quien aparece además en los últimos lugares de la lista y de la que no se indica categoría, aunque si se dice que canta y baila (P.PASTOR, *N.Datos*: 244-5).

¹⁴⁴¹ Un buen ejemplo de ello lo tenemos en los contratos firmados por Mariana de los Reyes. Contratada como 1ª dama por Segundo Morales en 1638, cobrando "... la mayor parte de las que hubiere en la dicha compañía...", el contrato le asegura además 100 ducados por el Corpus "...con visperas atras y adelante...", 7 ducados por cada fiesta y 11 ducados por las fiestas principales de agosto y septiembre. Además se le darán al salir de Madrid 5 reales de ración y transporte para ella, su criada y su ropa (P.PASTOR, *N.Datos*: 280). Un año después, en 1639, la contrata Andrés de la Vega para "... representar la primera parte ..." con las mismas condiciones (P.PASTOR, *N.Datos*: 302), y además Vega se compromete a desempeñarle un baúl con vestidos, por valor de 1.400 rs., cantidad Mariana se compromete a devolverle, y que constituye por tanto un préstamo por parte del autor, siendo su cuantía mas elevada de lo normal en estos casos. Tres años mas tarde la actriz no sólo mantiene sus condiciones, sino que incluso mejora levemente ya que según se estipula en el contrato que firma en 1642 -una vez mas con Andrés de la Vega- para hacer primeras damas, gana como siempre 1.100 rs. (100 ducados) por el Corpus, aumentado a 12 rs. por cada fiesta de agosto y septiembre, y a 8 ducados por las fiestas ordinarias; se mantienen los 5 rs. de ración cuando salga de Madrid, y además se le hace nuevamente un préstamo, en esta ocasión de 1.500 rs., para que desempeñe un vestido (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1912): 408). También Pedro de Almansa, contratado en 1619 por Hernán Sánchez de Vargas para cantar y representar los terceros papeles con un sueldo de 7 rs. de ración, 14 rs. por representación y 200 rs. para la

No obstante, cualquier cálculo sobre la evolución de los sueldos se ve dificultado por el hecho de que con frecuencia encontramos grupos familiares -frecuentemente padres e hijos¹⁴⁴², pero también hermanos y hermanas, y sobre todo matrimonios- a los que se asigna un sueldo conjunto¹⁴⁴³, por lo que -dado que raramente coincide su categoría profesional- resulta difícil saber que cantidad tocaba a cada cual, aunque por las diferencias de sueldo entre unos y otros parece evidente que en el montante final influía la categoría individual de cada miembro del grupo familiar¹⁴⁴⁴, de manera que un matrimonio en el que ambos o uno de sus miembros tenga una jerarquía de primer actor o actriz cobrará mas que otra en la que ambos tengan categoría intermedia¹⁴⁴⁵. Aún mayor es la diferencia en los casos en los que el marido ejerce uno de los oficios auxiliares, y ella es una actriz mediana¹⁴⁴⁶. Los pocos contratos en los que se estipula lo que cada miembro de la pareja cobra en función de su

fiesta del Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*: 171), mantiene el mismo sueldo, y posiblemente la misma categoría, en 1623 con Domingo Balbin (P.PASTOR, *N.Datos*: 200).

¹⁴⁴² En 1614 Andrés de Claramonte contrata a María Gabriela y su hija Francisca María, que cobran para las dos 16 rs. de parte y 8 rs. de ración (P.PASTOR, *N.Datos*: 148). En 1623 Miguel Martínez y su hija cobran 6 rs de parte para ambos en la compañía de Jerónimo Sánchez (P.PASTOR, *N.Datos*: 194). En 1636 Andrés de la Vega contrata a Bartolomé Manso y a su hija Francisca Manso, ella como 3ª dama y él para hacer “lo que le fuere repartido”, cobrando 440 rs. por las fiestas del Corpus, 50 rs. por cada fiesta ordinaria y 89 rs. por cada una de las que se hagan para las fiestas de la Virgen de agosto y septiembre (P.PASTOR, *N.Datos*: 244).

¹⁴⁴³ En 1614 Andrés de Claramonte contrata a Sebastiana Vázquez junto con su hermano Fernando Pérez y la mujer de éste María de Montesinos. Mientras que Sebastiana cobra 6 rs. de parte y 4 rs. de ración, el matrimonio recibe conjuntamente 14 rs. de parte y 8 rs. de ración; ligeramente inferior es el sueldo de otro de los matrimonios que forma parte de la misma compañía: Miguel de Ayuso y Luisa de Reinoso, con 10 rs. de parte y 7 rs. de ración para ambos (P.PASTOR, *N.Datos*: 148).

¹⁴⁴⁴ Un buen ejemplo lo constituye la compañía dirigida en 1641 por Antonio Sierra en la que encontramos cuatro parejas con categorías profesionales distintas: 15 rs. de parte cobran las dos parejas en las que uno de sus miembros es una “parte principal”, las formadas por la 1ª dama de la compañía Catalina de Padilla y Alonso Jimenez (“representa”), y la del primer galán, Juan de Abidamontes, cuya mujer - Ana María- es la tercera dama. La pareja formada por Nicolás de Alzamora y Juana Verda, cobra 14 rs. de parte, teniendo ambos la misma categoría: 2ª dama y 2º galán. Gregorio de Morales, que canta, su mujer, Angela María (4ª dama), y la hija de ambos, María de Morales, que representa lo que “el autor le ordene”, deben conformarse con 15 rs. de parte para todos. En cuanto al autor, Antonio de Sierra, que hace los terceros papeles, y su mujer (ayuda a cantar), ganan entre los dos 10 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª, (1912), 311).

¹⁴⁴⁵ Como ejemplo en el que ambos son actores famosos tenemos el de Bartolomé Romero y Antonia Manuela, que cobran en 1636, como miembros de la compañía de Tomás Fernández de Cabredo, 16 rs. de ración, 22 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 251), un sueldo muy similar al asignado un año después (1637) por Luis Bernardo de Bovadilla a la pareja formada por Diego de Valdés Toral (“...barba u terceros papeles...”) y Bernarda de Castro (“... primeros papeles y cantar y bailar...”), que cobra 13 rs. de ración y 23 rs. por representación (P.PASTOR, *N.Datos*: 260), mientras que ese mismo año Pedro de la Rosa sólo paga 10 rs. de ración y 13 rs. por representación al matrimonio formado por Pedro de Contreras y Ana de Oro, contratados ambos para representar, cantar y bailar. (P.PASTOR, *N.Datos*: 259). Sabemos que Contreras era músico y hacía también cuartos papeles (RENNERT, *Spanish*: 456), pero apenas tenemos datos sobre su mujer. Sin embargo, ambos debía tener una jerarquía similar, ya que unos diez días antes Rosa había contratado sólo al marido por 6 rs. de ración y 7 rs. por representación, y al contratar a la pareja el aumento no llega a duplicar el sueldo del marido, señal de que Ana de Oro ocupaba también una posición intermedia dentro de la profesión.

¹⁴⁴⁶ Como el formado por Francisco Tomé, cobrador en la puerta de las mujeres en la compañía de Bartolomé Romero en 1638, y Francisca Antonia, de la que solamente se nos indica que representa, canta y baila, que cobran 5 rs. de ración, 5 rs. por representación y 9 ducados por el Corpus (P.PASTOR, *N.Datos*, 281).

categoría individual, confirman que la importancia jerárquica individual de cada uno de sus miembros influía directamente en sus ingresos¹⁴⁴⁷.

De los datos conservados parece que podemos asegurar que pese a la equivalencia entre los sueldos de las distintas partes independientemente de su sexo, el sueldo de la primera dama, que suele ser el de mayor cuantía¹⁴⁴⁸, era el que servía como referencia habitual para fijar todos los demás¹⁴⁴⁹.

ii.ii. Extraordinarios:

Como ingresos extraordinarios entendemos aquellos que el autor no garantizaba por contrato a sus compañeros ya que no dependían de él sino directamente del contratante, ya fuera éste la Casa Real, un ayuntamiento, arrendadores, cofradías y particulares. Difíciles de prever, su importe variaba mucho según quien lo pagase y también del interés que el contratante tuviera por contar con un determinado representante. No obstante los ingresos extraordinarios mas importantes que recibían los actores los obtenían por su participación en las fiestas reales y en los autos del Corpus, ya que pese a tener un sueldo asignado por el autor, no era raro que tanto palacio como el Ayuntamiento añadiesen cantidades extras, denominadas en la época “ayuda de costa”.

A) Por las fiesta palaciegas:

Aunque como ya vimos, en las fiestas cada compañía cobraba según su responsabilidad en ella, en los grandes festejos parece que era costumbre repartir además entre los actores ciertas cantidades en concepto de “ayuda de costa”, que según se indica en las cuentas eran generalmente para vestuario, por lo que aparecen consignadas dentro de un

¹⁴⁴⁷ Pedro de Usor y Juana Bañuelas, miembros en 1657 de la compañía de Esteban Nuñez, son un buen ejemplo ya que él cobra como segundo barba 9 rs. de parte mientras que ella, como 3ª dama, le supera ampliamente ya que cobra 13 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 439.). Muy interesante en este aspecto es la compañía formada en 1658 por Francisco de la Calle, en la que se asignan sueldos individuales a cada miembro, independientemente de si son o no pareja, y en la que encontramos todas las combinaciones posibles. Como galán 1º el autor cobra 10 rs. de parte (la 1ª dama, Francisca de Valencia, soltera, cobra 11 rs.), lo mismo que su mujer, Jerónima Coronel (2ª dama), y que el gracioso Juan Juza, mientras que la mujer de éste último, Josefa Antonia (4ª dama), cobra 7 rs. de parte; la 3ª dama, Bernarda Manuela cobra 9 rs. de parte pero su marido, el guardarropa Francisco Rodríguez cobra sólo 5 rs. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1914): 210-1).

¹⁴⁴⁸ En 1639 Juan de Malaguilla contrata a Francisca Paula Pérez “...para hacer todos los primeros papeles y cantar y bailar, *cobrando la mayor parte de lo que ganaren los demas compañeros*, por ser la compañía de partes...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 303). El subrayado en cursiva es mío.

¹⁴⁴⁹ En 1638 Andrés de la Vega se compromete a pagar a Felipe Ordoñez, que representará “...la primera parte, y si el dicho autor no tiene otro representante en la comedia de primeros papeles, haya de hacer el dicho Felipe Ordoñez los segundos papeles, y de ahí abajo no, *ganando lo mismo que la dama de primeros papeles* (P.PASTOR, *N.Datos*: 282).El subrayado en cursiva es mío.

apartado denominado “*Bestuario en dinero*”¹⁴⁵⁰. Sin embargo, en ocasiones se repartía un dinero entre los actores de las compañías, sin especificar el concepto¹⁴⁵¹.

B) Por los autos del Corpus:

Además del sueldo que recibían de su autor por participar en la representación de los autos, el Ayuntamiento también podía conceder una gratificación extra a un actor o actriz que hubiera destacado en la representación de su papel¹⁴⁵² o por otros motivos como gastos de viaje, para ayudarlo a “vestir” un papel¹⁴⁵³, etc. A medida que avanza el siglo parece que estas gratificaciones extras o “ayudas de costa” se fueron generalizando, y además de los pagos individuales a los sobresalientes, la Villa daba una cantidad extra al autor para que éste la repartiese entre sus compañeros conforme a una lista entregada por la Junta del Corpus en la que se detallaban las cantidades que debían pagarse a cada uno¹⁴⁵⁴, o bien mandaban pagar determinadas cantidades directamente a los actores que a su juicio se lo merecían¹⁴⁵⁵, generalmente con el pretexto de ayudarles a “vestir el auto”¹⁴⁵⁶.

¹⁴⁵⁰ Según se indica en la cuenta de gastos de *Faetón* (1679) se pagaron por tal concepto 4.380 rs.: 1.200 rs. a María de los Santos para un manto, 1.000 rs. a Bernarda Manuela para que vistiese el papel del *Sol*, 500 rs. a Francisca Bezón para que vistiese su papel de *Tetis*, 400 rs. a Manuela de Escamilla (que hizo de *Climene*) para un vestido “de pieles”, otros 400 rs. a Andrea de Salazar, que hacía de *Doris* y 880 a María Francisca que “vistió el papel del *Amor*” (FUENTES I: 92).

¹⁴⁵¹ Así se hizo en *Psiquis y Cupido*, ya que además de los 3.300 rs. que como ya dijimos se pagaron a cada uno de los dos autores, se dieron 896 rs. a cada actriz (incluidas las sobresalientes) y 448 rs. a cada actor de las dos compañías (FUENTES I: 89-90).

¹⁴⁵² En 1618 Jusepa Vaca y su hija Mariana de Morales, que representaron en Sevilla el auto de Bartolomé de Enciso *La Montañesa*, recibieron 300 reales “...por lo bien que en él trabajaron ...” (RENNERT, *Spanish*: 308). El 15 de julio de 1644 los Comisarios del Corpus de Madrid “...mandaron se libren y paguen a Cosme Pérez de la compañía de Pedro [de] la Rosa, autor de comedias, 50 ducados que se le dan de ayuda de costa por auer tenido cuydado en festexar en los autos del Santísimo Sacramento este ano y en los entremeses y demas cosas que se ofrecieron en la dicha representación y auer dejado de yr a otra parte.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 46).

¹⁴⁵³ En 1650 se dieron 1.100 reales a Antonio Mejía (600 rs.) y Antonio de Escamilla (500 rs.), ambos representantes de la compañía de Antonio García de Prado “...para dar vestidos a sus hijas ...”, y otros 700 rs. a Francisco García también de “ayuda de costa para hacer vn bestido para dichas fiestas...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 97). En 1678 se pagaron 750 rs. al hijo de Andrés de Con [sic] para “...vestir el papel de S. Juan Evangelista...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 339).

¹⁴⁵⁴ En 1661 se entregaron 3.650 reales a Sebastián de Prado y 5.450 reales a Antonio de Escamilla “...que se les da de ayuda de costa por hauer trauajado mucho en el estudio y ensayos de dichos autos, para que cada autor los reparta segun y en la forma que se contiene en una memoria que a cada compañía se entregara del presente secretario, de que no an de poder exceder ni ynobar dichos autores.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 156).

¹⁴⁵⁵ El 24 de mayo de 1644, tras asistir a la “muestra”, los Comisarios “...mandaron se de al hijo de Pedro de la Rosa, autor, 80 ducados y a María Fernández 50 ducados y a Juana Caro 200 reales y a Lucía Ana Mexía otros 200 reales y a Luisa de la Cruz otros 200 reales para vn manto que le hurtaron, y estas cantidades se le da de ayuda de costa...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 46).

¹⁴⁵⁶ Entre las cantidades que por tal concepto se pagaron en 1693 destacan los 5.000 rs. dados a María de Navas (1ª) y 400 rs. a su marido Ventura de Castro (apuntados); 2.560 rs. a Agustín Manuel (1º); 2.300 rs. a Teresa de Robles (3ª); 1.200 rs. a Sabina Pascual (2ª) y 440 rs. a su marido, el músico Manuel de Villafior; 800 rs. a Angela de San Roman (4ª). (A.M.V.: 2-200-3).

Como sucedió con los restantes gastos del Corpus, las ayudas de costa no cesaron de aumentar a lo largo de todo el siglo¹⁴⁵⁷, por lo que en los últimos años del siglo ya no se hacen constar de forma individual “por no causar exemplar” (1699) (*A.M.V.: 2-200-9*), pero las listas conservadas son suficientes para permitirnos observar como, al igual que sucedía en el teatro palaciego, las actrices son más apreciadas que sus compañeros masculinos, y por ello cobran más; pero además, entre las actrices que con mayor frecuencia aparecen en estas listas se repiten los nombres de aquellas que poseían notorias habilidades musicales¹⁴⁵⁸, aspectos ambos que observamos claramente a través de la visión comparada de las ayudas de costa pagadas a los miembros de las compañías de Escamilla y Vallejo que representaron los autos de Madrid en 1675¹⁴⁵⁹:

<i>Compañía de Escamilla</i>		<i>Compañía de Vallejo</i>	
		- Bernarda Manuela [3 ^a]	3.366 rs.
		- Sebastiana Fernández [4 ^a]	3.366 rs.
- María de Santos ¹⁴⁶⁰ [5 ^a]	3.266 rs.	- Fabiana Laura [1 ^a]	3.000 rs.
- Francisca Bezon [1 ^a]	3.000 rs.	- Carlos Vallejo [1 ^o]	2.366 rs.
- Antonia Manuela [*]	2.000 rs.		
- Manuela de Escamilla ¹⁴⁶¹ [3 ^a]	1.500 rs.	- Francisco García, <i>Pupilo</i> [barba]	1.988 rs.
- Simón Aguado [gracioso]	1.366 rs.	- Josefa de San Miguel [2 ^a]	1.366 rs.
		- Mariana de Borxa [4 ^a]	1.366 rs.

¹⁴⁵⁷ Durante las primeras décadas del siglo las cantidades pagadas a los actores por este concepto solían moverse dentro de unos discretos 300 a 600 reales, pero a finales de siglo nos encontramos con cantidades muy superiores, especialmente las primeras damas que incluso pueden superar los 3.000 reales.

¹⁴⁵⁸ Algunas se mantienen durante veinte años, como fue el caso de Bernarda Manuela a la que encontramos con frecuencia en el periodo comprendido entre 1661 y 1681 cobrando cantidades que van desde los 400 rs. de 1661, los 500 rs. de 1679 a los 3.000 rs. de 1675 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 159; 349 y 296), y también a María de los Santos, variando lo que cobra desde los 250 rs. de 1661 a los 2.200 rs. que cobra en 1681 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 159 y 356). Su colega Manuela de Escamilla aparece frecuentemente entre 1660 y 1670, cobrando entre 400 rs. (en 1661) y 1.800 rs. (en 1673) (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 159 y 269); y entre 1670 y 1681 Josefa de San Miguel, que cobra 3.200 rs. en 1674 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 280).

¹⁴⁵⁹ Las cantidades a pagar a cada actor aparecen en una *Memoria de los gastos previstos*, bajo el epígrafe “De formar las compañías que han de hazer d[ic]has representaciones, por los partidos que se hazen a las personas de d[ic]has compañías y ayudas de costa que se le dan segun se ha ajustado este año por el S[eñ]or Correx[ido]r y Comisarios 45.676 rs. en esta manera” (*A.M.V.: 2-197-18*). La lista fue publicada por P.Pastor (*Docs. Calderón*: 341-2) con algunos errores que indicamos en las correspondientes notas. Tampoco se corresponden las compañías de ésta memoria con las listas aprobadas ese año por los Comisarios publicadas por Shergold y Varey (*Autos*: 286), que habrían quedado como sigue: “Compañía de Escamilla y Simón Aguado. Damas: Francisca Vezon; María de Valdes; Manuela de Escamilla; Seuastiana [Fernández]; María de Anaya; Feliciano de Ayuso. Hombres: Alonso de Olmedo; Joseph de Prado; Antonio Escamilla y Simon Aguado, graciosos; Juan Nabarro, barba; Juan Gonzalez; [Juan de] Malaguilla; Nauarrete; Blas Polope; marido de Seuastiana [Vicente Salinas]; el hijo de María Valdes. Para Manuel Vallejo. Damas: Fabiana Laura; Josepha de San Miguel; Bernarda Manuela; Mariana de Vorja; María de los Santos; la sobrina de Escamilla. Hombres: Carlos Vallejo; Bernardo Pasqual; Manuel Vallejo, gracioso; Pupilo, barba; Christoual Cauallero; Paulo Polope; Joseph de Solier, arpista; Gregorio de la Rosa; y ajustar hombre los que pareciere corresponder a la otra compañía.”. Los nombres señalados con (*) no aparecen en las listas por lo que posiblemente fueron contratados como sobresalientes.

¹⁴⁶⁰ Según la lista publicada por P.Pastor (*Docs. Calderón*: 341) cobró 3.366 rs., pero en el documentos además de la cifra se dice que se le pagan “... tres mil y buzientos [sic] y sesenta y seis [reales]” (*A.M.V.: 2-197-18*).

¹⁴⁶¹ No figura en la lista publicada por P.Pastor (*Docs. Calderón*: 341)

- Teresa Robles ¹⁴⁶² [6ª]	1.000 rs.	- Feliciano de Ayuso [6ª]	1.100 rs.
- Alonso de Olmedo [1º]	1.000 rs.	- Blas de Navarrete	1.100 rs.
- Juan Navarro [barba]	1.000 rs.	- Paula Suarez [*]	1.000 rs.
- José de Prado [2º]	866 rs.	- Agustín Manuel [*]	1.000 rs.
- Juan Fernández [?]	866 rs.	- Manuel Vallejo [gracioso]	1.000 rs.
- Juan de Malaguilla	683 rs.	- Gregorio de la Rosa [músico] ..	800 rs.
- Antonio de Escamilla [gracioso] ..	600 rs.	- Cristóbal Caballero	500 rs.
- María de Anaya [5ª]	561 rs.	- Vicente Salinas	500 rs.
- Bernardo López	500 rs.	- Pablo Polope	500 rs.
- Diego Carrillo	500 rs.	- Manuel Mosquera	500 rs.
- Cristóbal Gor[r]i[z]	500 rs.	- Salvador de la Cueva	500 rs.
- Juan Rodríguez	250 rs.	- Juan de Ugarte [arpista]	500 rs.
		- Geronimo de Peñarroja	300 rs.

Pero además de las cantidades que cobraban en metálico, tanto en Palacio como durante las fiestas del Corpus los autores y comediantes obtenían otros ingresos en “especie” tales como vestidos¹⁴⁶³, refrescos y comidas¹⁴⁶⁴, transporte¹⁴⁶⁵, etc., que podemos considerar también como ingresos extraordinarios.

ii.iii. Mercedes:

¹⁴⁶² En las listas publicadas por Shergold y Varey (*Autos*: 286) se la menciona en la compañía de Vallejo como “la sobrina de Escamilla”.

¹⁴⁶³ En 1639 los Comisarios acordaron que “...a Ysabel de la compañía de Manuel de Vallejo [...] se le de un bestido de lama por lo mucho que trabaxo en la fiesta...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 19). Se trataba de Isabel de Millan, “musica de arpa” de la compañía de Vallejo (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 15).

¹⁴⁶⁴ La Villa “obsequiaba” a las compañías con comida, bebida o dulces durante los ensayos, muestras y representaciones, pero sobre todo durante los ensayos de los últimos días y las representaciones de los autos, en los que la Villa corría además con los gastos de las comidas. En 1661 la Villa pago 1.524 rs. por la comida que se dio a la compañías en el Ayuntamiento el viernes para que “...estubiesen a tiempo de la representacion, y refrescos que se les dio los tres dias ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 157), y sólo la comida “...que se dio a las dos compañías el viernes para que acudiesen a representar con puntualidad al Consejo.” en 1662, importó 671 rs. (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 166). En 1663 se gastaron 1.600 rs. en la cena “que se da la noche antes de la muestra” y 524 rs. en los dulces y desayuno de la mañana de la muestra (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 173), y nada menos que 7.190 rs. se gastaron en 1673 en dulces y bebidas “...los dias de las muestras de las conpañias y de la muestra de los autos a los caualleros Rexidores...” (1.578 rs.); en dulces que se dieron “...en todos los ensayos que huuo en el Mentidero y representación a S.M., Consejo y Villa...” (2.384), mas las “...bebidas que se dieron en todos los ensayos generales y particulares “que se hicieron en el Mentidero y en las muestras de las compañías y día de los autos ...” (2.450 rs.)y “...los dulces y bebidas de los ensayos particulares...” (778 rs.) (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 269-70). En otras ocasiones el Ayuntamiento pagaba en dinero al autor el importe de las comidas; así se hizo en 1661, cuando la Villa dio 400 rs. a la compañía de Escamilla, 200 rs. por cada uno de los días de ensayos, y otros tantos a la de Sebastián de Prado (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 157-8). En 1681 se le dieron a Juan Antonio Carbajal 175 rs. “...por el valor de vna arroba de dulces para el refresco de su compañía...” y otros tantos a Vallejo, el otro autor, por lo mismo (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 356).

¹⁴⁶⁵ Durante el Corpus de 1672 se gastaron en 1.404 rs. en coches (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 246).

La afición generalizada al teatro de la sociedad española del siglo XVII resultó en ocasiones muy provechosa para los comediantes, que podían recibir costosos regalos de sus admiradores, lo que constituyó -sobre todo tratándose de actrices- uno de los argumentos mas repetidamente utilizados por los moralistas para criticar al teatro y a los representantes. Resulta sin embargo muy difícil establecer la cuantía de estos regalos ya que por tratarse de un asunto estrictamente privado, no nos ha llegado documentación alguna, excepto si se trata de un personaje de relieve como el duque de Neoburgo quien, al igual que otros visitantes extranjeros, parece haberse mostrado con los cómicos españoles mucho mas generoso que la nobleza hispana. Según Teodoro Wantosin¹⁴⁶⁶, tras permanecer cinco meses en Madrid en 1624, el duque hizo varios obsequios a distintos artistas figurando entre ellos el autor y actor Antonio García de Prado, quien le agradó mucho por su manera de interpretar al emperador Carlos, abuelo del duque, quien dió a Prado "...300 reales de a ocho, quatro sortijas, y una cadena con medalla, y un coche de cuatro caballos, y 300 reales de a ocho para mantillas a una hija suya, y se le lleva consigo para enseñar la lengua española a sus paxes, y le da 500 escudos de sueldo, casa y leña, y veinte florines cada mes."

Muy alejados de esta generosidad parecen haberse mostrado los reyes españoles, y ello pese a participar plenamente de la afición al teatro de sus contemporáneos, ya que salvo en el caso de actores muy famosos como Manuela de Escamilla, Francisca Bezón, Cosme Pérez, el músico Gregorio de la Rosa, y los autores Pedro de la Rosa y Sebastián García de Prado, todos los cuales gozaron de una "ración ordinaria" por cuenta de la Casa Real¹⁴⁶⁷, no tenemos noticias de que los monarcas favoreciesen a los miembros de la profesión cómica con la generosidad que sabemos mostraron con las "sabandijas" de palacio¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶⁶ *Relación de la partida del señor Duque de Neosburque, y copia de una carta de su Confesor a un Padre de la Compañía de Jesús en Alcalá. Impreso con licencia en Madrid, en casa de Bernrdino de Guzman. Año de 1625.* Cito por COTARELO, *Actores: Prado*: 55.

¹⁴⁶⁷ A la Escamilla se le concedió en 1676 (*FUENTES I*: 70), e importaba 64.357 maravedis anuales, que era la misma cantidad de las que asignadas a Sebastián de Prado y Gregorio de la Rosa (*FUENTES XXIX*: 129), a los que se les había concedido en 1664: "El asiento que se ha de hacer a Sebastián de Prado y Pedro de la Rosa, representantes, de las dos raciones que les tengo concedidas en la despensa de mi Real casa ha de ser en cuaderno aparte, dividido del gremio de los criados de ella, pero sin mezclarse con otro ningún genero de personas..." (COTARELO, *Actores famosos: Prado*: 152). A la Bezona se le concedió, por petición de la propia actriz, en 1679, prolongándosele hasta 1682 (*FUENTES I*: 76-77). A Cosme Pérez Felipe IV se le concedió en 1651 por la Casa de la Reina, "...en consideracion de lo que la hace reir..." (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 302), pero en 1653 el actor pidió que se le pasase a su hija (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 312), aunque en 1665, tras la muerte de ésta, revirtió nuevamente en el actor, a quien se le concedió "por todos los días de su vida" (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1914): 467).

¹⁴⁶⁸ De la generosidad de Felipe IV con quien le entretenía tenemos testimonios tan mordaces como el de Barrionuevo (*Avísos*, II: 39-40), quien se refiere al "valimiento" de Catalina del Viso "...una labradora que por lo simple y graciosa, tiene con el Rey y en todo palacio gran cabida, que le asiste perpetuamente, excepto las noches...". El favor del rey le había permitido tener casa propia "...y tan buena, que le ha costado 24.000 ducados.". Además "Casola el Rey, y hoy tiene 100.000 ducados de hacienda y mas, y en su casa audiencia formada y festejo todas las mañanas antes de venirse a palacio, donde come a la mesa del Rey." que extendió su

4. LOS ACTORES Y LA MÚSICA

La reaparición del actor profesional sobre los escenarios europeos gracias a la aparición a finales del siglo XVI de compañías estables supuso un cambio radical en el arte histriónico, que dejará de ser una actividad esporádica hecha por aficionados para convertirse en una nueva profesión perfectamente definida y reglamentada, como acabamos de ver, cuyos miembros formarán un grupo profesional cohesionado.

4.1. LA PROFESIONALIZACIÓN DEL OFICIO DE ACTOR

Pero la profesionalización de un oficio implica una serie de cambios en la mentalidad de las personas que lo ejercen, ya que no solo forman un grupo social cohesionado, y en muchas ocasiones endogámico (que en el oficio de actor se refleja aun mas claramente por el directo parentesco que existe en muchos casos entre los miembros de una misma compañía), sino que además supone una toma de conciencia de su “ser” artístico, por lo que posiblemente la consecuencia mas importante será *la toma de conciencia del actor de su oficio como arte*. Como tal “arte” debe ser aprendido, y además se presta a la especulación intelectual y a la reflexión filosófica sobre su función y características.

La defensa que desde fechas muy tempranas hacen los actores¹⁴⁶⁹ de su oficio, al que consideran no una actividad mecánica, sino un arte, se inscribe en el marco de la lucha que los profesionales de las artes libraron a lo largo de la Edad Moderna para alcanzar el reconocimiento social y artístico, y aunque suele ejemplificarse en la pintura, también libró sus batallas en otras profesiones artísticas.

La cualidad intelectual de su trabajo les fue reconocida a los actores en fechas muy tempranas, incluso por aquellos que no estimaban demasiado su profesión. López Pinciano por ejemplo establece una clara diferencia entre los volatines -cuyo trabajo es puramente mecánico y físico- y los actores, debido a que “...las acciones dramáticas y de representantes

generosidad a los hijos, “...cuatro o seis hijos que le ha dado Dios, y aunque niños, con oficios en palacio y mercedes; las hijas para dotes cuando se casen, que en esta parte no es tan inocente que no toma y pide cuanto le dan y ha menester.” (1656).

¹⁴⁶⁹ Hombres como Cosme de Oviedo, que en 1593 declara haber “... tratado y exercitado el *arte de representar* mas tiempo de quarenta años...”, y su compañero y amigo Tomás Gutiérrez, quien considera que la representación “...es arte y no oficio mecánico sino de mucha habilidad y discreción y su origen es de patriarcas y reyes y cónsules romanos, y así no se le sigue ninguna infamia ni deshonor...”. Ver GRANJA, A. de la, “Notas sobre el teatro español en tiempos de Felipe II”, en *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, García Lorenzo, L., y J.E. Varey (eds.), (Londres, 1991), p. 22. La concepción que ambos tienen de su oficio como “un arte” sin relación con los “oficios mecánicos”, tan denostados en la época, y la advertencia de Gutiérrez de que de su ejercicio “no se le sigue ninguna infamia ni deshonor”, revelan que ya desde su configuración como una profesión los actores defendieron la cualidad “intelectual” de su oficio. Sobre la progresiva concepción del oficio teatral como un arte ya desde la Edad Media ver RODRÍGUEZ, E., *La*

tienen mucho mas de lo sutil y espiritual [...] Digo que las obras de los actores y representantes, en general, son mas nobles quanto al eficiente, porque tienen mas de lo intelectual...”¹⁴⁷⁰. Incluso los detractores del teatro, que atacaban de forma furibunda a los actores, no dejan de reconocer que el oficio “... pues es arte, es noble como lo son todas las artes liberales...”, siendo únicamente el hecho de que de él se hayan apropiado los actores, “... gente vil y mercenaria ...”, lo que lo convierte en infame¹⁴⁷¹; aún así es necesario el buen juicio en quien lo ejerce: “...os diré lo que dispone nuestro derecho canónico, y por ello sacareis lo que deberéis sentir de ellos y de los que huelgan en les asistir a sus locuras y boberías, muchas de las cuales ellos no entienden, y si las entienden no saben representarlas; porque *si el arte es infame, no por eso deja de requerir hombres de buen entendimiento...*”¹⁴⁷².

Desde las primeras décadas del siglo XVII se impone pues la concepción del arte cómico como un trabajo “intelectual” que necesita del aprendizaje progresivo y de la experiencia para alcanzar su máxima perfección: “Vanse con el tiempo industriando y puliendo, y así sale uno o otro eminente...”¹⁴⁷³, idea que se mantendrá vigente durante todo el siglo.

Es mas, durante todo el siglo XVII se va a producir una reflexión teórica sobre el hecho teatral, de la que no queda excluido en absoluto el análisis de la actividad u oficio de actor, en un intento también muy acusado por rebatir las acusaciones de inmoralidad. Pero aunque existen algunos escritos y referencias a la defensa que los actores españoles hicieron de su oficio como “arte” y no como oficio mecánico, es sobre todo en Italia donde se producen los ejemplos teóricos mas interesantes, con obras tan esenciales como *Il Corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, un manuscrito que se piensa de hacia 1628-1637, atribuido Pierfrancesco Rinuccini, hijo del poeta Ottavio Rinuccini, en el cual se analiza globalmente el espectáculo teatral y todos sus componentes. Dividido en veintitrés capítulos, *Il Corago* afronta todos los problemas que plantea la puesta en escena de un espectáculo teatral de envergadura, desde un punto de vista práctico. En esta obra se concede la mayor preponderancia a la poesía -un criterio mantenido también por Calderón de la Barca- pero se adjudica al “corago” (una suerte de coordinador entre el poeta y el actor, que debe dominar múltiples conocimientos) el mando

técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos, (Madrid, 1998), pp. 82-85. Ver también el apartado 2.4. VIDA SOCIAL de este trabajo.

¹⁴⁷⁰ LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética* (Valladolid, 1596). Cito por la edición de la Biblioteca Castro, (Madrid, 1998), p. 519.

¹⁴⁷¹ Anónimo, *Diálogos de las comedias* (1620) Diálogo 5º. Ver en COTARELO, *Controversias*: 222.

¹⁴⁷² Fr. J. PINEDA, *Primera parte de los Treynta y cinco diálogos familiares de la Agricultura Christiana*, (1581). Cito por COTARELO, *Controversias*: 506. El subrayado en cursiva es mío.

sobre los restantes componentes que formaron parte de los grandes espectáculos teatrales: “Il corago sì come egli è subordinato alla poesia così tiene universal comando sopra molte altre facoltà [...] 1º l’arte fabbrile de’legnaioli et anche muratori [...] 2º l’architettura [...] 3º la pittura [...] 4º l’arte vestiaria [...] 5º l’istrionia [...] 6º la musica [...] 7º l’arte del ballare [...] 8º torneare e tumultuare militarmente [...] scrima [...] 9º le mecaniche [...] 10º l’illuminazione...”¹⁴⁷⁴. Se trata pues de una figura que reúne atribuciones hoy divididas entre personas que pertenecen a varios oficios teatrales (director teatral, director de escena, escenógrafo, etc.), pero que en la época solían estar concentrados en menos personas, fundamentalmente en el “autor” de comedias, y también en los propios actores que intervenían en la elección de algunos de estos componentes de forma mucho mas directa de lo que hoy resulta habitual.

Pero son los actores italianos los que sobre todo desarrollan las especulaciones teóricas mas importantes sobre el “arte” del actor y sobre el hecho teatral en su conjunto. Actores tan famosos como Giovan Battista Andreini, Pier María Cecchini y Niccolò Barbieri¹⁴⁷⁵ son mencionados por el jesuita G. D. Ottonelli en su enciclopédico tratado *Della Christiana Moderatione del Theatro* (1646-1655) como autores de varios escritos en defensa de su profesión¹⁴⁷⁶.

No tenemos pruebas de que entre los actores españoles se haya producido una reflexión teórica sistematizada, o por lo menos no ha dejado rastros importantes¹⁴⁷⁷. Sin embargo es evidente que compartían puntos de vista semejantes a los de sus colegas italianos, como se puede deducir de su comportamiento, y sobre todo del propio desarrollo de la profesión. Posiblemente sean las diferencias existentes entre la organización del teatro profesional en Italia y España las que expliquen en parte la falta de una actitud beligerante

¹⁴⁷³ *Dialogo de las Comedias* (1620) (COTARELO, *Controversias*: 221).

¹⁴⁷⁴ *Il Corago*: p. 22. Para las sucesivas citas sobre la teoría expuesta en *Il Corago* utilizo la edición moderna a cargo de P.Fabbri y A. Pompilio (Florenia, Olschki, 1983).

¹⁴⁷⁵ ANDREINI, G.B., *La Ferza. Ragionamento secondo contra l’accuse date alla Commedia* (París, 1634); CECCHINI, P.M., *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti e spettatori* (Nápoles, 1616) y *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* (Padua, 1628); BARBIERI, N., *La suplica. Discorso familiare di Nicolo Barbieri detto Beltrame diretta a quelli che scriuedo o parlando trattano de Comici trascurando i meriti delle azzioni uirtuose* (Venecia, 1634).

¹⁴⁷⁶ Ottonelli, que se revela en su tratado como un buen conocedor del teatro, trata de encontrar un termino medio entre los furibundos ataques que al teatro dirigen los moralistas, y la practica teatral de la época, proponiendo una reforma del teatro basada en la práctica teatral de los colegios jesuitas. Ver CARANDINI, *Teatro*, 78-79. También encontramos varias propuestas de reforma teatral entre los jesuitas españoles; sin embargo resulta cuando menos curioso que sean también jesuitas -máximos defensores de los valores pedagógicos del teatro, que tanta importancia tendrá en sus escuelas- los protagonistas de las disputas mas enconadas con los actores, convirtiéndose en los detractores mas apasionados del teatro profesional, con figuras tan destacadas como Rivadeneira (1589), Mariana (1598), Celaya (1635), Fromperosa (1682) y Camargo (1689). Ver CCOTARELO, *Controversias*.

¹⁴⁷⁷ La falta de tratados sobre el oficio de actor redactados por los propios cómicos se debe en opinión de Rodríguez (*Técnica actor*: 33), que comparto, a que los actores españoles no tenían ninguna necesidad de

entre los actores españoles similar a la de los italianos. Y ello se debe a que aunque la influencia italiana es palpable en algunos aspectos del teatro español, en otros - teóricos y prácticos- éste desarrolla unas características propias. Invenciones italianas fueron las compañías profesionales estables, la incorporación de las mujeres a la escena, y la figura del jefe de compañía, que ejerce toda una serie de actividades al margen de la propiamente actuarial. A su vez España crea un tipo de obra dramática -en verso- que en principio parece dejar muy poco margen a la improvisación, base de la *commedia dell'arte*, y lo que es mas importante para comprender la actitud de los actores españoles, una organización económica basada en la “beneficencia” al financiar el teatro toda una serie de hospitales e instituciones caritativas: se trata de un modelo típicamente hispano que se impondrá no sólo en la Península sino también en sus dominios italianos (Nápoles y Milán). Precisamente esta función “asistencial”, junto con la representación por actores profesionales de un género teatral religioso específicamente español (el auto sacramental), servirán de base a los defensores del teatro para hacer frente a los ataques -cada vez mas virulentos a medida que nos adentramos en la segunda mitad del siglo XVIII- que éste y sus profesionales sufren por parte de los moralistas. Ambas contribuirán igualmente a implantar una consideración del actor español -completamente integrado en la vida social y religiosa del país- que será vista con envidia por algunos de sus colegas europeos, y entre ellos por los propios italianos. Prueba de ello es que un actor italiano tan famoso como Cecchini considerase ya en 1616 envidiable y digna de imitar la situación de los actores españoles:

“In Spagna sono tenute le comedie in tantan consideratione, e conosciute di tanta conseguenza, che per commodo loro, e publico beneficio, vi sono stati in ogni luoco di queri Catolici Regni eretti Teatri, e fatto scene, che mostrano chiaramente, che con la vita del mondo devono conservarsi in que' paesi, e acciò che si vegga, che non da gente vana, o popolare, vengono somministrati tali aiuti à questa professione, hanno gli propri Hospitali grandi di quei luoghi, del loro errario fatto fabricar quelle stanze, dalle quali non isdegnando trar frutto, con il fa da' suoi agenti allogar sedie, e palchi à commodo universale dell'auditorio; anzi ch'l comico viene sovenuto da questi luoghi, no solo d'habitatione, ma di denari, e favori, fino là arrivano le forse di quei protettori” (CARANDINI, *Teatro*: 123).

Precisamente es a uno de sus colegas, el famoso actor y director teatral Flaminio Scala, un profesional de reconocido prestigio, a quien debemos una de las reflexiones teóricas mas interesantes y tempranas sobre el oficio de actor. En 1618 Scala publica la *Commedia del Finto Marito*, en cinco actos, con dos prólogos. Mientras que el segundo es una refutación de las acusaciones de inmoralidad que se venían haciendo al teatro, el primero es una defensa en toda regla de la importancia del actor como protagonista y

defender su condición, como por el contrario si les ocurría a los italianos, y tampoco tenían que reivindicar la condición artística de su oficio, como les sucederá a los pintores.

responsable en última instancia del hecho teatral. Scala concede una gran importancia a la experiencia, hasta el punto de que para él la experiencia “hace” al arte¹⁴⁷⁸, y por tanto son los cómicos los que mejor conocen las reglas del arte escénico -ya que lo practican a diario- y los que están más capacitados para dictar las normas teatrales, no los dramaturgos¹⁴⁷⁹ a quienes el actor puede incluso imponer su propio criterio. Scala se sitúa pues por encima del escritor, en una posición que en España se refleja claramente en el papel del *autor de comedias*, quien como dueño absoluto de las obras compradas a los poetas, puede modificarlas y adaptarlas cuanto y como quiera, e incluso imponer sus propias necesidades al escritor.

En cuanto a la práctica del oficio teatral, Scala da la mayor importancia a la capacidad del actor para “mover los afectos” del espectador, pero, a diferencia de lo que sucede en el teatro español en el que la palabra tiene siempre un papel relevante, el italiano -dentro de una tradición marcada, no lo olvidemos, por la *commedia dell'arte*¹⁴⁸⁰- da mayor importancia al gesto que a la palabra, al considerar que “...gl'affetti si muovono più agevolmente da' gesti che dalle parole...” (CARANDINI, *Teatro*: 227), debido a que el gesto es universalmente entendido. En esta afirmación de Scala se resume la finalidad esencial del oficio del actor barroco: “mover los afectos”, es decir suscitar emociones en el público. Un objetivo bien conocido por los compositores de música teatral, y que parece ser el objetivo primordial para todos los que se dedican al teatro en el barroco, ya sea éste hablado o cantado.

Para lograrlo, la interpretación del actor debe ser “verosímil”, y por tanto debe estar lo más cercana posible al espectador¹⁴⁸¹, como bien se encargan de resaltar los detractores del teatro al atacar a los actores precisamente por considerar que el gran atractivo de su arte estriba en imitar, cuanto más a lo vivo mejor, las pasiones. Así encontramos testimonios tan significativos como el del jesuita Gaspar Díaz, quien señala escandalizado: “¡Que modas, que palabras, que movimientos y afectaciones, que propiedad en significar sus afectos, ya tristes, ya alegres, ya amorosos, ya iracundos, todos los más propios para dar viveza a los papeles

¹⁴⁷⁸ “... se l'esperienza è maestra delle cose ... L'esperienza fa l'arte...”. Cito por CARANDINI, *Teatro*, 227.

¹⁴⁷⁹ “...chi può sapere meglio i precetti dell'arte che i comici stessi, che ogni giorno gli mettono in pratica esercitandola?... il comico può dar regola à compositori di commedie...”. Cito por CARANDINI, *Teatro*: 227.

¹⁴⁸⁰ La teoría de Scala está muy influida por las prácticas de la *commedia dell'arte*, pero trata de conciliar la práctica “premeditada” y la “improvisada”.

¹⁴⁸¹ Según señala López Pinciano (*Philosophia*: 525 y 527) la principal regla que debe seguir el actor en su interpretación es mirar “...a la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad [...] No es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres a quien se imita...”. Sin embargo Rodríguez considera que el actor más que “copiar” literalmente del natural tiene que representar pasiones y sentimientos de forma “reconocible” por el espectador. Ver RODRÍGUEZ CUADROS, E., “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.M^a Díez Borque (ed.), (Londres, 1989), p. 46.

muertos! No se tiene por buen comediante el que no finge su papel como si lo hiciera vivo, y tal vez parece que no finge, sino que de nuevo resucita la historia que se representa”¹⁴⁸². Lo que para el jesuita Díaz es motivo de crítica es sin embargo apenas un siglo mas tarde, motivo de alabanza a la hora de señalar cuales han de ser las cualidades de un buen actor. Así en 1831 Bretón de los Herreros considera que el actor debe “... aprender de memoria sus papeles, analizándolos escrupulosamente a su solas, dando a cada verso, a cada palabra el valor conveniente; apoyando con la voz o con la acción aquellas en que estriba la fuerza del pensamiento, el énfasis del discurso, y variando económica y naturalmente los tonos, según lo requiera la diversidad de las ideas y de los afectos...”¹⁴⁸³.

Esta actitud es la que parece seguir el actor barroco, quien como ha señalado Maestre¹⁴⁸⁴, no se limita a repetir un texto, sino que lo recrea, albergando en su seno al personaje. Una teoría compartida por Oehrlein quien considera que “...el actor no sólo esboza los afectos, sino que los vive...”¹⁴⁸⁵, y que parecen confirmar los escritores de la época, como Lope de Vega, para quien era muy importante que el actor recurriese a su propia experiencia a la hora de conseguir una mayor expresividad, sobre todo en lo referente a las pasiones amorosas, pues “...no los sabrá hacer si no los siente...”¹⁴⁸⁶. La misma idea encontramos en la *Defensa por el uso de las comedias* (1646) de Melchor de Cabrera: “...quien le dice le da alma y perfección con las acciones y con la voz, con que da ser a lo que representa, *diciéndolo como si lo sintiera, y sintiéndolo como si de verdad padeciera* y obrara.”¹⁴⁸⁷.

Pero para conseguir sus objetivos y suscitar las emociones del espectador, el actor debe valerse de una serie de recursos que constituyen la base de su oficio o “arte”, pues como señala igualmente Cabrera, si “...*en el autor[dramaturgo] y representante se hallan los*

¹⁴⁸² *Consulta Theologica* (1742). Cito por COTARELO, *Controversias*, p. 234. Las opiniones de Díaz, aunque tardías, se refieren precisamente a la representación en su época de comedias del siglo XVII, cuando todavía podemos presumir que se mantenía una tradición interpretativa heredada del siglo anterior, transmitida de unas compañías a otras.

¹⁴⁸³ Estas ideas fueron expuestas por Bretón de los Herreros en un artículo publicado en el *Correo Literario y Mercantil* el 5 de septiembre de 1831). Cito por VELLÓN LAHOZ, J. “El “Justo medio” del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos”, en *Del Oficio al mito: el actor en sus documentos*, E. Rodríguez Cuadros (cordª.), vol. II, (Valencia, 1997), p. 327. Las opiniones contrapuestas de Díaz y Bretón de los Herreros reflejan, a nuestro juicio, como también el arte de los actores está sujeto a los cambios de gusto en el campo de las artes. Si para un espectador del siglo XVIII los valores “emotivos” de una interpretación son un defecto, esos mismo valores se vuelven una virtud para un espectador romántico.

¹⁴⁸⁴ MAESTRE, R., “El actor cortésano en el escenario de los Austrias: 1492-1622”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), p. 211-212.

¹⁴⁸⁵ OEHRLEIN, J., “El actor en el siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en DÍEZ BORQUE (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, (Londres, 1989), p. 27.

¹⁴⁸⁶ LOPE DE VEGA, *Lo fingido verdadero*, Mª T. Cataneo (edª), (Roma, 1992), p. 186.

¹⁴⁸⁷ Cito por COTARELO, *Controversias*: 96. El subrayado en cursiva es mío.

effetos del arte y del artificio que aquel, dice Seneca, obra con arbitrio, y éste dando fruto, porque *finje el método que le dió el arte y hace lo que le toca por su oficio...*¹⁴⁸⁸.

Conocer el “arte” o técnica al que se refiere Cabrera era pues una necesidad para el actor barroco, pero la falta de una sistematización y de tratados sobre el oficio de actor, convierte su conocimiento en un objeto difícil para el investigador moderno, ya que no nos han llegado mas que referencias indirectas sobre los medios de los que se valía el actor para construir sus personajes.

Precisamente la falta de testimonios concretos sobre la técnica del oficio de actor ha llevado a algunos estudiosos, como Carandini (*Teatro*: 120-121), a considerar que la profesión de cómico no contaba con la estima artística y cultural que se concedía a las aportaciones teatrales de otros oficios, tales como literatos, arquitectos, escenógrafos, músicos, etc. En su opinión la historia de los actores, mas que de su arte es la de su lucha por conseguir la dignidad social de la profesión y el valor cultural de su producción¹⁴⁸⁹, una visión que creemos no se corresponde con la situación del actor español, tan consciente de la valía de su arte que es capaz de enfrentarse con las autoridades, principalmente municipales, en defensa de sus derechos y prerrogativas, como ponen de manifiesto los múltiples incidentes que jalonaron la formación de las compañías para las representaciones de los autos sacramentales del Corpus¹⁴⁹⁰.

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 96. El subrayado en cursiva es mío. Apenas doce años antes Nicolo Barbieri (*La suplica*) al establecer la diferencia entre el bufón y el cómico, atribuye a éste último como característica la posesión de una técnica o unos conocimientos que exigen estudio, disciplina y creación. Ver en RODRÍGUEZ, E., *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, (Madrid, 1998), p. 87.

¹⁴⁸⁹ Antes de que finalice el siglo aparece en Italia una obra en la que se ofrecen una serie de reglas y consejos prácticos al actor, dentro de las dos tradiciones interpretativas del teatro italiano: premeditada e improvisada. Se trata del último gran tratado sobre el arte escénico del siglo XVII, obra de Andrea Perrucci, abogado, poeta, libretista, autor dramático, director artístico de teatro y posiblemente también actor, aunque aficionado, quien homologa la reflexión escénica del actor profesional y del escenógrafo italiano a la normativa del literato en su obra *Dell'Arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, publicado en Nápoles, en 1699. Ver CARANDINI, *Teatro*: 231-234.

¹⁴⁹⁰ Muy significativo resulta al respecto el comportamiento de dos de las actrices que debían representar en el Corpus de 1694. Al notificársele a Agueda Francisca la prohibición de salir de Madrid hasta que se hubiesen formado las compañías que debían representar ese año los autos, ella respondió “...que para serbir a sus magestades y a M[adri] en todas sus fiestas esta pronta a hacerlo sin ynteres ninguno, pero en quanto a lo que toca a la compañía no dandola el partido de Primera Dama no puede representar...” (A.M.V.: 2-200-4). Mucho mas enérgica se muestra María de Navas (1ª dama de la compañía de Agustín Manuel), quien declara que “... al allarse falta de salud no puede seruir a Madrid...”, y además dirige un Memorial al rey quejándose de que la Junta del Corpus “...le ha quitado la ropa como a otras muchas para *hazer que firme por fuerza sin darle lo que otros años ...*” por lo que solicita “... a la piedad de V.M. q[ue] sea seruido mandar q[ue] se le buelva su ropa y que no le haga la Villa representar por fuerza pues *no es justo que represente sin paga...*” aunque para servir al rey esta dispuesta “aunque sea de balde”. Prueba de la fuerza que tenía la actriz es la “consulta” o informe que el Protector de la fiestas del Corpus (un miembro del Consejo de Castilla) y el propio Corregidor de Madrid (ambos miembros de la Junta del Corpus, formada ademas por cuatro regidores, todos ellos caballeros) dirigieron al Presidente del Consejo de Castilla, justificando su comportamiento como el procedimiento habitual “...por la experiencia que se tiene de la fuga ...” de los actores que no quieren participar en las fiestas. Según los miembros de la Junta “...María de Nauas y otras partes de ambas compañías se escusan de representar así por las causas que expresan como por decir que estan enfermos [y pese a ello] no se a querido pasar a apremiarles...”. Trás proponer en un primer borrador la suspensión de las representaciones de

Es mediante su actitud y no a través de tratados teóricos como los actores españoles afirman las mismas ideas que Flaminio Scala expone por escrito: la importancia esencial del actor para que puede producirse el hecho teatral; una afirmación que resulta indiscutible si examinamos los “*signos escénicos*” que lo definen, la mayoría de los cuales pertenecen al actor¹⁴⁹¹. Si agrupamos estos signos escénicos en cinco grandes grupos: texto, expresión corporal, elementos complementarios, espacio escénico y elementos sonoros:

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------------------------------|
| i) Texto: | Palabra (parámetros técnicos-modulantes y expresivos) |
| | Tono (parámetros fónicos) |
| ii) Expresión corporal: | Gesto |
| | Movimiento |
| | Ademán |
| iii) Elementos complementarios: | Maquillaje |
| | Peinado |
| | Vestuario |
| iv) Espacio escénico: | Decorados |
| | Utrillaje |
| | Iluminación |
| v) Elementos sonoros: | Sonido |
| | Música |

resulta que los tres primeros (texto, expresión corporal y elementos complementarios) pertenecen claramente a la “técnica” del actor, y el quinto (elementos sonoros) puede pertenecerle cuando el actor se convierte en fuente sonora, bien porque con su cuerpo puede producir efectos sonoros muy diversos, o también porque en una obra cantada el actor es el intérprete principal de la música. Sólo el cuarto de los signos escénicos (espacio

los autos, en el informe definitivo solicitan llegar a un arreglo económico “... sin permitirles acudan a dar quejas injustas y que obedezcan lo que se les ordenare p[or] los ministros a cuyo cuidado estan las disposiz[i]ones de los festejos como deue ser, pues no haciendolo así se seguira lo que se a experimentado en lo pass[a]do y presente quedando consentido su desorden, ambicion y inobediencia...”, lo que constituye a nuestra juicio toda una declaración de impotencia ante la firme voluntad de una actriz de mantener los privilegios que su condición de primera dama le confieren. El memorial de la actriz no tiene fecha, pero el informe de la Junta, dirigido no al rey directamente sino al Presidente del Consejo de Castilla, está fechada el 27 de marzo. Ver en *Apéndice Documental*. Los subrayados en cursiva son míos. (A.M.V.: 2-2004)

¹⁴⁹¹ Kowzan ha diferenciado 13 sistemas de signos teatrales, de los cuales 8 pertenecen al actor: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado y traje; los cinco restantes serían: accesorios, decorado, iluminación, sonido y música. KOWZAN, T., “El signo en el teatro”, en *El teatro y su crisis actual*, R. Adorno et al. (eds.), (Caracas, 1969), pp. 26-75. Cito por ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, (Madrid, 1999), p. 268.

escénico) queda fuera del ámbito del actor, por lo que éste se convierte en el protagonista del hecho teatral gracias al cual un texto cobra vida sobre el escenario¹⁴⁹².

¹⁴⁹² Ya en fecha tan temprana como 1570 Leone De'Sommi, director de una compañía de actores y autor de un tratado sobre el arte escénico, considera que el éxito de un espectáculo depende mas de unos buenos actores que de una buena comedia. Para De Sommi las cualidades que hacen al actor tan atractivo son un físico adecuado al papel que representa, una buena voz, que debe ser potente pero no gritada, una dicción natural, variada y rica en tonos, y unos gestos, corporales y faciales, ajustados a la representación. DE SOMMI, L., *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni* (1570). Hay edición moderna a cargo de F. Marotti (Milán, Il Polifilo, 1968.). Cito por OJEDA CALVO, M^a del V., "El arte de representar de una actriz profesional del quinientos", en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, L. García Lorenzo (ed.), (Murcia, 2000), pp. 237-253, p. 242-243.

4.1.1. TÉCNICA

La adquisición de una técnica que le permitiera enfrentarse a géneros teatrales muy distintos, y encarnar diferentes personajes haciéndolos creíbles para el público, fue una de las principales consecuencias de la profesionalización del oficio de actor. Pero debido a la falta de escritos teóricos de los propios actores¹⁴⁹³ resulta difícil conocer la técnica del actor barroco ya que las fuentes de la época con las que contamos para intentar reconstruir lo que fue el arte interpretativo de los actores españoles del barroco son indirectas, y prima en ellas la subjetividad, un elemento muy importante que debemos tener en cuenta al acercarnos a ellas.

Contamos por un lado con las opiniones que sobre los actores y su habilidad nos han dejado *los escritores de la época y especialmente los dramaturgos*, y también con *los escritos de los detractores y los defensores del teatro*, aunque ambas deben ser tomadas con cierto distanciamiento, ya que un justificado deseo de “arrimar el ascua a su sardina” les puede llevar a cometer ciertas exageraciones. Pese a ello son curiosamente los detractores los que mas detalladamente nos informan sobre la técnica usada por los actores de la época, en la que -dado la coincidencia de opiniones- podemos afirmar que predomina la búsqueda de los “verosímil”. Otras fuentes interesantes serían los *manuales de oratoria para los predicadores*, pues desde la Antigüedad está documentado el hecho de que los oradores aprovechaban los efectos escénicos¹⁴⁹⁴ y las técnicas propias del oficio de actor¹⁴⁹⁵; menos interés tienen los

¹⁴⁹³ El primer intento serio por sistematizar la técnica del actor en España lo llevará a cabo dos siglos mas tarde Andrés Prieto, “Maestro honorario de declamación” del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, amigo y admirador de Isidoro Máiquez, quien escribe un manual basado en el método de Máiquez. A pesar de su indudable interés, no solo por su contenido, sino también por la rareza que este tipo de escritos suponen en la historia del teatro español, su obra no fué nunca publicada. Ver VELLÓN LAHOZ, *Justo medio*: 321.

¹⁴⁹⁴ Retóricos y sofistas eran famosos por usar recursos histriónicos, incluso exagerándolos. Un caso bien conocido es el de Polemón, un orador sofista del siglo II d. de J.C., autor de un celebre tratado de fisiognomía. Ver CARO BAROJA, J., *La cara, espejo del alma. Historia de la Fisiognómica* (Barcelona, 1993), p. 40. También Aparicio Maydeu establece una relación entre el predicador y el actor, y sus respectivos espacios de actuación, que resume en la siguiente ecuación: predicador + retablo = actor + apariencias. Ver APARICIO MAYDEU, J., “La comedia de santos calderoniana: evangelización y especulación teológica”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthopos*, extra 1 (1997), pp. 85-89, p. 87.

¹⁴⁹⁵ Famoso parece haber sido el caso del célebre actor Damián Arias de Peñafiel, de quien varias fuentes cuentan como celebres oradores y predicadores acudían a verle “...para aprender la perfección de la pronunciación y de la acción.” ALCAZAR, J. *Ortografía Castellana* (hacia 1690), citado por SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., y A. POQUERAS MAYO, *Preceptiva Dramática Española* (Madrid, 1972), p. 335. También citado por Caramuel (*Rhythmica*, 1668). Ver RENNERT, *Spanish Stage*: 267. Sobre el aprovechamiento de las técnicas teatrales por los predicadores, ver ESTEPA, L., “Elementos dramáticos en varios sermones a fines del siglo XVII”, en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, (Amsterdam, 1989), pp. 155-178; LEDDA, G., “Forme e modi di teatralità nell’oratoria sacra del seicento”, *Studi Ispanici*, VII (1982), pp. 87-107; OROZCO, E., “Sobre la teatralización del Templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, *Cuadernos para la investigación y la Literatura Hispánica*, II/III (1980), pp. 87-106. ROBLEDO, L., “Le sermón comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Reforme”, en *Musical Rhetoricians PUPS*, Col.

escritos de viajeros extranjeros que tuvieron ocasión de asistir a representaciones teatrales, pero pueden sernos útiles dado que al establecer una comparación entre lo que ven en España y la costumbre establecida en sus países respectivos, suelen fijarse en detalles chocantes para ellos que las fuentes españolas pasan por alto.

Todas estas fuentes incluyen una serie de términos que califican, describen y catalogan el trabajo del actor, formando lo que Rodríguez (*Registros*: 40) llama un “*vocabulario técnico*” del actor barroco, que refleja los variados aspectos de la técnica o método del actor; una serie de vocablos que podríamos encuadrar dentro de los signos escénicos que pertenecen al arte histriónico: Texto-voz (“energía en el decir”, “palabras dulces y tiernas”, “razón bien dicha”, etc.), expresión corporal (“garbo”, viveza de la representación”, “desenvoltura”, etc.) y elementos complementarios (“donosamente vestido”, “afeitadas y compuestas”, “destreza en el baile”, etc.)

4.1.1.1. FUENTES:

i. Escritores y dramaturgos:

El interés que demuestran los dramaturgos por los actores resulta plenamente justificado por el hecho -del que ellos eran plenamente conscientes- de que el triunfo o fracaso de una obra dependía fundamentalmente del trabajo del actor¹⁴⁹⁶, pues como señala el Pinciano (*Philosophia*: 522) “... hecho el poema actiuo, expira el oficio del poeta y comienza el del actor ...”. Esta situación de dependencia les lleva a establecer una relación ambivalente con los actores, a los que culpan de sus fracasos pero a los que necesitan para el éxito de su comedia. Como intermediarios entre el dramaturgo y el público, los actores

Musiques/Escritures, (París, 2002), 137-172. Ruano por el contrario cree que la técnica del actor, formal y artificial, estaba mas influida por las artes retóricas y por los predicadores que por la experiencia personal del actor. RUANO DE LA HAZA, J.M. y Jh.J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, (Madrid, 1994), p. 518.

¹⁴⁹⁶ “Nadie puede igualar la distancia que hay entre vn libro muerto y un libro vivo que es el teatro, donde *la acción del representante*, que como dice Quintiliano es elocuencia del cuerpo, *nos imprime con mas eficacia la sentencia que refiere*; y sea prueba de esta verdad, el ver que *poetas que no merecen memoria en la librería, en el teatro suelen lograr generalísimos aplausos de la gente que los celebra en fe del representante*, que significa tan eficaz y vivamente sus desmayados escritos.” *Discurso apologetico en aprobación de la comedia*, escrito anónimo de 1649. Cito por SÁNCHEZ EXCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 281. Los subrayados en cursiva son míos.

son imprescindibles¹⁴⁹⁷, pero los poetas no dejan de lamentar que la habilidad profesional del actor predomine sobre la agudeza o torpeza de los conceptos, hasta el punto de que por muy buena que sea la obra esta fracasará si es representada por “...mal gracioso, galán gordo y dama fría...”¹⁴⁹⁸. Tirso de Molina muestra su resentimiento al afirmar que “Muchas comedias [...] las ha desacreditado los malos representantes...” (*Cigarrales*: 449). También Pérez de Montalván señala como el buen hacer y el oficio de los actores se imponía sobre el valor literario de la obra, pues con “...el ademán de la dama [...] la cadencia de las voces, el ruydo de los consonantes, y la suspensión de los afectos, suelen engañar las orejas mas atentas, y hazer que pasen por rayos los relámpagos, porque como se dizen aprisa las coplas, y no tiene lugar la censura para el examen, *quedan contentos los sentidos, pero no satisfecho el entendimiento...*”¹⁴⁹⁹. No resulta por tanto extraño que en el *Prologo a los mosqueteros de la comedia de Madrid*, incluido como prefacio a su novela *El Diablo Cojuelo*, Luis Vélez de Guevara se felicite porque en esta ocasión el éxito de la obra no dependerá del “...golpe del concepto por el oído y por la manotada del cómico, y no por el ingenio...”¹⁵⁰⁰

Pero si un actor malo “desacredita” una buena obra, uno bueno puede salvar cualquier obra mediocre¹⁵⁰¹. Así lo reconoce Cervantes, uno de los escritores que se muestra mas crítico con el mundo teatral de su época, al que acusa de “mercantilización” y falta de verdadera profesionalidad. Pese a sus opiniones negativas sobre los actores, a los que acusa de representar disparates, y a los que presenta como unos profesionales “intelectual y técnicamente mal preparados”¹⁵⁰², no deja de reconocer su importancia a la hora de transmitir un texto, pues con las “...demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz se hacen algo de nonadas, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos...”¹⁵⁰³. Precisamente por reconocer que la mayor parte de responsabilidad a la

¹⁴⁹⁷ Una anécdota narrada por Luque Fajardo (*Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio*, Sevilla, 1610), en la que cuenta como al acabar un orador de recitar versos en latín, el público se levantó en un entusiasmo y unánime aplauso “...no solo de los que entendieron la lengua, mas de todos, que gozaron de la gracia y expedición del decir...”, revela no sólo el empleo de técnicas propias de la actuación teatral, sino también, como señala Portus, la importancia del significante sobre el significado. Ver PORTUS, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (Guipuzcoa, 1999), p. 46.

¹⁴⁹⁸ VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas*. Cito por la edición de N. Marín (Madrid, 1985), p. 292.

¹⁴⁹⁹ Prólogo al Tomo I de sus comedias (1635). Cito por HERMENEGILDO, A., “Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI”, en RODRÍGUEZ (Coord^a.), *Del oficio al mito*, vol. I, p. 121. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁵⁰⁰ Cito por la edición de A.R. Fernández e I. Arellano, (Madrid, 1988), p. 55.

¹⁵⁰¹ “Y si queréis examinar bien un poema dramático escudriñadle fuera de la representación, porque el actor bueno, de mala hará buena; y, al contrario, el malo, de buena, mala.” (LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía*: 525).

¹⁵⁰² Sobre la actitud de Cervantes con respecto a los actores ver TALENS, J., y N. SPADACCINI, en la *Introducción* a su edición de *Pedro de Urdemalas* (1615), (Madrid, 1986), p. 28. Todas las citas de la obra se hacen por esta edición.

¹⁵⁰³ CERVANTES, *El coloquio de los perros*. Cito por la edición de J.B. Avallé-Arce, *Novelas ejemplares*, 3 vols., vol. III, (Madrid, 1992), p. 247.

hora de enfrentarse con el hecho teatral reside en el actor, Cervantes le demanda una mayor “profesionalización”:

“...pues claro se entiende
que el recitar es oficio
que a enseñar en su ejercicio,
y a deleitar solo atiende,
y para esto es menester
grandísima habilidad,
trabajo y curiosidad,
saber gastar y tener,
que ninguno no le haga
que las partes no tuviere
que este ejercicio requiere,
con que enseñe y satisfaga.”

(CERVANTES, *Pedro de Urdemalas*: 387).

No obstante no debemos olvidar que Cervantes se refiere a los actores de finales del XVI y principios del XVII, una etapa en la que -aunque ya aparecen las primeras compañías profesionales- muchos actores todavía provienen de otras profesiones, ni tampoco su propia peripecia como dramaturgo de escaso éxito. Es lógico que Cervantes, que se consideraba un excelente escritor teatral¹⁵⁰⁴, culpase a los actores del poco éxito que sus obras alcanzaron en las tablas. Otro muy distinto es el caso de Lope de Vega, dramaturgo estimado y reconocido desde los comienzos de su carrera profesional, cuyas obras se disputaban las mejores compañías. Las opiniones de Lope sobre los actores y *autores de comedias*, especialmente sobre algunos de los que pusieron en escena sus obras, no pueden ser mas alagadoras: Diego López de Alcaraz “único representante y de sutil ingenio”, Baltasar de Pinedo “maravilloso entre los que en España han tenido este título”, Alonso de Cisneros “a quien desde la invención de las comedias no hace comparación alguno”, Nicolás de los Ríos “mar de donaire y natural gracia”, Antonio de Villegas “celebrado en la propiedad, afectos y efectos de las figuras”, Diego de Santander “digno de ser oído y no de menor cuidado y ingenio”, Antonio Granados “gallardo galán, gentil hombre”, Luis de Vergara “general en todo género de representaciones”, y Pedro de Morales “cierto, adornado y afectuoso representante” (LOPE DE VEGA, *Peregrino*: 481-482). Incluso Quevedo, olvidando su

¹⁵⁰⁴ En 1592 firma un contrato con el *autor* Rodrigo Osorio comprometiéndose a escribir “...seis comedias de los casos y nombres que a mi me pareciere...”. Por cada una de ellas Osorio le pagará 50 ducados. En este contrato Cervantes deja claro en cuanto se estima, ya que se incluye una cláusula según la cual si cualquiera de las seis comedias, una vez representadas “...pareciere que no es una de las mejores que se han representado en España no seais obligado de me pagar por la tal comedia cosa alguna...”. Ver *Introducción* de AVALLE ARCE, a su edición de las *Novelas Ejemplares*, vol. I (Madrid, 1992), p. 12

misoginia, no pudo por menos que admirar el arte de una actriz tan celebrada -entre otros por Lope de Vega- como Jusepa Vaca, a quien califica de “embeleso de los difuntos”¹⁵⁰⁵.

A medida que la profesión se afianza, y aparecen verdaderas dinastías de actores, los comentarios elogiosos predominan sobre los críticos. Si en el anónimo *Discurso Apológetico en aprobación de la comedia* (1649) se ensalza al actor y autor Antonio de Prado¹⁵⁰⁶ equiparándole al célebre actor romano Roscio, honrado por el dictador Lucio Sila con el “anillo de oro, que fué lo mismo que armarle caballero...” (SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 281), no menos elogios recibe su hijo, Sebastián de Prado, “... tan gran representante/tan galán y tan discreto,/que como de filigrana/siente y dice quealquier verso.”¹⁵⁰⁷, que gozaba de gran prestigio entre sus colegas, contándose entre sus admiradores el propio Felipe IV, que le eligió para acompañar a la infanta M^a Teresa a Francia en 1660¹⁵⁰⁸.

En cualquier caso e independientemente de su postura -crítica o elogiosa- los dramaturgos parecen tener claro cuales son los principios esenciales de la técnica del actor, y por ello consideraremos a las propias obras teatrales como la fuente principal de nuestra investigación sobre la técnica del actor barroco.

ii. Detractores del teatro:

La otra fuente principal con la que contamos para conocer la profesión de comediante son los escritos de los defensores y detractores del teatro, que aparecen desde fecha tan temprana como la propia profesionalización del oficio de actor. Curiosamente la imagen que algunos de estos últimos dan de las habilidades y del dominio de su oficio por parte de los actores se aleja bastante de las críticas de Cervantes, ya que la mayoría de ellos lo que resaltan es precisamente el absoluto dominio de todos los recursos de su profesión, que les hace tan atractivos/peligrosos para los espectadores. No debemos olvidar sin

¹⁵⁰⁵ Ver SUBIRÁ, *Gremio*: 73.

¹⁵⁰⁶ Fundador de una de las dinastías de actores mas importantes. Casado en dos ocasiones, de su primer matrimonio tuvo dos hijos (Sebastian y Lorenzo) y una hija (María), todos actores reconocidos, especialmente su hija, la celeberrima María de Prado, del segundo tuvo un hijo (José Antonio) también actor y autor, como su hermanastro Sebastián.

¹⁵⁰⁷ F. LANINI, *Loa para la compañía de Vallejo*, en COTARELO, E., *Migajas del Ingenio*, (Madrid, 1908), p. 115. Esta loa, escrita para la presentación de la compañía en Madrid en 1670, gira en torno al actor y los intentos de sus compañeros para convencerle de que no se retire de la profesión, lo que según Cotarelo (*Colección*, xlviii) es un claro indicio del prestigio del que gozaba en la profesión. Sebastián estaba casado con la célebre actriz-música Bernarda Ramírez. Ver en *Apendice I*.

¹⁵⁰⁸ “...salió desta Corte para la jornada de Francia donde está...”. Según consta en las actas del pleito mantenido con el Ayuntamiento madrileño por el arrendador de los corrales, principal perjudicado por esta ausencia, “dexó de representar desde el día 9 de abril deste año [1660]...” *FUENTES IV*: 177. Su estancia fue muy corta, ya que apenas duró un año.

embargo que también es ésta una visión sesgada por intereses particulares, y que posiblemente los detractores “cargasen las tintas” para conseguir el fin principal al que van encaminadas todas estas críticas: la supresión de las representaciones teatrales y el cierre de los teatros públicos.

Un lugar destacado entre los detractores del teatro lo ocupa el padre Camargo, quien en su *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (1689) reprueba al teatro, a sus intérpretes e incluso a los espectadores, en un momento especialmente conflictivo, cuando la crisis teatral es tal que ni siquiera se encuentran actores de suficiente calidad como para formar dos compañías adecuadas para representar en las celebraciones por el segundo matrimonio de Carlos II¹⁵⁰⁹. La obra de Camargo, importante por sí misma gracias a la información que nos facilita sobre diversos aspectos del mundo teatral, es también responsable directa del único tratado teatral español conocido del siglo XVII escrito por un dramaturgo: el *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, obra de D. Francisco Bances Candamo, dramaturgo oficial de Carlos II¹⁵¹⁰. En su *Discurso*, Camargo nos da cumplida información sobre diversos aspectos del mundo teatral. En su empeño por rechazar el teatro como lugar de pecado en el que todas las tentaciones son posibles, nos pinta una imagen vívida de cuales eran los atractivos que convirtieron a las comedias en uno de los entretenimientos favoritos de la sociedad barroca, y al mismo tiempo reconoce la importancia de los actores en este éxito, dado que es su dominio de todos los recursos técnicos del oficio, en suma su profesionalidad, lo que hace tan verosímil la representación y tan atractiva a la comedia, que puede ser tomada como ejemplo a seguir por unos espectadores jóvenes y de poco seso. Como la mayoría de los detractores, Camargo insiste en la fascinación que sobre todo las actrices ejercen desde el escenario gracias a toda una serie de encantos (donaire, garbo, gracia y bizarría) potenciados por sus habilidades musicales¹⁵¹¹, que cual modernas sirenas, adoradas y admiradas, llevan a la ruina a sus mismos admiradores. La crítica a la técnica profesional de las actrices, y sobre todo a sus

¹⁵⁰⁹ En 1691 la Junta del Corpus se vio obligada a pedir autorización al Consejo de Castilla para destinar a las fiestas del Corpus fondos extraordinarios debido a los elevados gastos que se habían hecho ese año, entre los cuales no eran los menores los destinados a formar las compañías de actores, “...las mexores q[ue] se pudiese assi para la representacion de los Autos Sacramentales y fiestas de su M[a]g[esta]d como para que el Arrendam[ien]to de los corrales que proximamente se a de rematar por estar para cumplir el presente tubiera el aumento y seguridad que nezesitan las asistencias de los ospitales que cobran en el gran parte de su consignacion, se logro su cuidado pues se formaron dos compañías quales no se an visto muchos a[ño]s...” (A.M.V.: 2-198-17).

¹⁵¹⁰ Existe edición moderna de la obra de Bances, que nunca se publicó, a cargo de D.W. Moir (Londres, 1970), quien relaciona el *Theatro* con la publicación de la obra de Camargo, y la inquietud que este furibundo ataque a su medio de subsistencia supuso para un dramaturgo profesional como Bances. Ver pp. I, y lvii-lxi.

¹⁵¹¹ “Subido todo esto de punto con el encanto de la música en que las mugeres de la farsa cantan primorosamente [...] avivado de mas a mas con bailes primorosos...” COTARELO, *Controversias*: 125. Ver también pp. 125-126.

habilidades musicales, se convierte en un lugar común entre los detractores, e incluso algunos como Luis Crespi¹⁵¹², les hace el mejor elogio posible al reconocer, a su pesar, que “...el modo de representar, que no esta en los libros, lo aviva [lo provocativo] que no es posible ponderarlo...”.

iii. Manuales de oratoria para predicadores.

La teatralización de la oratoria sagrada, especialmente a partir del Concilio de Trento, un fenómeno típicamente hispano, que no dejó de llamar la atención de los observadores extranjeros, se va a iniciar a finales del siglo XVI, de manera que de forma paralela a la profesionalización de los actores se produce igualmente la profesionalización de los oradores sacros, que llegarán a convertirse -en palabras del padre Céspedes¹⁵¹³- en verdaderos “representantes a lo divino” gracias al dominio de una técnica similar a la de los comediantes, lo que no dejó de suscitar críticas en la época, hasta el punto de que algunos como Quintero, llegan incluso a afirmar que algunos predicadores convierten “...su púlpito en tablado y su sermón en entremés...”¹⁵¹⁴.

Este tipo de oratoria, que no se limita a la mera transmisión de la doctrina sino que trata de impresionar emocionalmente a los fieles-espectadores, aprovecha recursos teatrales típicos como mostrar objetos, imágenes¹⁵¹⁵ o emplear la música¹⁵¹⁶ en determinados momentos del sermón¹⁵¹⁷, por lo que puede servirnos como fuente sobre la técnica del

¹⁵¹² *Respuesta a una consulta sobre si son licitas las comedias...* (1649). Cito por COTARELO, *Controversias*: 195

¹⁵¹³ *Trece por docena*. Cito por ROBLEDÓ, *Sermón*: 139.

¹⁵¹⁴ QUINTERO, J.C., *Templo de la elocuencia* (1629). Ver en RODRÍGUEZ, *Técnica*: 437-8. Robledo (*Sermón*: 145) señala la existencia de un tipo de público que asiste a la iglesia como al teatro y demanda del predicador que “represente” las palabras del evangelio. En este sentido Jiménez Patón (*Eloquencia española en arte*, 1621) menciona la costumbre de algunos jóvenes amantes del teatro que, informados del lugar y hora donde “actuaba” un predicador, “...hacían llevar con cuidado sillas diciendo que no auia comedia mas barata que oír aquel predicador ...” (OROZCO, *Teatralización templo*: 182).

¹⁵¹⁵ Sobre los elementos de que se servía el predicador, así como sobre el elaborado uso que hacía de los mismos para crear un “suspense” en su auditorio ver el citado artículo de LEDDA, *Forme Teatralita*: 102-105.

¹⁵¹⁶ Robledo (*Sermón*: 137 y 172) cree que los predicadores absorben elementos del teatro y de la música ya que parece existir un terreno común en el arte oratoria, la música y la representación teatral. Muy revelador es la anécdota narrada por Luque Fajardo (*Razonamiento ... que hizo el P. Pedro de Valderrama ...*, 1612) sobre el P. Pedro de Valderrama, predicador famoso por su habilidad para conmover a los espectadores, quien habiendo sido llamado a Zaragoza para predicar una serie de sermones durante la Cuaresma, inició su predica sin conseguir ninguna emoción del público. Preocupado por ello, concertó con un “ingeniero Ytaliano” la construcción de una apariencia que permitiese mostrar un Cristo Crucificado enmarcado por dos antorchas en el momento apropiado del sermón, cuya repentina aparición causó efectivamente un estado de histeria colectiva entre el público; una vez calmados los ánimos continuó con el sermón que culminó con el canto del salmo del Miserere interpretado por “...cantores famosos, y músicos de cornetas que a quatro coros, en los ángulos de la Yglesia...” lo cantaron “...con tal armonía y deuocion que fue causa de otras nuevas lágrimas de dulzura espiritual con que se acabo el acto...” Tomo la cita de OROZCO, *Teatralización templo*: 185-187.

¹⁵¹⁷ Un ejemplo lo tenemos en el portugués Fr. Antonio de Chagás que mostraba calaveras, tocaba campanas, arrojaba imágenes de Cristo y se daba bofetadas. Ver OROZCO, *Teatralización templo*: 183.

actor barroco con el que parece tener bastante en común pues ambos persiguen un mismo fin -“mover” los afectos, es decir, provocar emociones en el auditorio¹⁵¹⁸- por lo que tienen que apoyarse en una técnica muy similar (una buena respiración, dominio de la voz y los gestos, buena memoria) para resolver problemas comunes, hasta el punto de que algunos como Pinheiro da Veiga considera que algunos “...son muy desautorizados en el púlpito y predicán como comediantes...”¹⁵¹⁹, dándose la paradoja de que incluso detractores del teatro como el padre agustino Antonio Pascual, “Con ser tan contrario de las comedias, se portava en este exercicio [predicación] como los comediantes.”¹⁵²⁰

La oratoria sagrada hispana se basa en los tratados clásicos de Cicerón y Quintiliano¹⁵²¹, a partir de los cuales los predicadores españoles conforman un “arte” que tiene muchos puntos en común con el de los actores ya que a medida que éstos se profesionalizan, el actor sin formación intelectual y cuyo aprendizaje del oficio es espontáneo cede su lugar a otro cuya técnica teatral enlaza, al menos en teoría, con la tradición quintiliana por lo que hace a la locución y al gesto (RODRÍGUEZ, *Técnica*: 425).

Gesto y voz, dos elementos esenciales de la “actio” forman la base del oficio de actor y también del predicador, y es precisamente en los tratados de oratoria sacra donde encontramos una sistematización de estos aspectos. Especialmente relevante resulta la obra de Caramuel (*Trimegistus theologicus*, 1679) que como señala Robledo (*Sermón*: 149-150) es un completo tratado sobre la “comunicación no verbal” en el que se sistematizan los gestos del cuerpo y de la cara, la intensidad de la voz e incluso el uso de elementos auxiliares (algunos tan característicos como la calavera).

¹⁵¹⁸ Ya a finales del XVI el padre Terrones del Caño lamenta la actividad de algunos predicadores a los que “...el vulgacho suele seguir en tropel...”, debido a su habilidad para “...hablar, o representar, o hacer llorar o reír...” (LEDDA, *Forme teatralita*: 91). No obstante la situación escénica a la que se enfrentan predicadores y actores es muy distinta pues como señala G.B. Andreini (*Ferza*), los predicadores tienen que conmover a un público ya predispuesto a la emoción por un aparato visual, sonoro y olfativo ya dispuesto en el espacio sacro y la acción litúrgica, mientras que los actores “navegando contra corriente” deben entrar en escena cuando el público aun ríe “per i lazzi zanneschi”. Ver RODRÍGUEZ, *Técnica*: 428. Aunque Andreini se refiere a los actores de la *commedia dell'arte*, la situación es perfectamente transferible al teatro español en el que la “atmósfera” de cada jornada es rota por las piezas breves de carácter jocoso.

¹⁵¹⁹ PINHEIRO, *Fastigia* (1605). Ver ROBLEDÓ (*Sermón*: 146). Sin embargo la competencia no siempre esta a favor del predicador, como señala el padre Bacía y Zambrana (*Despertador Christiano*), predicador famoso él mismo, que se lamenta de “...que un representante se le gane en el modo al christiano predicador...”; ello se debe posiblemente a que algunos recurren a “trucos” de mal actor, de manera que “...Si hablan de la curación de un enfermo, se toman el pulso como hazen los medicos. Si hablan de un músico, mueven la manos al modo del que toca las cuerdas de un instrumentos [...] Estas cosas ni aun en el teatro de Comediantes se pueden sufrir. Muy lejos pues han de estar de el Christiano Orador ...” Ameyugo, *Rethorica Sagrada y Evengélica* (1667). Tomo ambas citas de LEDDA, *Forme teatralita*: 92-3.

¹⁵²⁰ CAUS, F., *Oración fúnebre en las exequias que el convento de San Sebastián de la ciudad de Xativa, de la orden de San Agustín, consagró al Venerable y muy Reverendo Padre Fray Agustín Antonio Pascual* (1691). Citado por LEDDA, *Forme teatralita*: 104.

¹⁵²¹ Ver MARTÍ, A., *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, (Madrid, 1972); RICO VERDÚ, J., *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, (Madrid, 1973); ROBLEDÓ, *Sermón*: 139, y RODRÍGUEZ, *Técnica*, especialmente el cap. V: El tratamiento de la voz desde la “Actio” retórica, apdo. 1 El antiguo prestigio del orador: las huellas de la actio retórica en la práctica del actor.

Predicadores y actores parecen haber compartido un “lenguaje” gestual y vocal¹⁵²², lo que nos resulta muy útil al tratar de reconstruir la técnica del actor barroco, ya que si no tenemos tratados sobre el “oficio” de actor, si los tenemos sobre el de predicador, pues como tal oficio debemos considerarlo¹⁵²³.

Pero es con respecto a la relación entre la voz y la música donde los tratados de oratoria sacra nos resultan mas interesantes¹⁵²⁴ ya que no solo se refieren a los diferentes tipos de voz, utilizando incluso su clasificación musical¹⁵²⁵, sino que aconsejan de forma muy precisa como usar los cambios de volumen y altura, las pausas y en fin todos los elementos que convierten a la voz en un elemento “persuasivo” de primer orden. Por tanto del ámbito de la predicación podemos tomar toda una serie de conceptos y términos que definen el oficio de actor, máxime cuando la oratoria se configura en esta época como “elemento prestigiador” de las acciones relacionadas con la actividad teatral (RODRÍGUEZ, *Técnica*: 423), ya que los documentos de la época prueban que muchos predicadores tomaban a los actores como modelo¹⁵²⁶, pues “... no desaliña la comedia a los que regentan las cátedras evangélicas las frases y locuciones de las coplas y lo accionado de la natural

¹⁵²² Como señala Rodríguez (*Técnica*: 433) esta identidad le vino muy bien al actor ya que “...encuentra en el orador divinus el resquicio por el que habitar una atmósfera de mayor tolerancia...”

¹⁵²³ Un magnífico profesional de la oratoria sacra fue el padre Guerra, amigo y defensor de las obras de Calderón, a quien el padre Antonio Carrillo, en su *Theatro de la contienda trágica de las Comedias* (1683), tras recordar su prestigio intelectual y su brillante trayectoria académica como “...lector de teología en Alcalá y posteriormente en Salamanca catedrático de filosofía, y tenido por elocuente en la predicación...”, reprocha que esta última “afición” le haya arrebatado “... en tanto grado que, desistiendo de la línea de las cátedras, se vino a la Corte a la profesión del púlpito, donde consiguió ser predicador del rey y otras prerrogativas que le adornan...”. Carrillo acusa además a Guerra de que con la encendida defensa que hace del teatro en su *Aprobación* de las comedias de Calderón ha conseguido “...mucha ganancia de los libreros y agradecimiento de la farsa...” (COTARELO, *Controversias*: 138). En el ataque de Carrillo a Guerra subyace la idea de que dado que los predicadores usaban recursos propios de los actores, era lógico que los defendieran y apoyasen, lo que como sabemos no es cierto, ya que hay ejemplos de predicadores que valiéndose de los mismos recursos que anatemizaban, lanzan virulentos ataques contra los cómicos desde el mismo púlpito.

¹⁵²⁴ “En el nombre de tonos [...] aunque esta palabra se ha tomado de los músicos, cerca de los cuales mas significa diferencia de voz que de otra cosa, entre nosotros no sólo significa eso, sino también ciertos modos de razonar y ciertas figuras que obligan al orador a mudar de voz y a dar variedad al razonamiento.” Escardo, *Rhetorica Christiana* (1647). Tomo la cita de ROBLEDÓ, L., “Los tonos oratorios en la *Rhetorica Christiana* (1647) de Juan Bautista Escardo”, en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-22 de febrero de 1995, Virgili, M^aA. et als. (eds.), (Valladolid, 1997), pp. 445-457; p. 448. La obra de Escardo es muy interesante ya que como señala Robledo (*Tonos oratorios*: 448) asocia “...doce sentencias breves a cada una de las cuales corresponde una figura [retórica] [...] que ha de ser declamada con una determinada entonación...”, formula con la que el jesuita mezcla dos partes de la retórica, la *pronuntiatio* y la *elocutio*, relacionando estrechamente la “manera de decir” con “lo que se dice”, elementos retóricos que, como veremos en el último capítulo, se hallan presentes en la música teatral.

¹⁵²⁵ Robledo (*Sermón*: 154) señala como el carmelita Cristóbal de Avendaño, en sus dos colecciones de sermones (Madrid, (1617) y Valladolid, (1629)) señala la voz de contralto como la mas apropiada para inspirar terror a sus oyentes: “...ya levantamos en contra alto para aterrar...”.

¹⁵²⁶ Orozco (*Teatralización templo*: 176) aunque reconoce que predicadores y actores se influyeron mutuamente, cree que fue predominante la influencia del actor sobre el predicador, debido a que éste último era consciente del poder emotivo de los recursos teatrales desarrollados por aquel sobre el escenario.

retórica de los grandes representantes para mejoras de imitaciones en las sonoras cadencias de sus voces..."¹⁵²⁷.

iv. Los viajeros extranjeros:

Aunque las compañías españolas actuaban por toda Europa no deja de resultar curioso que muchos viajeros extranjeros parezcan desconocer completamente las características del teatro hispano, especialmente tratándose de viajeros franceses, cuyas opiniones suelen ser muy negativas, incluso en aquellos que reconocen desconocer por completo el idioma poético, como es el caso de Brunel, quien opina que "La representación [en los corrales] no vale casi nada, porque, excepto algunos personajes que triunfan, todos los demás no tienen ni el aire, ni el genio de verdaderos comediantes."¹⁵²⁸ Muy negativa es también la opinión de Mme. D'Aulnoy, a la que el teatro español no parece agradarle demasiado; sin embargo, tras asistir a la representación de una comedia titulada *Pyramo y Tisbe* "...peor que ninguna de las que había visto en España...", no deja de reconocer que "Los comediantes bailaron a continuación muy bien..."¹⁵²⁹.

En cualquier caso las noticias que estos viajeros nos dan sobre la técnica profesional de los actores son muy reducidas ya que la mayoría de ellos dedican mas atención al marco de la representación que a los propios actores, por lo que son las tres primeras fuentes analizadas las que mejor información nos pueden dar sobre el modo de representar en el teatro español del Siglo de Oro.

4.1.1.2. ELEMENTOS QUE CONFORMAN LA TÉCNICA DEL ACTOR:

El "modo de representar" o "técnica" se caracterizaba por "...lo conceptuoso de los versos, el bien sentir de las frases, lo articulado de las voces, lo accionado de los representantes y lo entretenido de la gracia..."¹⁵³⁰, es decir por una buena pronunciación, articulación y entonación de la palabra, apoyada por los gestos precisos y apropiados a lo que se está diciendo y al papel que se representa. Estas mismas cualidades

¹⁵²⁷ *A la Majestad Católica de Carlos II, nuestro Señor, rendida consagra a sus Reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia*, impreso anónimo de 1681 en defensa de las comedias. Cito por COTARELO, *Controversias*: 43.

¹⁵²⁸ BRUNEL, A. de, *Viaje de España* (1665). Cito por la edición de García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. III, (Junta Castilla-León, 1999), p. 262.

¹⁵²⁹ D'AULNOY, *Relación del viaje de España*, (Madrid, 1986), p. 380.

¹⁵³⁰ *Consulta del Consejo Real de Castilla a su Magestad, dando dictamen para que se continuase la representación de las comedias en el año de 1648, que se habían mandado suspender*. Cito por COTARELO, *Controversias*: 167.

son las que destaca el padre J. Alcázar (*Ortografía Castellana, c.1690*) cuando alababa al actor Damián Arias de Peñafiel, cuyo dominio de la pronunciación y de la acción, le convirtieron en modelo no solo para sus colegas, sino también para oradores y predicadores profesionales. Según Alcázar, Arias tenía “...la *voz clara* y pura y la *memoria firme*, la *acción viva*. Dijera lo que dijera, en cada movimiento de la lengua parece que tenía las gracias y en cada movimiento de la mano la musa.”¹⁵³¹

Tan útiles como las alabanzas pueden resultar las críticas. En una *Sátira contra los representantes de la compañía de Juan de Morales Medrano*¹⁵³² en la que se finge que varios actores de la compañía han sido detenidos por los alguaciles por atentar contra el arte dramático, nos encontramos con que la crítica se centra precisamente en la falta de dominio de las cualidades ensalzadas por Alcázar en Arias:

“Estos corren la ciudad,
y en oyendo el *mal concepto*,
la *tosca pronunciación*
.....
el errado consonante
.....
las *acciones afectadas*,
los prohibidos meneos
los no políticos bayles
y los *mal formados gestos*
[...]

Pero este texto se convierte en una fuente aún mucho mas interesante para el objeto de nuestro estudio cuando pasa de la crítica general a la particular al señalar defectos concretos de actores reales: la gestualidad inadecuada de [¿Juan?] Cabello que “hace varios gestos/con manos, ojos y boca/do no es menester”; la falta de expresividad de [¿Gregorio de? o ¿Francisco?] Arellano “porque no siente jamas/nada que dice”; la escasa potencia vocal y mala impostación de la voz de [¿Pedro del?] Castillo porque debido al “...romadizo/que le a causado el inbierno/... habla por las narices...”; y la falta de lo que podríamos considerar “presencia escénica” de [¿Diego de?] Santiago “porque demás de ser meco/representa de puntillas...” (*Rimas del Incógnito: 398-399*).

¹⁵³¹ Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva: 335*. Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁵³² Se incluye en las anónimas *Rimas del Incógnito* (1ª mitad del XVII) publicadas por FOULCHE DELBOSC en *Revue Hispanique*, XXXVII (1916), pp. 393-399) Los subrayados en cursiva son míos. Juan de Morales, famoso actor y *autor*, fue uno de los ocho *autores* “de titulo” nombrados por el decreto de 1603 y también uno de los doce nombrados en el decreto de 1615. Para su trayectoria como actor y *autor* ver RENNERT, *Spanish: 529-530*.

El dominio de la voz y de los gestos junto con una “apariencia” escénica apropiada al papel que se representa¹⁵³³ son pues la base de la técnica del actor, siempre encaminada a conmover el ánimo de los espectadores¹⁵³⁴ mediante una influencia directa sobre sus sentidos, fundamentalmente el oído y la vista, que siempre aparecen en competencia en el teatro barroco. A todo ello debemos añadir también la manera en la que el actor se encara con su personaje: de manera “distanciada” o “metiéndose” en él. Sobre estos principios técnicos comunes para todos los miembros de la profesión, la personalidad propia del actor se desarrolla hasta crear un arte personal, un estilo propio que caracteriza a los grandes actores¹⁵³⁵.

Según el padre Alcázar (*Ortografía castellana*)¹⁵³⁶ los estilos de representar eran tres: *Motatorio*, que se caracteriza “mas en hacer que en hablar”; *Estatario*, “mas en hablar que en hacer”; y *Mixto*, que “tiene de lo uno y de lo otro”. Pero ¿cual de ellos es el que predomina el en actor barroco? Para Oliva¹⁵³⁷ el orden de prioridades del actor barroco sería: 1º la atención a lo que se dice, 2º la gestualidad o mímica facial, y 3º los movimientos en el escenario. La ausencia de manuales deja un amplio margen a la especulación, sin embargo por todo lo expuesto anteriormente, parece que el “estilo” interpretativo del actor barroco busca un equilibrio entre “el hablar y el hacer”, acercándose pues a lo que el padre Alcázar denomina “estilo Mixto”, y también al “justo medio”, el estilo interpretativo defendido por los renovadores del teatro español de principios del siglo XIX encabezados por Isidoro Máiquez¹⁵³⁸, quien propone un estilo “naturalista”¹⁵³⁹ que podemos identificar

¹⁵³³ “Yacen en este mármol la blandura,/la tierna voz, la enamorada lira,/que vistió de verdades la mentira/en toda acción de personal figura...” Lope de Vega, soneto “A la muerte de una dama, representanta única” (¿Micaela de Luján?). Cito por ENTRAMBASAGÜAS, *Vida Lope*: 179.

¹⁵³⁴ *El Corago* (p. 93) en su capítulo XVI dedicado “al modo de recitare semplice” señala la importancia “...che una cosa detta da uno che sapia ben porgerla eta accompagnarla con gesto fará molto maggiore impressione nelli animi delli ascoltanti e moverà in essi più facilmente gli affetti...”. Por ello considera importante no solo que las inflexiones de la voz se correspondan con lo que se cuenta, sino que además éstas deben ir acompañadas, en tiempo y forma, con el gesto apropiado: “Si ricerca dunque quelle mutazioni di voce secondo la diversità delle cose che si narrano ma non meno il gestire a tempo con la pronunzia delle parole...”

¹⁵³⁵ Como sucede hoy, algunos actores poseían una personalidad teatral fácilmente reconocible, y por tanto se prestaban a la imitación. Ese parece haber sido el caso de Antonio de Prado, cuyo arte se caracterizaba según señala Antonio de Solís, por su dominio de la voz y de la acción que “... han dado/alma al verso tantas veces/y en cuyo pecho no hay alma/ de verso que se condene/...” (COTARELO, *Actores: Prado*: 49). Cualidades tan características del actor que Calderón las subraya en su entremés *Las Carnestolendas* de Calderón (en el que se figura la preparación de una comedia casera en casa de un vejete), en el que el actor es remedado por sus compañeros: “GRACIOSO: ... Salga Prado y empiece aquesta obra (*Agora ha de remedar a Prado con una décima o soneto*)/.../VEJETE: Lindamente le remeda/GRACIOSO: ¡Muy bien! RUFINA: ¡Muy bien! En mi alma/que le ha hurtado voz y acciones”. Cito por la edición de RODRÍGUEZ, E., y A. TORDERA, *Pedro Calderón de la Barca: Entremeses, jácaras y mojigangas*, (Madrid, 1990), p. 146.

¹⁵³⁶ SÁNCHEZ ESCRIBANO y PPQUERAS, *Preceptiva*, 336.

¹⁵³⁷ OLIVA, C., “Los actores desde la experiencia dramaturgica: el territorio espacial del actor.”, en *Del oficio al mito*, Rodríguez (coord^a), vol 1., p. 217.

¹⁵³⁸ Aunque Máiquez no escribió ningún tratado, sus ideas fueron recogidas por su amigo Andrés Prieto, según el cual las cualidades que debe poseer un actor son tres: voz, figura y gracia. El dominio de la voz se refleja en la exacta pronunciación que facilita la claridad expositiva. La voz debe ser por tanto educada para que con ella se pueda dar la adecuada entonación a cada escena y momento y se puedan transmitir los mas diversos matices

con la “verosimilitud” tan apreciada en el teatro del Siglo de Oro¹⁵⁴⁰, según se desprende de una de las pocas relaciones que sobre las habilidades fundamentales del actor barroco nos ha llegado. En *Pedro de Urdemalas* el siempre crítico Cervantes expone las destrezas que debe dominar un actor para ser excelente en su oficio:

“Sé todo aquello que cabe
en un general farsante;
se todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De **gran memoria**, primero;
segundo, de **suelta lengua**;
y que **no padezca mengua
de galas** en lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes,
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,
grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si esta celoso.
Ha de **recitar de modo**,
con tanta industria y cordura,
**que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo**.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.
Ha de **sacar con espanto**
las lágrimas de la risa,

emocionales. Para Prieto el uso adecuado de la voz no consiste en gritar, sino en “apoyar la voz”, un concepto, como veremos, común con la voz cantada. La “figura” es esencial para Prieto, quien considera el cuerpo como una fuente de expresividad, ya que los movimientos corporales son tan importantes que pueden condicionar el contenido moral del personaje. En cuanto al tercer elemento, la “gracia”, Prieto define con ese nombre a la gestualidad que, según él, debe brotar espontáneamente y sin exagerar. Esto le lleva a distinguir entre tres tipos de gestualidad: el *gesto afectuoso*, apropiado para mostrar los movimientos del alma; el *gesto indicativo*, con el que se expresa el pensamiento, y el *gesto imitativo*, especialmente indicado para la comedia, por ser el que remeda andares y maneras. Ver VELLON LAHOZ, *Justo medio*: 331 a 334.

¹⁵³⁹ Sobre la reacción de Máiquez y sus seguidores contra el acartonado y grandilocuente estilo interpretativo influido por modelos franceses, predominante en los inicios de su carrera, ver GRANDA, J., “Historia de una escuela centenaria”, en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992), pp. 239-250; ALVAREZ BARRIENTOS, J., “El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación” y J. VELLÓN LAHOZ, J., “El “justo medio” del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos”, ambos en *Del oficio al mito*, 2 vols., E. Rodríguez (Coord.), (Valencia, 1997), vol II, pp. 287-309 y 311-337.

¹⁵⁴⁰ En su comedia *El curioso impertinente* (1618), Guillen de Castro se hace eco del éxito de las compañías españolas en Italia gracias precisamente a este estilo, que las caracteriza: “Representa un español/un galán enamorado,/y parece en el tablado/como en el oriente el sol./Hace un rey con tal afeto/que me parece al de España,/de suerte que a mi me engaña/y obliga a tener respeto./Pues sale como el aurora/la que hace reina o princesa,/y, por Dios, que la duquesa/no parece tan señora.”. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 204.

y hacer que vuelvan con [p]risa
otra vez al triste llanto.

Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
le muestre, y será excelente,
si hace aquesto, el recitante.”¹⁵⁴¹

Un conjunto de cualidades que Quiñones de Benavente resume en tres, **voz**, **gesto** y **memoria**, que son los dones que el gracioso Bernardo de Medrano va dejando en herencia a sus compañeros en la *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado la segunda vez* (COTARELO, *Colección*, 501):

BERNARDO: [...]
Escúchenme, que en la uña
quiero hacer mi testamento.
[...]
Mando a Juan Rana los simples
y los alcaldes perpetuos;
a Treviño, mi **memoria**;
ítem a Bezón los **gestos**,
y al buen Salinas mi **voz**
[...]

En resumen, buena memoria, buena pronunciación, articulación y entonación de las palabras desterrando cualquier “soniquete” (recitar con tono según Cervantes)¹⁵⁴², gestos y ademanes adecuados a lo que dice el texto y poco exagerados, y una “figura” o apariencia física apropiada al personaje, cualidades todas que deben permitirle la “comunicación anímica” con el espectador (“mover los afectos” en la terminología de la época) son las cualidades que una técnica basada en la verosimilitud exige de un buen actor, quien a la hora de “construir” su personaje, además de poseer una buena **memoria**, deberá atender a tres aspectos fundamentales: **voz**, **gesto** y **apariencia**, elementos comunes a cualquier tipo de teatro, ya sea éste hablado, cantado o danzado¹⁵⁴³.

i. La memoria:

¹⁵⁴¹ CERVANTES, *Pedro de Urdemalas*, edic. cit. pp. 380-381. Los subrayados en negrita son míos.

¹⁵⁴² En *El Diablo cojuelo* se nos dice que los actores de la compañía con la que se tropieza el protagonista hablan todos “...recalcado, con el tono de la representación...” VÉLEZ DE GUEVARA, *Diablo*: 147.

¹⁵⁴³ El *Corago* (p. 40), orientado a la “representación en música” distingue tres maneras de representar, basadas en la palabra y en la música. La primera “imitando le azioni umane [...] senza canto”, la 2ª “...rappresentare le

Considerada una de las habilidades esenciales del actor¹⁵⁴⁴, único ámbito al que hoy se encuentra prácticamente relegada, poseer una buena memoria era una cualidad bastante habitual en el siglo XVII pues gran parte de la enseñanza se basaba en el aprendizaje memorístico, hoy tan desprestigiado. Incluso había personas con tan excelente memoria, que podían recordar textos bastante largos solo con leerlos una vez¹⁵⁴⁵, lo que explica el fenómeno, para nosotros casi maravilloso, de los “memorias”, aquellos personajes que, como ya vimos, traían de cabeza a los autores al ser capaces de robarles una obra que se habían aprendido de memoria con oírlos unas pocas veces.

La importancia de poseer una “firme” memoria era esencial para los actores¹⁵⁴⁶, hasta el punto de que pese a la existencia del apuntador, un deterioro de la misma podía suponer la retirada forzosa de la profesión¹⁵⁴⁷, y aunque la habilidad del comediante profesional pueda suplir con gracia un olvido, error o falta de estudio, se trata de situaciones extraordinarias que se perdonan siempre que no se abuse¹⁵⁴⁸.

En general, dado el elevado número de comedias que formaban el repertorio de las compañías y la escasez de tiempo que a veces tenían para estudiarlas¹⁵⁴⁹, la gran cantidad de

medesime azioni cantando in stille proporzionato alla materia et alle parole, che chiamano musica recitativa...” y el 3º “...senza voci umane per via di gesto e ballo a tempo di suono di molti instrumenti...”.

¹⁵⁴⁴ “La seguridad de la memoria es muy necesaria en la comedia española. Porque si no se dicen los versos como están escritos, ni conseguirá el poeta gloria, ni los comediantes aplauso...” ALCÁZAR, J., *Ortografía castellana*. Ver en SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 334.

¹⁵⁴⁵ Del duque de Mantua, Ferdinando Gonzaga elogiaba el embajador veneciano su magnífica memoria, que le permitía no olvidar nunca aquello ha había visto o leído una sola vez (1615). *Relazione degli ambasciatori veneti al senato*. Cito por FABBRI, P., *Monteverdi*, (Madrid, 1989), p. 285.

¹⁵⁴⁶ Según el padre Fromperosa, uno de los mas furibundos detractores del teatro, “a tomar de memoria por la mayor parte versos amatorios” se reduce todo el “arte” cómico, siendo el método usual de aprendizaje que “A las mujeres muchas veces se los leen los hombres, unas por no saber leer, otras por abreviar en este ejercicio con lo que han de tomar de memoria.” FROMPEROSA, *El Bven Zelo* (1683). Cito por COTARELO, *Controversias*: 267.

¹⁵⁴⁷ Una de las razones que parecen haber impulsado a Sebastián de Prado a quererse retirar de los escenarios parece que pudo haber sido la falta del memoria, según se refleja Lanini en su *Loa para la compañía de Vallejo* (c.1670): PRADO: No hay que hablar;/yo representar no puedo,/que me falta la memoria,/voluntad y entendimiento/.../MARIANA: Con que Sebastián se quede/gran compañía tenemos,/pues mi hermana hará segundas/con Carlos. PRADO: No hay que hablar deso;/que yo no tengo memoria...”. Cito por la edición de COTARELO, *Migajas del Ingenio* (Madrid, 1908), pp. 115 y 120.

¹⁵⁴⁸ J. Alcázar (*Ortografía castellana*) cuenta una anécdota de éste tipo, protagonizada por “Osorillo” (Diego Osorio): “Un día, al empezar la comedia, salió al tablado, y sacando un papel larguísimo, empezó a murmurar de los comediantes, en hermoso verso, porque se quiebran la cabeza aprendiendo de memoria los versos que pudieran leer y añadir: “Yo quiero dormir y dejar a los demás que estudien y se cansen cuanto quisieren”. Hizose la comedia. Los demás dijeron sus versos de memoria y Osorio les iba respondiendo leyendo y mezclando bufonadas ...”. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 335. Para Alcázar estas cosas que “...una vez se toleran con gracia y no se permite que se repitan...” solo pueden ser protagonizadas por los “graciosos”, pero nunca por “...quien hace el rey, o otra persona grave...”. COTARELO (*Colección*: xlix) cita precisamente una loa anónima incluida en *Vergel de entremeses* (1675) en la que el gracioso, con toda tranquilidad, en lugar de representar lee su papel. Hipólita Clairón, actriz española del siglo XVIII, consideraba necesario que el actor poseyera “...una memoria que devore, que sea tenaz, inalterable ... El genio solo no bastaría; y también dudo yo de que pueda haber genio ni aun talento grande, donde no hay una memoria feliz...”. Cito por VELLÓN LAHOZ, *Justo medio*: 317.

¹⁵⁴⁹ Cervantes, en el contrato que firma en 1592 con el autor Rodrigo Osorio para entregarle seis comedias, estipula que “...dentro de veinte días primeros y siguientes que se cuenten desde el día que os entregare cada comedia aueis de ser obligado de la representar en público...”. Citado por AVALLE-ARCE, J.B., en la

texto a memorizar era considerada como una de las obligaciones mas penosas para los actores:

“Las vidas que traemos no son vidas,
y esto veralo a la primera semana
en acostadas, cenas y comidas;
y habrá de levantarse de mañana
si ha de dar a una resma de papeles
tarea y genio, ¿y cuan de mala gana!”¹⁵⁵⁰

Incluso Tirso de Molina (*Cigarrales*: 453), que como ya vimos es uno de los dramaturgos que mas claramente expone sus quejas contra los actores, reconoce que obligados a memorizar “...un proceso de papeles de cincuenta comedias...”, bastante hacen los actores “...en no pasarse en el traslado de un dicho a otro...”.

Que algunos actores gozaban de una memoria que hoy podría parecernos prodigiosa lo confirman los textos de la época que dan noticia de apresuradas sustituciones en el último momento, como la realizada durante las fiestas del Corpus de 1692 por la actriz Francisca Bezón quien “remedió” en un día el papel de su compañera Eufrasia María que se había puesto mala el día de la representación al Consejo de Aragón. Para aprenderse el papel, la actriz contó con la ayuda del apuntador de la compañía¹⁵⁵¹.

El hecho de que el teatro español del Siglo de Oro sea un teatro en verso, aunque facilita la memorización del texto (por el actor y el espectador), dificulta la improvisación en casos de falta de memoria, aunque no la imposibilita, como revela Tirso de Molina,

indignado con los actores por los cambios que estos introducen en sus versos. El dramaturgo considera intolerable “...ver errar los versos por instantes, estropeando pasos que merecieran, a recitarlos con fidelidad, suma veneración...” (*Cigarrales*: 453). Las quejas de

Introducción a su edición de las *Novelas Ejemplares*, vol I (Madrid, 1982), p. 12. Un plazo aun menor es el que menciona Lope de Vega, para su comedia *La noche de San Juan*, que “...se ha estudiado y compuesto/todo junto, en cinco días...”. Citado por BERGMAN, H.E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, (Madrid, 1965), p. 165. Que la afirmación de Lope no es ninguna exageración lo prueban los documentos de las representaciones palaciegas: el 23 de julio de 1660 se entregó a Diego Osorio la comedia, con tres sainetes y loa que su compañía debía representar en palacio solo tres días después, el 26, y aunque la reina lo pospuso un día más, los actores solo tuvieron cuatro días para aprenderse sus papeles. Un caso mas extremo aún lo tenemos el martes de Carnestolendas de 1659, cuando se le entregaron a la compañía de Francisca Verdugo las obras breves que debían representar esa misma noche, como efectivamente hicieron. Ver *FUENTES IV*: 234 y 220.

¹⁵⁵⁰ Anónimo, *Sátira contra las comedias, las representaciones y los actores* (c. 1649). Cito por COTARELO, *Controversias*: 552.

¹⁵⁵¹ Prueba de la importancia que tenía este hecho es el elevado pago que cada uno de ellos recibió, proporcional a su responsabilidad. Así “...por auer asistido a ensayar y estudiar el papel que remedio Fran[cis]ca bezon...” Juan Francisco Texeira, el apuntador, cobró 60 rs., mientras que a la actriz se le dieron 2.440 rs. (*A.M.V.*: 2-200-4). Hay que tener en cuenta que aquí entraba además de la memorización la de los movimientos escénicos, muy importante en los autos sacramentales en los que las tramoyas jugaban un papel esencial.

Tirso nos parecen interesantes sobre todo si tenemos en cuenta que tradicionalmente se ha venido considerando que el texto en verso, además de facilitar el distanciamiento de la realidad, dejaba un estrecho margen a la improvisación y dificultaba la introducción de “morcillas”. Que con el texto en verso se pretendía ejercer un control efectivo sobre los actores lo confirma el *Memorial* dirigido a Felipe II en 1598 por la Villa de Madrid, solicitando la reanudación de las representaciones: “... el estilo que hay en estos reinos muy guardado es que la comedia sea en verso, y como por este camino se le quita al representante el albedrío de decir lo que quiere, y solo ha de decir lo que compuso el poeta, no se incurre en el temor que hubiera si pudiera decir lo que quisiera el representante deshonesto y descompuesto...” (COTARELO, *Controversias*: 424)¹⁵⁵². Sin embargo, creer que las “morcillas” no existían sería infravalorar la capacidad de improvisación de unos actores habituados al verso, y en una época en la que hasta los mas lerdos se creían poetas. Prueba de la habilidad que en la época se tenía para improvisar el verso lo tenemos en las comedias “de repente”, entretenimiento cortesano que gustaba mucho a Felipe IV, en las que participaban los poetas mas renombrados de la época, destacando entre ellos Calderón de la Barca por su ingenio y agilidad mental¹⁵⁵³.

Las quejas del padre Juan Ferrer, que en su *Tratado de las comedias* (1613) se lamenta de “...las glosas que hacen de repente a los pies que les dan en el tablado, y los apodos que también echan de repente, y quizá mucho contra la disposición del Santo Concilio de Trento...” (COTARELO, *Controversias*: 257), indica, además de la imposibilidad de un control absoluto, una gran habilidad por parte de los actores a la hora de improvisar¹⁵⁵⁴. Es indudable que al extenderse el uso del verso también a las piezas breves, se dificultaba bastante la improvisación, pero ello no parece haber sido obstáculo suficiente para un profesional competente, como prueba el hecho de que algunos dramaturgos dejan en libertad al actor para decir “lo que quisiere”, como hace Calderón en su entremés *Las*

¹⁵⁵² Como “nunca llueve a gusto de todos”, el hecho de que las comedias estuvieran en verso era para D. Juan de Palafox y Mendoza causa de la mayor preocupación, pues “...la modulación, acento y consonancia que hoy tiene [la comedia] con estos versos...” aumenta aun mas su dañina influencia. *Epístola exortatoria a los curas y beneficiados de la Puebla de los Angeles* (1645). Cito por COTARELO, *Controversias*: 496.

¹⁵⁵³ “... hay [19-febrero-1637] en el salón en presencia de su majestad academia de poetas que de repente, incitados de un furor poético, han de hablar versos sobre las materias propuestas [...] Esperase que Luis Vélez y don Pedro Calderón serán los que mas se señalarán.” RODRÍGUEZ VILLA, *La corte y la monarquía de España*, (Madrid, 1886), p. 103. Cito por ARELLANO, I., *Calderón y su escuela dramática*, (Madrid, 2001), p. 21.

¹⁵⁵⁴ Para Asensio (*Itinerario*: 61) los entremeses de la época de Felipe III, aún en prosa, reflejan “...mayor osadía social, mayores oportunidades para la colaboración improvisada del actor, respaldada sin duda por el flagrante ejemplo de la *commedia dell’arte* que por entonces, gracias a la compañía de Ganassa y Trastulo, triunfaba en España...”.

*Carnestolendas*¹⁵⁵⁵. Por otra parte las morcillas no eran siempre espontaneas ya que podían ser añadidas por los actores al texto antes de su representación ante el público¹⁵⁵⁶.

Pero incluso sin cambiar apenas el texto, el actor con su declamación y entonación, y sobre todo con sus gestos¹⁵⁵⁷, podía darle un sentido muy diferente al que tenía en el original, sometido previamente a censura. De ahí que la preocupación por controlar la actuación de los actores lleve a imponer la presencia de censores sobre el propio escenario o dentro del recinto del corral, que velen por una apropiada utilización de la voz y los gestos.

En el teatro musical la memoria era fundamental ya que los conocimientos musicales de los actores no parecen haber sido extraordinarios, y el aprendizaje de las obras era en gran medida “de oído”. Además, dada la inclusión de canciones en casi todas las obras no musicales, las actrices especialmente debían contar con un amplio repertorio de ellas, tanto en el caso de que el dramaturgo especificase una canción concreta, ya popularizada, como en el caso de que se deje al arbitrio del actor elegir la que mas convenga a la situación dramática planteada, señalando simplemente que canten o bailen “lo que quieran”¹⁵⁵⁸.

ii. El dominio de la voz:

Como en el caso de la memoria, el “arte” de hablar en público era una habilidad social muy apreciada, y una asignatura obligatoria en algunos colegios como en los regentados por los jesuitas¹⁵⁵⁹, en las universidades y seminarios. La vida social y profesional proporcionaba numerosas ocasiones para el lucimiento de los buenos narradores¹⁵⁶⁰ y oradores; y si en la época eran frecuentes las sátiras contra aquellos que presentaban una apariencia “exagerada” -de la que los “lindos” son el prototipo- tampoco escapaban a estas

¹⁵⁵⁵ Ver en la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 159-161.

¹⁵⁵⁶ El 26 de mayo de 1700 la Junta del Corpus acordó “...que esta noche lleuen a la posada del Sr. Dn. Mig[ue]l Bent^a Tornera los entremeses y mojigangas que dhas compañías pretenden se agan para que dhos señores las bean; y asimismo Gregorio Ant[oni]o entregue lo añadido en el papel de la fe y que en uno ni otro auto se añadas bersos p[ar]a musica ni representaz[i]on sino que se representen y ejecuten conforme a los originales...” (*A.M.V.*: 2-200-10)

¹⁵⁵⁷ Según la concepción de Gherardi el actor “de hecho” no usa una memoria mecánica sino que actúa desde su propia imaginación, lo que le permite acomodar sus palabras y acciones a lo que requiere la situación escénica. GHERARDI, E., *Le théâtre Italien ou le recueil général de toutes les comédiens Italiens du Roi* (1700). Citado por RODRÍGUEZ, *Técnica*: 91. Aunque Gherardi se refiere al “actor italiano” su concepción es en nuestra opinión aplicable igualmente al actor hispano.

¹⁵⁵⁸ Un ejemplo lo tenemos en la 3ª jornada de *La dama boba* de Calderón. La acotación indica que “...cantan los Músicos y bailan Nise y Finea lo que quisieren.”

¹⁵⁵⁹ Según la *Ratio Studiorum*, los alumnos de los colegios jesuitas además de estudiar a los autores de la Antigüedad clásica, debían tratar de imitar su estilo oral y escrito. El teatro escolar era otra disciplina con la que los jesuitas trataban de enseñar a sus alumnos a dominar su voz, la correcta pronunciación y elocución, además de una correcta posición y control del cuerpo y de los gestos.

¹⁵⁶⁰ “Apenas dio la bella y discreta Matilde fin a su maravilla, dicha con tanto donaire y discreción, que a todos los caballeros y damas que la escuchaban, tenía elevados y absortos...” ZAYAS, M^a de., *Novelas amorosas y ejemplares*, J. Olivares (ed.) (Madrid, 2000), p. 247.

críticas aquellos que hablaban de forma amanerada y rebuscada “...que, por hablar a lo nuevo, mudan la substancia en paja/y lo castellano en griego...”¹⁵⁶¹.

En cuanto que “sonido articulado”¹⁵⁶², el dominio de la voz hablada pero también cantada era una cualidad esencial del actor, y tan importante que en una de las primeras referencias escritas al oficio de representar considerado como ciencia o arte, se iguala la posesión innata de esta cualidad con la capacidad para representar: “Esta ciencia de representar es tan fácil en algunos naturales que tienen brío en el hablar y buen oído, fácil pronunciación que en los tales casi es natural el representar...”¹⁵⁶³.

Aunque una cierta facilidad de palabra permitiera acceder a la profesión, y sin duda los actores mas famosos poseían esta cualidad sobradamente como se deduce de la anécdota protagonizada por Roque de Figueroa durante una fiesta en la parroquia de San Sebastián, cuando al sentirse indispuerto el predicados, el actor subió al púlpito y continuó la plática, admirando con su elocuencia a todos los presentes (*GENEALOGÍA*: 67) haciendo buena la afirmación del padre Céspedes (“...nadie puede dudar que estos farsantes, dándose a la virtud, al estudio, fueran aventajadisimos predicadores..”)¹⁵⁶⁴, es evidente que ésto no bastaba para alcanzar una alta posición dentro de la profesión, que exigía un dominio completo de todas las posibilidades, técnicas y expresivas, de la voz, pues si importante era decir el texto, aun mayor relevancia tenía “como” se decía.

Pero ¿cuales eran los elementos que determinaban un buen uso de la voz?¹⁵⁶⁵. A la hora de componer el personaje el actor debía tener en cuenta que vocalmente debía caracterizarlo mediante una serie de parámetros fónicos (tono, intensidad, timbre), técnicos o modulantes (articulación, entonación o inflexión), y expresivos, como revelan las acotaciones de las obras¹⁵⁶⁶.

ii.i. Parámetros fónicos:

¹⁵⁶¹ LOPE DE VEGA, *Quien todo lo quiere*, (Madrid, Espasa Calpe, 1969), p. 187. La relación apariencia-voz la expresa claramente Francisco Terrones en su obra *Instrucción de predicadores* (1617) al señalar como cualidades esenciales del predicador además de “una buena composición de la persona”, la “buena voz, sonora y agradable, buen entendimiento [...] buena memoria [...] buen gusto [...] buena gracia y donaire [...] buena lengua, no tartamudo, ni zazo, o borrosa; buenos dientes para pronunciar distintos y cortado...”, cualidades todas que debe poseer también el buen actor. Ver en RODRÍGUEZ, *Técnica*: 439.

¹⁵⁶² “Voz: El sonido formado en la garganta y proferido en la boca [...] y después la lengua, hiriendo en las partes de la boca susodichas como en unas teclas, viene a articular la voz...” (*D.A.*).

¹⁵⁶³ Anónimo, *Dialogo de las comedias* (1620). COTARELO, *Controversias*: 180.

¹⁵⁶⁴ Tomo la cita de OROZCO, *Teatralización templo*: 179.

¹⁵⁶⁵ Los tratados de oratoria sacra y de retórica general de los siglos XVI y XVII, aconsejan el uso de la voz natural, sin afectación, con variedad en la dicción que debe adaptarse a las diferentes partes del discurso, a los conceptos expresados, géneros estilísticos, figuras retóricas e incluso al tipo de público. Ver ROBLEDO, *Sermón*: 150.

¹⁵⁶⁶ En *La maestra de gracias* de Belmonte, Beatriz habla sucesivamente con voz “de vejete”, “de villano” y “de valiente”. Ver BERGMAN, *Ramillete*: 159-160.

El tono (agudo/grave) en que se habla es importante en el teatro pues ayuda a caracterizar al personaje. Es evidente que un personaje joven hablará con un tono mas agudo que uno maduro, una convención muy extendida en el teatro musical, y que Espinel explica perfectamente en términos musicales: "...pero que tenga yo cincuenta años y mi señora mujer quince o dieciséis, es como querer que un contrabajo y un tiple canten una misma voz, que por fuerza han de ir apartados ocho puntos el uno del otro" (*Marcos Obregón*, I: 134). Pero el tono natural se podía modificar por necesidades escénicas. El uso del "falsete" era -y es todavía- un recurso cómico muy efectivo, utilizado frecuentemente en el teatro breve del Siglo de Oro¹⁵⁶⁷.

El volumen o intensidad elegidos, además de afectar a la salud vocal del propio actor, también podía tener distintos significados. Para Castillejos "...el teatro clásico español requiere unas variaciones muy sutiles en el volumen de la voz, para expresar las "distancias", tanto "espaciales" como "psicológicas" y "sociales" entre los personajes."¹⁵⁶⁸. En el *D.A.* se nos indica por ejemplo, como "hablar alto" significaba animosidad. En general, el gritar se consideraba un defecto tanto en la voz hablada como cantada.

El timbre, por ser la cualidad mas personal inherente a la persona, era posiblemente el que mejor individualizaba al actor, hasta el punto de que en algunos casos las cualidades propias de su voz constituían, como ya vimos, una de las características mas personales de determinados actores, lo que favorecía el pudieran ser imitados por sus compañeros. Es en el teatro breve, como ha señalado Martínez López¹⁵⁶⁹, donde con mayor frecuencia se señalan estas características que pueden servirnos para tratar de reconocer las cualidades mas apreciadas de la voz en la época, destacando al parecer entre todas ellas la "dulzura", tanto en hombres como mujeres. Así la tienen Vicenta López ("de jalea"), Alonso de Olmedo ("de almibar") y María de Quiñones ("meliflua"), que en la época tiene también el sentido de "dulzura, suavidad y delicadeza" (*D.A.*). También se aprecia la voz "clara y pura" del ya citado Damián Arias, así como la voz hablada y cantada del *barba* [?] Pérez.

¹⁵⁶⁷ Un ejemplo lo tenemos en el entremés *La maestra de gracias* de Luis Belmonte, en la que Juan Bezón, el gracioso, que personificaba a la Cuaresma salía disfrazado de vieja ("BEZÓN: Hay mucho que decir en este caso/BERNARDO: ¿Que es esto, vieja honrada?"), y posiblemente debía imitar su habla. Ver en BERGMAN, *Ramillete*: 158. Curiosamente Francisco Terrones (*Arte o Instrucción de predicadores* (1617) aconseja al predicador que debe reprender "... a los reyes casi en falsete y con gran sumisión..." Cito por ROBLEDO, *Sermón*: 154.

¹⁵⁶⁸ CASTILLEJO, D., "Ejercicios de volumen", en *El corral de comedias. Escenario, sociedad, actores*, D. Castillejo (ed.), (Madrid, 1984), p. 279. De la indicación del ya citado Terrones, que aconseja al predicador reprender "...al vulgo, a gritos..." (ROBLEDO, *Sermón*: 154), podemos suponer que como sucede también hoy en día, hablar a gritos era propio de personas sin educación por lo que los actores que encarnaban a personajes de extracción social baja deberían hablar muy fuerte.

¹⁵⁶⁹ MARTÍNEZ LÓPEZ, M^a.J., *El entremés, radiografía de un género*. Anejos de *Críticón*, nº 9 (1997), p. 154-155.

La belleza de la voz suele asociarse en los textos a los conceptos de “clara”, “suave”, “dulce”, por lo que un timbre agradable favorecía también la asunción de ciertos papeles, como los de “galán” y “dama”. Por la misma razón, una voz desagradable, mal impostada o poco educada resultaba inapropiada para representar personajes de alto rango. Además la posesión de una voz bien timbrada permitía al actor ahorrar esfuerzo para ser oído, ya que su voz “corría” por el teatro con mayor facilidad que en el caso de una voz opaca, y no debemos olvidar que los dos corrales madrileños, el de la Cruz y el Príncipe, sólo estaban parcialmente techados¹⁵⁷⁰, y aunque su acústica sería posiblemente bastante buena -desde luego considerablemente mejor que en las calles y plazas en las que se representaban los autos- el Coliseo, un teatro a la italiana totalmente cubierto, supuso una notable mejora¹⁵⁷¹ ya que ahorra peligrosos esfuerzos vocales a los actores.

ii.ii. Parámetros técnicos-modulantes:

Las alusiones a la necesidad de una buena pronunciación por parte de los actores son muy frecuentes en las fuentes de la época, que insisten sobre la importancia de una buena *articulación*. Los espectadores parecen haber sido especialmente sensibles en este tema, incluso los de nivel cultural más bajo como los mosqueteros, quienes no perdonaban un verso mal pronunciado, como se desprende del comentario de Ruiz de Alarcón incluido en su comedia *Mudarse por mejorarse*¹⁵⁷²:

Representante afamado
has visto, por sólo errar
una sílaba, quedar
a silbos mosqueteado.

¹⁵⁷⁰ El tejado solo cubría el tablado donde se representaba, las gradas laterales y la cazuela, situada enfrente del escenario; quedaba pues en el centro del patio un rectángulo sin techar, que se cubría con un toldo o “vela”. Solo a partir del siglo XVIII se techaron los patios de ambos corrales: el de la Cruz con un guardón o linternón construido en 1703 bajo la inspección de Teodoro Ardemans; y diez años más tarde, en 1713, el corral del Príncipe, con otro “linternón” o tejado en belvedere. Para todo lo relativo al techado de los corrales madrileños ver RUANO DE LA HAZA, J.M., y J.J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, (Madrid, 1994, pp. 141-149.

¹⁵⁷¹ No siempre las condiciones acústicas de los teatros techados eran las mejores. El Coliseo de Sevilla, inaugurado en 1607, se cubrió con un techo de madera pintado tras la reforma de 1614, por lo que sobre el segundo piso de aposentos fue necesario levantar un cuerpo en el que se abrieron ventanas que permitiesen el paso de la luz. Pero la acústica parece que se deterioró, porque el arrendador de 1616 se queja de tener que pagar un “premio” a los autores, que debido a las malas condiciones acústicas, no querían representar en él, y preferían el descubierto corral de D^a Elvira. Ver SÁNCHEZ ARJONA, *Teatro Sevilla*: 139; 142 y 150-1.

¹⁵⁷² Citado por GRANJA, A. de la, “Este paso está ya hecho. Calderón contra los mosqueteros”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropos*, extra 1 (1997), pp. 73-84, p. 73.

Por la misma razón, el público se mostraba especialmente exigente con las inflexiones de la voz o entonación. Todos los datos parecen corroborar que se buscaba un habla natural, y aunque el teatro barroco español era un teatro en verso, ya Cervantes, entre las cualidades que exigía a un actor, incluía la de no “recitar con tono” (*Pedro de Urdemalas*, 380). También Lope de Vega (*Arte Nuevo*, 16) aconseja que “...el cómico lenguaje/sea puro, claro, fácil .../.../porque serán entonces las dicciones/espléndidas, sonoras y adornadas...”¹⁵⁷³.

El dominio de la voz exigía por tanto del actor una buena articulación y entonación, no decir con soniquete los versos, sino procurando que estos sonasen naturales¹⁵⁷⁴, unidas a una buena emisión que permitiera a la voz ser oída desde lejos sin problemas.

Es evidente que la primera obligación de un actor era hacerse oír y hacer el texto comprensible a los espectadores. Si el actor padecía frecuentes ronqueras, afonías u otras lesiones, y si su voz no era lo suficientemente potente y bien articulada, las protestas del público no se hacían esperar¹⁵⁷⁵, y su carrera se podía ver perjudicada, hasta el punto de tener que retirarse, como le sucedió a Alfonsa de Haro, quien “...por haber perdido la voz se ha retirado de la comedia” (*GENEALOGÍA*: 424).

ii.iii. Parámetros expresivos:

Son numerosos los testimonios de la época que revelan la importancia que tenía el “modo” de hablar¹⁵⁷⁶, concebido como un arte, en el que se llegaba a alcanzar un nivel altísimo de sutileza. Los textos también reflejan la riqueza expresiva que podía tener la expresión hablada, distinguiéndose un elevado número de “tipos” de voz o “maneras” de

¹⁵⁷³ Según Castillejo una de las razones de la popularidad de Lope entre los actores era el “...fluir de sus versos, que permitían al actor proyectar su voz plenamente sin frenazos ni tropezones [...] Lope ha colocado las vocales y consonantes de tal manera que el actor puede frenar, alargar o hacer correr cualquier palabra ...” CASTILLEJO, D., “Ensayos de voz y verso”, en *El corral de comedias. Escenario, sociedad, actores*, D. Castillejo (ed.), (Madrid, 1984), p. 274.

¹⁵⁷⁴ *El Corago* (p. 97) que no es partidario de “...che il verso sia recitato con qualche differenza dalla prosa”, aconseja al actor que trate al texto en verso como si de prosa se tratase, evitando “quella cantilena che per l’ordinario si sente”.

¹⁵⁷⁵ Al “gracioso” Salinas se le criticaban sus problemas con la voz “...por quanto de su mal pecho/se quejan todos los bailes/ y él echa la culpa al tiempo” (*GENEALOGÍA*: 247).

¹⁵⁷⁶ Fray Luis de Granada en su obra *Los seis libros de la retórica o de la manera de predicar*, censuraba a los predicadores que hablaban con voz “hueca, agria, apocada, muelle, afeminada”. Cito por GRANJA, A. de la,, “El actor barroco y el arte de hacer comedias”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas Jornadas IX-X, (Almería, 1995), p. 28.

hablar; nada menos que veinticuatro se distinguen en un manuscrito anónimo de finales del XVI, titulado *Selva de epictetos*: líquida, tembladora, resonante, canora, cantadora, resquebrajada, parladora, querelladora, meliflua, vocinglera, suave, dulcijona, férrea, blanda, aguda, de cisne, clara, flátil, vocal, sacada, ronca, triste, cruel, risona, amenazadora¹⁵⁷⁷.

Una somera revisión de los términos empleados para referirse a la voz nos da una gran cantidad de vocablos, desde los que aluden a parámetros fónicos (baja, clara, delgada, recia, suave, etc.), pasando por los técnicos (agria, canora, meliflua, parladora, trémula, etc.), pero sobre todo con evidentes connotaciones expresivas: afeminada, agria (en el sentido de áspero, recio, fuerte), aguda (sinónimo de viva), amenazadora, apocada, baja (incluye las dos acepciones: volumen y tono), blanda (como suave y dulce), canora y cantadora, de cisne (?), clara, cruel, delgada, dulce y dulcijona, férrea, “flátil”, fuerte, hueca, líquida, meliflua, muelle, de muerto, de “nariz” (o gangoso), papanduja o “de viejo”, parladora, querelladora, recia, resonante, resquebrajada, risona, ronca, sacada, suave, tembladora, tierna, trémula, triste, vocal, y vocinglera.

La importancia de la voz a la hora de caracterizar a un personaje era esencial¹⁵⁷⁸ ya que mediante el tipo de voz elegido el actor podía definir su situación y/o edad. Una voz “crespa, baja, y con un género de gravedad” es la que posee el nigromante con que se topa Marcos de Obregón (ESPINEL, *Marcos Obregón* II: 139); los muertos y aparecidos hablan con voz “trémula”; los viejos con voz de “papanduja”, es decir con un habla “estropajosa”, con mala pronunciación y despidiendo saliva; las damas con voz “dulce” y “blanda”; etc.

Pero mediante la voz también se indicaba el estado de ánimo del personaje: los enamorados hablarán con voz “tierna”; quien emplee una voz “recia” y hable en voz alta estará enfadado¹⁵⁷⁹, etc. Es evidente que -igual que existía un código “gestual”, que veremos a continuación- también debía de existir un código “sonoro” como revela, aunque

¹⁵⁷⁷ Forma parte del manuscrito 570 de la Biblioteca de Palacio. Ha sido publicado por J.Castillo como apéndice a su edición del *Cancionero de Garcí Sánchez de Badajoz* (Madrid, 1980), pp. 411-436. Ver GRANJA, *Actor barroco y Arte*: 28.

¹⁵⁷⁸ Para MARTÍNEZ LÓPEZ (*Entremés*: 154) los “tipos” o personajes podían tener una caracterización fónica específica hasta el punto de que la entonación de un personaje-tipo respondía “...a una modalidad tan codificada como el tipo que la emite...”.

¹⁵⁷⁹ Ingegneri, en fecha muy temprana ya menciona distintos tipos de voz para expresar los distintos sentimientos: felicidad (voz plana, sencilla, alegre), lucha (alzada), ira (atroz, entrecortada y áspera), complacencia (placentera, sumisa), consuelo (suave), consideración (plegada, flexible), extremo afecto (amplia y magnífica) (*Della poesia rappresentativa et del modo di rappresentare le favole sceniche* (Ferrara, 1598). La teoría expuesta por Ingegneri no es mas que un traslado de la expuesta por Quintiliano en el XI libro de su *De Institutione Oratoria*, en el que lleva a cabo una sistematización de los tipos de voz adecuados al sentimiento que se desea expresar, de tal forma que a la alegría le corresponde una voz plena y sencilla, al debate la voz fuerte; sombría, ronca, intensa y anhelante en la cólera la; al recelo le corresponde una voz adelgazada muellemente; dulce y sumisa para el halago, la confesión, la excusa y la súplica; en el consejo la voz es grave, y en el llano entrecortada; poderosa en el exordio, elegante en el debate, etc. Cito a Ingegneri por MAESTRE, R., “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.), (Londres, 1989), p. 190 y a Quintiliano por RODRÍGUEZ, *Técnica*: 454.

parcialmente, la ya mencionada *Selva de epictetos* según la cual una voz delgada significaba tristeza y la voz baja sospecha (GRANJA, *Actor barroco*: 29).

El actor debía cuidar pues la correcta articulación y entonación del texto que declamaba, pero sin olvidar que debía hablar conforme a las normas del “decoro”, acomodando su manera de hablar al papel que interpreta¹⁵⁸⁰, es decir que en cada caso tendrá que respetar que “...la propiedad de lo que se dice [...] guarde el estilo la propiedad de la persona. La comedia imita a la vida humana. Y así han de hablar en ella las personas como hablaran aquellos que representan (reyes, príncipes, ciudadanos, rústicos) [...] Sea, pues el estilo puro, claro, fácil, espléndido, sonoro, adornado.”¹⁵⁸¹. Sin olvidarse de la situación anímica del personaje, que igualmente debe expresarse según las normas del “decoro”¹⁵⁸².

Todo ello nos lleva a preguntarnos si pudo haber existido entre los actores del Siglo de Oro un sistema basado en esquemas tonales (tono y volumen) equivalente en cierta manera a los tonos oratorios sistematizados por el jesuita Escardo en su *Rethorica Christiana* (1647), según los cuales cada tono o sentencia breve va asociado a un determinado volumen de voz, de manera que para la “ponderación” (el 2º tono-sentencia) se usa una “voz suave y no acelerada, sino de espacio y con alguna pausa”, sin embargo para censurar (el 7º tono-sentencia) debe usarse una voz sobreaguda o la voz “sublime, alta y áspera”¹⁵⁸³. Es evidente que un sistema de este tipo facilitaría la memorización del texto y el trabajo inicial de composición del personaje por parte del actor, lo que era muy necesario dado el escaso número de ensayos con que a veces se contaba. Esta técnica permitiría además un reconocimiento inmediato por parte de un público habituado a las prácticas de la oratoria sagrada.. En este sentido, el verso resultaba muy adecuado, ya que aunque hoy supone un inconveniente para el actor, no lo sería en una época en la que como señala Rodríguez (*Técnica*: 484) “...seguir el texto respetando y elevando emocionalmente a través de un correcto y aprendido recitado, se estimaba como base de la profesionalidad...”. La atracción que el verso correctamente declamado ejercía sobre el público se refleja claramente en los escritos de los moralistas, que constatan como las palabras podían llegar a seducir más por su entonación que por su propio significado.

¹⁵⁸⁰ Según *Il Corago* (p. 94-96) el actor debe poseer una voz adecuada al personaje y acomodada a los efectos que representa.

¹⁵⁸¹ J. Alcázar, *Ortografía castellana*. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 334.

¹⁵⁸² La ruptura de las normas de conducta o “decoro” por parte de un personaje suele ser en las tragedias, y muy especialmente en las de Calderón, el anuncio del desenlace trágico.

¹⁵⁸³ Para una visión más detallada del sistema de Escardó ver ROBLEDÓ, *Sermón*: 155-159, y *Tonos oratorios*: 448-450.

Por otra parte creo importante señalar el hecho de que la declamación de textos en verso facilitaba enormemente el paso del teatro hablado al cantado, ya que hay una musicalidad implícita en el verso¹⁵⁸⁴, como resulta mas que evidente en las obras de Quiñones de Benavente, Lope de Vega y Calderón. Como señala Amado Alonso “... en el verso se entrelazan dos heterogéneas figuras rítmicas, que a veces coinciden en sus rasgos y a veces no, como dos heterogéneos instrumentos orquestales que, al seguir sus respectivas figuras melódicas en una sinfonía, las enlazan, las trenzan, las contraponen y a veces las juntan en frasecillas unísonas. Son la figura rítmica de su sintaxis y la figura rítmica peculiar del metro. El ritmo de la prosa es, en cambio absolutamente sintáctico [...] Los actores que prosifican el verso no tienen oído mas que para este ritmo sintáctico [...] *El ritmo específico del verso consiste en una disposición del material sonoro como pura musicalidad, independientemente de la agrupación sintáctica* [...] la figura rítmica consiste en el perfil dinámico formado por ciertas crestas de intensidad, los acentos fuertes que emergen del sostenido nivel de las sílabas inacentuadas. Sobre esto se añade toda clase de juegos musicales [...] *Este es un ritmo de base emocional y no racional ...*”¹⁵⁸⁵. Resulta por ello importante recordar que los actores y sobre todo las actrices-cantantes provenían en la época mayoritariamente de familias de actores, es decir, se habían educado desde niños oyendo declamar el verso, lo que contribuiría a formar su oído musical, por lo que podríamos considerar muy factible que el paso de la voz hablada a cantada se produjera sin ruptura alguna, como una evolución natural¹⁵⁸⁶. Pero dado que el estudio de la voz cantada es uno de nuestro principales objetivos, nos referiremos con mayor detalle a ella voz en el segundo apartado *-La educación musical de los actores-* de este capítulo.

iii. Gesto y ademán: gestualidad facial y corporal:

¹⁵⁸⁴ Ante la dificultad que la declamación del verso supone para los actores modernos, Emilio Gutiérrez Caba, un actor de tan larga experiencia teatral y perteneciente a una dinastía de actores, que reclama la unificación de criterios generales de declamación a la hora de enfrentarse al texto en verso, aconseja a los actores que ante una comedia en verso del Siglo de Oro adopten procedimientos musicales, como dotar a cada escena de una numeración aleatoria equivalente a los tiempos musicales, y respetar al máximo la prosodia del texto. Ver GUTIERREZ CABA, E., “El actor ante la comedia clásica”, en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina. Actas XVIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, 11-13 de julio 1995, Pedraza Jiménez, F.B., y R. González Cañal (eds.), (Almagro, 1996), pp. 115-122, p. 116.

¹⁵⁸⁵ ALONSO, A., “El ideal artístico de la lengua y el teatro”, en *Materia y forma en poesía*, (Madrid, 1969), pp. 51-77, p. 75. Cito por RODRÍGUEZ (*Técnica*: 514-515). Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁵⁸⁶ “Todo esto en versos dulces y sonoros [...] representado con destreza y propiedad admirable por mozos galanes y airosos, y lo que es mucho peor, por mugeres mozas y hermosas [...] Subido todo esto de punto con el encanto de la música en que las mugeres de la farsa cantan primorosamente letras tiernas y amorosas en tonos airosos y graciosísimos...”. P. Ignacio de Camargo, *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (1689). Cito por COTARELO, *Controversias*: 125.

Como ha señalado Gállego¹⁵⁸⁷, la cultura gestual del hombre barroco abarcaba “...no solo la expresión del rostro, sino el ademán y movimientos de todo el cuerpo...”, y efectivamente así lo señala López Pinciano (*Philosophia*: 522) al definir el ademán como “...aquel movimiento que hace el actor con el cuerpo, pies, brazos, ojos y boca, cuando habla y aun cuando calla algunas veces.”

Aunque no existe en España, o por lo menos no nos ha llegado, un código de gestos tan normalizado como el que recogen los grabados del libro de J. Bowler, *Chrinomia or the Art of Manuall Rhetorique*, publicado en 1644, y sobre todo los del jesuita Francisco Lang, *Dissertatio de Actione Scenica, cum Figuris eandem explicantibus, et Observationibus quibusdam de Arte Comica*, publicado en 1727, el mas interesante por referirse específicamente al teatro¹⁵⁸⁸, era imprescindible que el actor dominase un elemento tan esencial para su profesión¹⁵⁸⁹, sobre todo porque al hablar de la gestualidad en el teatro no debemos perder de vista que durante todo el siglo XVII el dominio del gesto era esencial no solo para los actores, sino también para cualquier persona bien educada, que debía saber hablar acompañándose por el gesto apropiado -hablar de mano- pero sin exagerar¹⁵⁹⁰. Este “arte del gesto” era muy apreciado socialmente, como lo demuestran algunas narraciones de la época que inciden sobre el absoluto dominio que de este arte tenían algunos personajes. Un buen ejemplo lo constituye Bernini, quien además de la concepción claramente teatral de sus obras y de sus relaciones directas con el teatro en la corte del papa Urbano VIII, parece que estaba dotado de una gran expresividad. Según le describe Chantelou en su *Journal* sobre el viaje de Bernini a Francia, el artista se nos presenta como bien dispuesto y rápido para sorprender a los que le escuchan con el gesto y con la palabra, así como para imitar tipos y situaciones¹⁵⁹¹.

La elocuencia al hablar acompañada del gesto apropiado, era una de las principales asignaturas en los colegios de jesuitas, donde se daba gran relevancia a éste tipo de forma expresiva que los alumnos desarrollaban entre otros métodos mediante su participación en

¹⁵⁸⁷ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, 1984), p. 76.

¹⁵⁸⁸ Sobre tratados de gestualidad ver SOLOMÓN, N., “Signs of the times: a look at late 18th-century gesturing”, en *Early Music*, XVII, nº 4 (1989), pp. 551-562; BARNETT, D., “The Performance Practice of Acting” (parts i-v) en *Theatre Research International* (1977-1981), y *The Art of Gesture*, (Hamburgo, 1987).

¹⁵⁸⁹ Caro Baroja señala como ya Shakespeare incluye en *Hamlet* una breve descripción de la habilidad de los actores para cambiar de expresión y “plegar su alma a las exigencias de su imaginación/hasta el punto de que, a su llamada,/la palidez cubre su rostro, el lloro viene a sus ojos,/su actitud queda dominada por la turbación, la voz se extingue/ y su ser queda modelado por conceptos imaginarios...” Ver CARO BAROJA, J., *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, (Barcelona, 1993), pp. 87-88.

¹⁵⁹⁰ De quien gesticulaba mucho al hablar se decía que hablaba “mucho de mano”: “Parecióme que no estaba con mucha devoción, porque hablaban mucho de mano, y de cuando en cuando daban grande risa”. ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, 2 vols., J.M^a Micó (ed.), (Madrid, Cátedra, 1987), II, p. 179.

¹⁵⁹¹ Citado por ANGELLINI, F., “L’Illusione cômica di Gian Lorenzo Bernini”, en *Le Theatre Italien et L’Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*. Actes du 2º Congrès International, 1982, I.Mamczarz y C. Bec (eds.), (Olschki, 1985), pp. 169-178, p. 171.

representaciones teatrales¹⁵⁹². Incluso los enemigos declarados del teatro profesional consideraban un buen aprendizaje para la vida social el teatro hecho por aficionados¹⁵⁹³ debido a que “... Sirve este ejercicio para *cultivar la memoria*; enseñanse en él los mancebos a *hablar en público* con despejo, a *conformar los tonos de la voz con los afectos*, y lo que es de grande gala y hermosura, *se ensayan* en proporcionar *las acciones y usar del ademan de las manos* con tanta propiedad *que no menos parezca que hablan con ellas que con los labios...*”¹⁵⁹⁴. Estas habilidades, como ya dijimos, eran llevadas a su máxima perfección igualmente por los predicadores, algunos de los cuales eran capaces de provocar verdaderas histerias colectivas, lo que no deja de resultar curioso si tenemos en cuenta que como señala Quirante Santacruz, durante la Edad Media el cristianismo consideraba la gestualidad sospechosa por asociarla a pervivencias paganas como el teatro y la posesión diabólica¹⁵⁹⁵.

Estos gestos estaban bastante codificados y el actor profesional -dada la exigencia de dar “verosimilitud” al personaje que interpretaba- estaba obligado a conocerlos, como prueba que ya a finales del XVI López Pinciano describa toda una serie de gestos de la mano que debía emplear un actor para transmitir las emociones del personaje que representa:

“Digo, pues, en general que mire el actor la persona que va a imitar; si es grave, puede jugar de mano, según y como es lo que trata; porque si está *desapasionado*, puede mover la mano con blandura, agora alzandola, agora declinandola, agora moviendola al uno y otro lado; y, si está *indignado*, la moverá más desordenadamente, apartando el dedo vecino al pulgar, llamado índiz, de los demás, como quien amenaza; y, si *enseña o narra*, podrá juntar al dedo dicho el medio y pulgar, los cuales, a tiempos, apartará y ajuntará; y el índiz solo extendido y los demás hecho puño, alzado hacia el hombro derecho, es señal de afirmación y seguro de alguna cosa. ... cuando

¹⁵⁹² El propio S. Ignacio había ordenado a los alumnos ejercitar la voz y el gesto, por lo que en sus colegios se daba gran importancia a los actos públicos, a las disputas, y sobre todo a las representaciones teatrales, en las que se cuidaba la educación gestual de los alumnos, que no sólo declamaban sino que además “interpretaban” un determinado papel. Dentro de la interpretación se incluía la danza y el canto, aunque dentro de las limitaciones impuestas en la *Ratio Studiorum*, las reglas que ordenaban los estudios en los colegios de jesuitas, aprobadas en 1599. La teatralidad ya estaba implícita en los ejercicios espirituales, en los que se utilizan los 5 sentidos en las contemplaciones sugeridas para la 2ª semana. Ver CARANDINI, *Teatro*, p. 73-4. A medida que avanza el siglo XVII, música, danza y escenografía fueron adquiriendo cada vez mayor importancia en las representaciones escolares de los jesuitas. Sobre las actividades teatrales del colegio de los jesuitas en Madrid ver SIMÓN DÍAZ, J., “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”, *Arcadía. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada. Dicenda*, 6 (1987), pp. 525-537.

¹⁵⁹³ Según Ojeda el actor aficionado renacentista culto conocía las teorías de Quintiliano (*De Intitulatione Oratoriae*) pues “...basaba su saber y su modo de actuar no en una tradición viva sino en la lectura de estos textos clásicos”. OJEDA CALVO, Mª del V., “El arte de representar de una actriz profesional del quinientos”, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, L. García Lorenzo (ed.), (Murcia, 2000), pp. 237-253, p. 245.

¹⁵⁹⁴ P. José Tamayo, *El mostrador de la vida humana* (1678), ver COTARELO, *Controversias*: 562. Los subrayados en cursiva son míos. En la corte madrileña eran habituales las representaciones protagonizadas por actores aficionados, e incluso hay noticias de representaciones en las que participaban junto a los aficionados, actores profesionales. Así, durante las Carnestolendas de 1660, representaron en Palacio las compañías de Juan de la Calle y Sebastián de Prado “...y otras personas de fuera de las compañías.” (*FUENTES IV*: 233).

¹⁵⁹⁵ En el teatro medieval más que imitar el gesto del estado de ánimo lo que al parecer se pretendía era sugerirlo, y por ello se prefería una gestualidad lenta y más bien hierática, unida a una cuidada pronunciación. Ver estas ideas en QUIRANTE SANTACRUZ, “Sobre el actor en la baja edad media”, en *Del oficio al mito*, E. Rodríguez (coord.), vol I., pp. 117-118.

reprehendemos a nosotros mismo de alguna cosa que habemos hecho, la mano hueca aplicamos al pecho; pero advierto que el actor delante del mayor no le está bien jugar de mano razonando, porque es mala crianza; estando apasionado, puede porque la pasión ciega razón ... Las manos ambas se ayuntan algunas veces para ciertos afectos, porque, cuando abominamos de alguna cosa, ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria (que dicen empuñe) de la diestra, y las apartamos con desdén; suplicamos y adoramos con las manos juntas y alzadas; con los brazos cruzados se significará humildad.” (LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía*: 528).

Ideas muy similares son las que expone casi cincuenta años mas tarde Jh.Bowler en su *Chrinomia* (1644), como podemos ver en los grabados incluidos en su libro (*Fig. 45*), que nos permiten reconocer una serie de gestos al parecer comunes en la cultura europea de la época; así el estrechar las manos significa una reconciliación o la mano derecha con la palma levantada es el gesto de bendecir, etc.

Pero además de servir a la expresión de sentimientos, los gestos deben ser “proporcionados”, es decir, apropiados al personaje interpretado, ya que en todo momento deben regirse por las reglas del “decoro”¹⁵⁹⁶ hasta el punto de que para algunos investigadores el gesto tenía incluso importancia por sí mismo. Así, Amezcúa¹⁵⁹⁷, apoyándose en las palabras del Pinciano sobre la gestualidad de los actores, cree que existía un lenguaje teatral de los gestos que no se limitaba a apoyar el texto, sino que generaba su propio campo semántico en escena¹⁵⁹⁸. Y en este sentido son numerosas las referencias a la importancia que para la creación de un personaje tenía la gestualidad del actor, que se configura como el campo mas abierto a la creación o al genio individual de cada uno¹⁵⁹⁹, como revela el significativo caso de Cosme Pérez, creador del personaje de *Juan Rana*, que con “...solo con salir a las tablas y sin hablar probocaba a risa y al aplauso a los que le veían ...”¹⁶⁰⁰, equivalente perfecto del moderno *Charlot* de Charles Chaplin, cuya comicidad,

¹⁵⁹⁶ Pese a la importancia que se daba a una cuidada expresividad gestual y a que se mantuviese dentro de las leyes del decoro, tampoco escapaba a la crítica, y era uno de los aspectos que mas escandalizaba a los detractores del teatro, sobre todo en el caso de las actrices: “...cuantos incentivos sacará la juyentud [*sic*] lozana de ver representar una comedianta con la lascivia que suelen las tales [...] *no perdonando para hacer bien como le pide el paso*, dar abrazos, dar las manos, llegarlas a la boca, y otras tales cosas...” Fr. Jerónimo de la Cruz, *lob evangélico stoyco ilustrado* (1635). Cito por COTARELO, *Controversias*: 203. Los subrayados en cursiva son míos. Para el padre Fromperosa, por sí no fuera ya suficiente atractivo el propio verso, los actores le añaden “... la mímica, estudiando acciones y ademanes livianos con que acompañar lo representado y lo cantado...” (*El Bven Zelo*, 1683). Cito por COTARELO, *Controversias*: 267.

¹⁵⁹⁷ AMEZCUA, J., “El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro”, *Acta poética*, 7 (1987), pp. 37-48; p. 38.

¹⁵⁹⁸ Para Sánchez Escribano y Poqueras (*Preceptiva*: 49 y 52) la psicología de los personajes no se desprende de sus sentimientos sino de sus acciones; consideran por tanto que en el teatro del Siglo de Oro la acción es mas importante que la propia psicología del personaje.

¹⁵⁹⁹ “El actor capaz de despertar una emoción incontinida en el texto, de sublimar un verso pobre y tosco, de excitar al auditorio con un silencio inesperado, de hacer reír hasta el delirio por un gesto de acompañamiento...” OLIVA, C., “Los actores desde la experiencia dramática: el territorio espacial del actor”, en *Del oficio al mito...*, E. Rodríguez (Coord.), vol. I., (Valencia, 1997), pp. 201-219, pp. 208.

¹⁶⁰⁰ *GENEALOGÍA*: 117. Los subrayados en cursiva son míos. Para la trayectoria profesional de este actor y excelente bailarín ver *Apéndice I*.

dado que se trata de un personaje mudo, reside única y exclusivamente en su “lenguaje gestual” que no se limita al cuerpo sino que incluye también las expresiones del rostro.

En las “demostraciones del rostro” (CERVANTES, *Coloquio*: 247) o “visajes”¹⁶⁰¹, que incluían los cambios de color¹⁶⁰², los ojos ocupan un papel fundamental¹⁶⁰³ pues ellos solos, “...siendo vn miembro tan pequeño [...] da señales de ira, odio, venganza, amor, miedo, tristeza, alegría, aspereza y blandura ...” (LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía*: 528).

Son numerosos los textos que aluden a la importancia de los ojos, lo que permite suponer que también existía todo un código de miradas: “...los ojos que miran de ito en ito, rubicundos y pequeños dan a entender lengua desenfrenada y cuerpo inestable [...] los ojos que miran mas ahincadamente, si son húmedos, significan hombre verdadero y puesto en sus cosas [...] los ojos que muchas veces se cierran y se abren significan hombre temeroso y de poco ánimo [...] los ojos muy rasgados significan imprudencia o estulticia y desvergüenza [...] si son muy cerrados significan inconstancia y movilidad en todas las cosas...”¹⁶⁰⁴. Un código de miradas explica también el fenómeno de las “tapadas”, quienes incluso en su caso mas extremo, las “tapadas de medio ojo”, dominaban el arte de “hablar” con los ojos: guiñarlos, entornarlos -denominados “ojos dormidos”¹⁶⁰⁵- cerrarlos, abrirlos mas o menos, etc. eran algunas de las múltiples posibilidades expresivas de los ojos, que unidas a los movimientos de las restantes partes de la cara -frente, cejas y labios- permitían una gran variedad de “visajes”, multiplicando su poder expresivo. Si la frente se podía fruncir y las cejas -que las mujeres, según Mme. D’Aulnoy, llevaban depiladas “...no dejando mas que una línea finísima...” (*Relación*: 240)- se levantaban y arqueaban, las posibilidades de la boca eran mucho mayores, ya que se podía apretar los labios, separarlos, adelantarlos, fruncirlos, torcerlos, morderlos¹⁶⁰⁶, lamerlos, etc.

¹⁶⁰¹ Según el entremesista Bernardo de Quirós, los entremeses del Corpus, de carácter bufonesco, “...consisten en las acciones y visajes.” Cito por COLECCIÓN, *Colección*, cxliv.

¹⁶⁰² “...fue muy celebrada en los teatros la Riquelme, moza de linda cara y de tan fuerte aprehensión que, cuando hablaba, mudaba el color del rostro con admiración de todos. Si se contaban en las tablas cosas dichas y felices, las escuchaba bañada en color de rosa, y si ocurría alguna circunstancia infausta, se ponía al punto pálida. Y en esto era única y nadie la podía imitar”, J. Alcázar, *Ortografía castellana*. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 335-6.

¹⁶⁰³ La expresividad de los ojos era una seña distintiva de las españolas y llamó la atención de Mme. D’Aulnoy (*Relación*: 241): “...¿en que país hay ojos semejantes a los suyos? Son tan vivos, tan ardientes, expresan un lenguaje tan tierno y tan inteligible, que aunque no poseyesen mas que esa sola belleza, podrían pasar por bellas y robar los corazones”. No es de extrañar pues que entre las habilidades de las actrices que le parecen mas reprobables a Camargo (*Discurso Theológico*) tuvieran gran importancia las que define como “travesuras de los ojos”. Ver Cotarelo, *Controversias*: 125.

¹⁶⁰⁴ *Selva de epictetos*. Citado por GRANJA, *Actor barroco*: 22.

¹⁶⁰⁵ Estaba de moda el llevar los ojos entreabiertos, que daban al rostro una expresión lánguida o “dormida”. Ver DELEITO Y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta*, (Madrid, 1946), pp. 49-50.

¹⁶⁰⁶ “...el labio muerde el que está muy apasionado en cólera, el que está alegre, deja apartar el uno del otro.” LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía*: 528.

Cada “visaje” tenía su propio significado, pero también ayudaba a caracterizar al personaje, ya que la identificación entre éste y el “modo de representarlo” estaba bastante codificada¹⁶⁰⁷, de manera que, además de por su aspecto externo, se caracterizaba por un “estilo” gestual. Los personajes cómicos se basaban en la exageración de gestos, lo que podríamos considerar una sobreactuación¹⁶⁰⁸; por el contrario a los personajes de alto rango les correspondía una gesticulación muy comedida¹⁶⁰⁹.

El actor se sitúa pues dentro de un código de gestos, actitudes y expresiones propios de la época, muy desarrollado en el púlpito y en las universidades, y socialmente muy importante; un código gestual perfectamente reconocible para cualquier espectador de la época, que hoy se hace evidente con solo prestar un poco de atención a la pintura¹⁶¹⁰: “Al insensato le conviene, y ponemos [...] la frente redonda, grande y carnosa, los ojos pálidos y caído el lagrimal, y que se muevan tardamente...”¹⁶¹¹. De hecho las frecuentes alusiones a que un personaje debe aparecer “como le pintan”, nos lleva a considerar la estrecha relación pintura-teatro en la época¹⁶¹². En su obra *El arte de la pintura*, Pacheco defiende la idea de que sólo alguien preparado adecuadamente puede apreciar la bondad de una pintura, e incluye entre los elementos esenciales a tener en cuenta a la hora de emitir un juicio sobre

¹⁶⁰⁷ “...a cada situación teatral específica corresponde [...] unos gestos propios, unos sutiles o exagerados estiramientos o encogimientos faciales y unas maneras de hablar determinados.” GRANJA, *Actor barroco*: 19.

¹⁶⁰⁸ “Los rasgos faciales y corporales seleccionados como indicativos de las emociones se acompañan con actitudes y comportamientos que se pueden trasladar con cierta facilidad al plano cómico, pues basta con estilizarlos y exagerarlos para que sean susceptibles de provocar risa, en vez de mover a piedad. La exageración o sobredimensión de la expresión facial se inserta en la actuación cómica.” (MARTÍNEZ LÓPEZ, *Entremés*: 182-183).

¹⁶⁰⁹ Se trata de una convención que volveremos a encontrar tras la reforma del siglo XIX, en la obra de Prieto: “Cuanto mas se gesticula es menos noble la acción”. Ver VELLÓN LAHOZ, *Justo medio*: 336. En la *Historial Alfonsina*, un guión que debía seguir Lope de Vega para escribir una comedia sobre la vida y los hechos de D. Alonso de Aragón, se especifican algunas características gestuales de los personajes, que en general deben moverse “...con grande pausa y sosiego [...] muy despacio”, como conviene a su alta posición social. Los protagonistas nobles, deben en consecuencia hablar “con mucha autoridad y gravedad” y “mesurados”, y los reyes de armas “con buen tono, aire y sosiego”. Ver FERRER VALLS, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, (Madrid-Sevilla-Valencia, UNED, 1993), p. 65.

¹⁶¹⁰ Ver BROOKS, L.M., “Text and image as evidence for posture and movement style in seventeenth-century Spain”, *Imago Musicae* (Lucca, 1998), pp. 39-61.

¹⁶¹¹ Carducho, *Diálogos de la pintura*. Cito por RODRÍGUEZ CUADROS, E., “El documento sobre el actor: la dificultad barroca del oficio de los clásicos”, en *Del oficio al mito*, E. Rodríguez (Coord.), (Valencia, 1997), p. 198.

¹⁶¹² Para Calderón la similitud entre pintura y arte cómico son evidentes cuando asegura que las facciones, en cuanto a “racional mundo pequeño”, permiten la expresión del alma, “... significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo, de suerte, que retratado en el rostro el corazón, nos demuestra sus afectos...”. *Memorial dado a los profesores de pintura*, en CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, (Madrid, 1991), p. 241. Un buen ejemplo lo constituyen las comedias “de santos”, en las que hay una exageración de la convención gestual, de manera que “...en bastantes ocasiones la composición gestual evoca la de los cuadros de temática semejante.” Ver ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, (Madrid, 1999), p.257.

un cuadro, además de aquellos que podríamos considerar técnicos¹⁶¹³, la valoración de la “propiedad de las acciones”.

Pero si importante es utilizar el gesto apropiado en cada momento, adecuándolo al contenido de la palabra¹⁶¹⁴, resulta aún mas esencial que el gesto acompañe de forma adecuada las inflexiones de la voz, “sincronizando” la velocidad de ambos. En este sentido *El Corago* además de aconsejar al actor “...che il gesto sia per accompagnamento delle parole e non le parole accompagnamento del gesto...”, insiste en que el gesto debe regularse según la velocidad de las palabras, de manera que se hará “...più presto o più tardi secondo la pronunzia delle parole...”, de tal forma que el gesto debe concluir con el concepto al que acompaña¹⁶¹⁵.

La sincronización del gesto con la palabra resulta aun mas esencial en el teatro musical, por ello son frecuentes las alusiones a la importancia de los gestos al cantar, y mucho mas frecuentes aun las críticas por el uso de un gestualidad exagerada: los “meneos descompuestos” y “visajes”. Hay que tener en cuenta que en el teatro musical además del dominio del gesto por parte del interprete se añade la dificultad de que éste debe ir acompasado con la música, ya que es ésta la que marca la duración del gesto, y el “tempo” musical le viene en gran parte impuesto al actor, mientras que en el teatro declamado los “tempos” gestuales y vocales los marca el propio actor. Como regla general *El Corago* (p. 90) señala el hecho de que “...il recitar cantando va più adagio che il recitar parlando, è forza che anche il gestire vada più tardo sì che la mano non finisca prima della voce...”.

La importancia de “ajustar” los gestos a la velocidad de la música la pone de manifiesto Monteverdi en las “instrucciones” que preceden a *Il combattimento di Tancredi et Clorinda*: “...Harán los movimientos y gestos en el modo que el texto requiere, ni mas ni menos, *observando estos diligentemente los tiempos, golpes y pasos*, y los instrumentos los sonidos expresivos y suaves, y el texto las palabras pronunciadas a tiempo, de modo que todas las partes se unan en una imitación...”¹⁶¹⁶. La misma preocupación por ajustar gestos y movimiento escénico a la música la encontramos en Calderón, quien suele advertir en sus obras que todo ello debe hacerse “con la música”.

¹⁶¹³ La buena disposición de la historia, la “propiedad” de las medidas y simetría de cada figura, de la perspectiva y disminución de las cosas. Cito por MORAN TURINA, J.M., “Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)”, en Moran Turina, J.M., y J. Portus Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. (Madrid, Istmo, 1997), p. 103.

¹⁶¹⁴ “...la viva y natural acción de los representantes, que con ella levantan las cosas caídas, despejan las oscuras, engrandecen las pequeñas, dan vida a las muertas...” Francisco Cascales, *Cartas Philologicas*, (1627). Cito por COTARELO, *Controversias*, p. 143-144.

¹⁶¹⁵ “Devesi sempre generalmente osservare che il gesto finisca con il periodo e con il concetto che l'uomo dice...” *Corago*: 96.

¹⁶¹⁶ FABBRI, *Monteverdi*, p. 341. Los subrayados en cursiva son míos.

La música impone pues al actor condicionantes tanto en sus gestos como en su desplazamiento por el escenario, ya que ambos deben estar sometidos no solo a la palabra, en este caso cantada, sino a la velocidad y duración de la música que el actor debe cuidar y medir con exactitud. Para ello, *El Corago* ofrece al actor que “recita en música” una serie de consejos prácticos como son el que no camine mientras canta, que no se sitúe siempre en el centro del escenario, y que procure hacer su entrada con tiempo suficiente para no tener que empezar inmediatamente a cantar¹⁶¹⁷.

Pero si importante son el gesto y la mímica dentro del lenguaje corporal, no debemos olvidar que además el propio cuerpo por sí mismo tiene su importancia, siendo muy relevante la apariencia física del actor a la hora de dar verosimilitud a un papel. La importancia de cuidar este aspecto ya había sido señalada por Tirso de Molina, quien considera que un físico poco adecuado al personaje representado puede arruinar una comedia “...por lo mal que le entalla el papel al representante...”¹⁶¹⁸. Es evidente que los dramaturgos conocían bien las aptitudes de los actores, así como su aspecto físico, pero mientras que sabemos que aprovechaban las habilidades de los actores¹⁶¹⁹, apenas se ha estudiado en que medida también aprovecharon sus rasgos físicos, salvo posiblemente en el caso de Cosme Pérez y su personaje *Juan Rana*¹⁶²⁰. No obstante, la apariencia corporal podía verse complementada, subrayada o alterada por el maquillaje, el vestuario y el peinado, es decir por los elementos complementarios que permitían componer su personaje al actor.

iv. Elementos complementarios:

¹⁶¹⁷ “...si deve evitare il parlare camminando, massime con velocità, tanto più si deve fuggire nel canto, quale notabilmente si altera e guasta con il moto ... Non deve sembre fermarsi nel mezzo a cantare ... Non deve il musico recitante subito uscito su la scena cominciare a cantare...” (*Corago*: 91-92). Entre sus consejos sobre el movimiento escénico alguno mas que al actor conviene al director de escena, como cuando aconseja que “Dovendosi cantar sopra machina è dovere che ella si formi o muovasi adagissimo mentre recita il cantore per non turbarlo ...”.

¹⁶¹⁸ “¿Quien ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la mas melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con mas carnes que un antruejo, mas años que un solar de la Montaña, y mas arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra ... Pues ¿que hicierades vos - prosiguió - si viesedes enamorar a una infanta un hombrón, en la calva y barriga segundo Vespasiano, y decirle ella amores mas tiernos que rábanos de Olmedo?...”. TIRSO, *Cigarrales*: 451-2.

¹⁶¹⁹ Para Bergman, las escasas indicaciones sobre el juego mímico de Quiñones de Benavente, se deben a que conocía las “habilidades” de sus actores en cuanto al uso de gestos, ademanes, tonos de voz, etc., y les escribía los papeles a su medida. Ver BERGMAN, H.E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, (Madrid, Castaglia, 1965), pp. 122-123.

¹⁶²⁰ Sobre la relación entre el personaje y el actor ver mi artículo “Diego Velázquez y Cosme Pérez: genio e ingenio en la corte de Felipe IV”, *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 2 (1999), pp. 217-253.

La voz, los gestos y la apariencia física del actor no bastaban para crear la ilusión teatral, pues a diferencia de las tendencias actuales, en las que el “minimalismo” se adueña de la escena y de la persona del actor, en el Siglo de Oro los signos externos eran de vital importancia -especialmente en el teatro cortesano- para el espectador y el actor, además de ayudar a éste último a dar una mayor verosimilitud a su personaje. Elementos auxiliares fundamentales en la creación de un personaje eran por tanto el maquillaje, el peinado y el vestuario, en cuyas tendencias tenían gran importancia las actrices, y cuya distorsión era esencial en determinados “tipos”, como los personajes del “lindo”, el “alcalde”, el “valiente”, etc.

El uso del *maquillaje* no era prerrogativa de los actores, sino que era un elemento habitual en la vida diaria española¹⁶²¹ del XVII. Uno de los cosméticos mas difundidos, sobre todo en la segunda mitad del siglo, era el colorete, que se usaba, de forma exagerada, en “...las mejillas, la barbilla, bajo la nariz, encima de las cejas y el extremo de las orejas [...] las palmas de las manos, los dedos y los hombros...” (D’AULNOY, *Relación*, 216), pero además las actrices usaban otros como el albayalde, el solimán, etc.¹⁶²² Los labios también se pintaban o se les daba brillo mediante el uso de cera. En cuanto a las cejas, que se depilaban, y pestañas, se ennegrecían o “alcoholaban” mediante tintes de antimonio y alcohol¹⁶²³.

Todas las posibilidades del maquillaje eran aprovechadas por los actores. Los colores del rostro estaban ligados al “tipo” de personaje que se representaba: el viejo con su barba, la dama opilada “descolorida”, etc., pero también a las emociones interiores del personaje¹⁶²⁴ que los comediantes tenían que poner de manifiesto¹⁶²⁵. Los colores del rostro que significaban las distintas pasiones estaban bastante codificados gracias a una serie de

¹⁶²¹ “Aunque las mugeres casadas en pintarse los rostros con colores postizos pretendan fin honesto de agradas a sus maridos...” Anónimo, *Respuesta Teológica* (1673). Citado por PEOFETI, M^a G., “Desnudos femeninos y comedia: una intervención en la polémica sobre la licitud del teatro”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, J.A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), (Granada, 1998), pp. 493-504, p. 495. Elemento esencial en el tocador de una dama era “... la arquilla de los medicamentos de la hermosura...” Zabaleta, *Día de fiesta*: 114. El uso de mascarillas tampoco era desconocido en la época. Mme. D’Aulnoy (*Relación*, 240) describe una hecha a base de “... clara de huevo batida con azúcar cande...” que se usaba para “...desengrasar la piel y dar brillantez al rostro...”, que es todavía hoy una de las mascarillas caseras mas difundidas.

¹⁶²² “No digo que estas [las actrices] no se ensucien el rostro, que antes bien, se lo ensucian y mucho [...] con albayalde, soliman y otras cosas ...” FERRER, J., *Tratado de las comedias* (Barcelona, 1618). Cito por COTARELO, *Controversias*: 251. El “solimán”, un azogue sublimado (*D.A.*) y el “albayalde” (“...substancia del plomo, que metido en vinagre fuerte se disuelve y evapora en polvo a manera de cal...” (*D.A.*) eran ambos utilizados para dar blancura a la piel.

¹⁶²³ DELEITO y PIÑUELA, *La mujer*: 192.

¹⁶²⁴ Como señala Granja (*Actor barroco*: 26) “...el *matiz* de la cara es importante [...] a través de él el actor podía comunicar al público su condición [...] o su estado anímico sin mover un dedo, sin pronunciar una palabra...”.

¹⁶²⁵ Ponerse “encendido” de ira, el rostro “verde” del envidioso, la “palidez” del enfermo o del que recibe malas noticias, etc.

teorías, en gran parte debidas a los filósofos¹⁶²⁶ y a los pintores. Para Francisco Pacheco “...los colores demuestran las pasiones y afectos del ánimo con mayor viveza ...” Vicente Carducho señala por su parte como “... los accidentes mudan y alteran aquel mismo color, según la pasión [...] encendiéndose o perdiendo el color...”. Rodríguez, de quien tomo las citas anteriores¹⁶²⁷, cree que con casi toda seguridad los actores advirtieron la utilidad de seguir las teorías pictóricas en cuanto al maquillaje, gesto y atavío para representar “tipos”.

Filosofía y pintura se unen en Calderón, quien era plenamente consciente del “idioma del semblante” a través de los colores del rostro, como pone de manifiesto la escena entre Ifis y Anajarte en la 3ª jornada de *La fiera, el rayo y la piedra*¹⁶²⁸:

IFIS: [...]

por a cuenta de mi amor

que de mi amor no te hable.

ANAJARTE: Hablar en que no hablas, ya

es hablar mas que si hablastes.

IFIS: Que calle un dolor ¿no basta,

sin que en lo que calla, calle?

ANAJARTE: No, que mudez que se explica,

no deja de ser lenguaje.

[...]

IFIS: Eso es quererle quitar

sus idiomas al semblante

ANAJARTE: Claro está, que los colores

ya son retóricas frases.

IFIS: ¿Quien le negó a un accidente

que pálido se declare?

[...]

Lamentablemente las referencias técnicas al maquillaje usado en el teatro de la época son siempre de carácter indirecto. Podemos pensar que en las comedias de capa y espada habitualmente representadas en los corrales el maquillaje sería semejante al utilizado en la vida cotidiana, aunque posiblemente algo mas acentuado. Sin embargo en las fiestas palaciegas, autos sacramentales y piezas en las que el disfraz es parte esencial del género, como por ejemplo la mojiganga, el maquillaje sería posiblemente mas complejo, especialmente en aquellos personajes con un fuerte significado simbólico¹⁶²⁹. Aunque la

¹⁶²⁶ Una “sistematización” de las seis pasiones primarias, estados del ánimo o “afectos”, resultado de las combinaciones de los cuatro humores vitales del cuerpo (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra) la tenemos en el *Tratado de las Pasiones* (1649) de R. Descartes: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza, así como sus gestos correspondientes. Cito por BIANCONI, L., *Historia de la música: El siglo XVII*, (Madrid, 1986), pp. 51-52. Ver igualmente un resumen de la teoría musical de los afectos, y su expresión en música.

¹⁶²⁷ PACHECO, F., *A los profesores del Arte de la Pintura* (Sevilla, 1622). CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633). Ver en RODRÍGUEZ, *Registros*: 44.

¹⁶²⁸ Cito por la edición de EGIDO, A., (Madrid, Cátedra, 1989), pp. 346-347.

¹⁶²⁹ Podemos hacernos una idea de la complejidad de este apartado en una fiesta palaciega gracias a la descripción que hace Follino, cronista oficial de las fiestas de Mantua de 1608, de los condenados al infierno que aparecían en el *Ballo delle Ingrate* (texto de Rinuccini y música de Monteverdi): “...vestidos con ropajes de

caracterización podía ser tan sencilla como las máscaras y mantos negros que cubren a los cuatro personajes simbólicos (*Temor, Sospecha, Envidia y Rencor*)¹⁶³⁰ que mantienen prisionero en la cueva de los celos al *Desengaño* en *La púrpura de la rosa* de Calderón, en otras ocasiones la caracterización podía ser mucho mas complicada, como sucedió en *El mayor encanto amor*, fiesta de Calderón representada en 1635, en la que se narra la historia de Ulises y Circe. Los personajes embrujados por la maga aparecen ante los compañeros de Ulises bajo la forma de "...infinidad de diferentes animales, como leones, tigres, dragones, osos y otros diferentes [...] se oirá una triste música y canción [...] a cuyo sonoro ruido [...] los animales, parte de ellos en pie y parte de ellos en sus mismas formas, harán un extraordinario baile..."¹⁶³¹.

Pero hay además otros elementos o "trucos" que entran dentro del campo del maquillaje teatral: las cebollas que escondidas en las mangas ayudan al actor a llorar en el momento oportuno, la molleja de pato llena de liquido rojo que simulaba la sangre o el uso de esponjas que presionadas en un momento dado simulaban una herida, etc.¹⁶³²

Elemento caracterizador importante eran también los *peinados*, que a lo largo del siglo fueron cambiando según los dictados de la moda, así como sus adornos (cintas, plumas, joyas, etc.)¹⁶³³, y los diferentes tipos de tocados, cuya mayor o menor fantasía dependía en el teatro del papel representado.

En cuanto al *vestuario* debido al hecho de que la mayoría de los actores importantes contaban con su propio vestuario, aquí solamente queremos apuntar sus dos características principales: su riqueza y la falta de verosimilitud.

aspecto muy extravagante y hermoso que les llegaban hasta los pies [...] Era de color ceniza [...] Tanto las vestiduras como los mantos, que pendían de sus hombros de manera extraña, estaban bordados con grandes llamas hechas de seda y oro [...] Con estas joyas estaban trenzados también sus cabellos, en parte recogidos y en parte sueltos [...] sus rostros mostraban señales de su pasada belleza, aunque estaban tan cambiadas y pálidas..." Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 192.

¹⁶³⁰ Posiblemente se debiera a necesidades escénicas, ya que es muy probable que las cuatro actrices que los encarnaron fuesen las mismas que también hacían los papeles de la cuatro ninfas de *Venus*, por lo que con este sencillo truco se facilitaba su rápida transformación.

¹⁶³¹ Citado por ARELLANO, I., *Calderón y su escuela dramática*, (Madrid, 2001), p. 97.

¹⁶³² Ver la descripción de estos "mecanismos" en GRANJA, *Actor barroco*: 25.

¹⁶³³ Durante el primer cuarto de siglo se mantiene para las mujeres el peinado en moño alto, como el que luce María de Hungría en el retrato de Velázquez (Museo del Prado, Madrid), única opción que permite el aparatoso cuello de gorguera o lechuguilla, pero tras su prohibición (Pragmática de 11-II-1623), el peinado va "bajando", para ir evolucionando en consonancia con el "guardainfante", pasando de las rígidas pelucas adornadas con cintas que a mediados de siglo se asemejan a "guardainfantes capilares" como el que luce Mariana de Austria en el retrato de Velázquez conservado en el Museo del Prado (c. 1650.), a una melena suelta, rizada u ondulada, adornada en un lateral con grandes plumas, flores de cintas, etc., tal y como podemos ver en el retrato que hacia 1659-1660 hace Velázquez a la infanta Margarita (Kunsthistorisches Museum. Viena). En el reinado de Carlos II se generaliza el cabello suelto largo, generalmente con trenzas, adornado con cintas, plumas y agujas de pedrería. En los hombres se advierte igualmente una tendencia a lo largo de todo el siglo de ir dejando el pelo cada vez mas largo, adornándose, al igual que las mujeres, con postizos en forma de tupés, mechones y rizos, que no dejaron de ser ridiculizados debido a las exageraciones introducidas por algunas víctimas de la moda como los "lindos"

Los trajes usados en todo tipo de representaciones eran muy ricos y costosos¹⁶³⁴, y de hecho en los inventarios de propiedades de actores, estos trajes suelen aparecer como “vestidos ricos de representar”. Objeto de crítica constante por parte de los moralistas que veían en tanta riqueza y ostentación un mal ejemplo para los espectadores de ambos sexos, incitados al consumo inmoderado por la influencia y atractivo que desde el escenario ejercían sobre ellos los actores¹⁶³⁵.

Las críticas mas furibundas se concentraban en aquellos vestidos femeninos que se consideraban indecentes bien por dejar al descubierto gran parte del cuerpo de la actriz¹⁶³⁶, bien por atentar contra las leyes del decoro, como sucedía en el caso de las disfrazadas de hombre, motivo de continuo escándalo para los mas rigoristas¹⁶³⁷.

Otro motivo de crítica, ésta mas “profesional”, era provocada por la falta de adecuación del vestuario a la situación escénica, un problema ya criticado por Lope de Vega¹⁶³⁸, sobre todo si se trataba de comedias “históricas”, en la que los personajes en lugar de aparecer vestidos de “época”¹⁶³⁹ salían con la indumentaria a la última moda, lo que creaba graves incongruencias “...haciendo a un emperador, saliese vestido como Gómez Arias, y queriendo dar un asalto a una fortaleza, subiendo por una escalera a vista de todos, le viédeses la espada desnuda y subir con chinelas...” (TIRSO, *Cigarrales*: 452). El problema se mantuvo durante todo el siglo XVII, pues ya a finales del siglo J. Alcázar¹⁶⁴⁰ insiste en que “En el traje se deben considerar la propiedad y la riqueza. No debe el turco vestirse de vestidos alemanes, ni el español de arábigos.”

¹⁶³⁴ Para Fr. Jerónimo de la Cruz las actrices ponían “... todo su estudio en adornarse mas a lo profano que el demonio les enseña...” *Iob evangelico* (1635). Cito por COTARELO, *Controversias*: 203.

¹⁶³⁵ “Otro daño es, las invenciones nuevas de trajes y vestidos, especialmente de mujeres. Porque de aquí se toma el zapato pintado y aun bordado, las balonas costosas, los tocados disolutos y las demás galas libertadas ... que tomándolo de las comedias las que van a ellas introducenlo por usanza ... y tiene tanta fuerza la maldita usanza, que no solo corre por los lugares donde se representa, pero aún de aquí se esparce por todo el reino...” Padre Juan Ferrer, *Tratado de las comedias* (1613). Cito por COTARELO, *Controversias*: 254.

¹⁶³⁶ “Salen también muchas veces mal vestidas, por no decir mal desnudas, porque lo pide el papel de la Magdalena u de otra santa penitente.” Camargo, *Discurso Theológico*. Cito por COTARELO, *Controversias*: 124.

¹⁶³⁷ “Y lo que es cosa usada en las comedias y no menos inmodesta, las mugeres se visten de hombres [...] ofreciendo al registro de los ojos de tantos hombres todo el cuerpo que la naturaleza misma quiso que estuviere casi todo retirado de la vista?” Camargo, *Discurso Theológico*. “...mujeres de excelente hermosura, de singular gracia, de meneos y posturas; salen en el teatro a representar diversos personajes en forma y traje y hábito de mujeres y aun de hombres, cosa que grandemente despierta a la lujuria y tiene muy gran fuerza para corromper a los hombres...” Padre Mariana, *Tratado contra los juegos públicos*. Cito a ambos por COTARELO, *Controversias*: 124 y 431.

¹⁶³⁸ “...que en España/es de las cosas bárbaras que tiene/la comedia presente recibidas,/sacar un turco un cuello de cristiano/y calzas atacadas un romano.” LOPE DE VEGA, *Arte nueva*: 18.

¹⁶³⁹ Ya López Pinciano (*Philosophía*: 523) advertía de la necesidad de “...escudriñar las historias que dan luz de los tiempos en los trajes [...] especial el que es cabeza, debe saber mucha fábula y historia mucha para que, según la distinción, dé el tiempo, dé el ornato a las personas de su acción.”

¹⁶⁴⁰ *Ortografía castellana* (c.1690). Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 336.

La misma incongruencia que se observa en las “fiestas” palaciegas, en las que los protagonistas de una comedia mitológica pueden aparecer vestidos a la última moda cortesana. Un ejemplo lo tenemos en *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653). Los dibujos de Baccio del Bianco, autor de la espectacular puesta en escena, revelan como el vestuario estaba constituido por una mezcla de trajes: junto a algunos trajes mas o menos de fantasía, como los que lucen Palas y Mercurio, (Fig. 46), en los personajes “humanos” predominan - sobre todo para las mujeres- los vestidos a la moda de la época, incluido el guardainfante (Fig. 29), prenda que luce Andrómeda en la escena final (Fig. 20).

Prueba de la versatilidad indumentaria en el teatro de la época la encontramos en la pintura, en la que una misma escena admite ser representada con trajes muy diversos. Tenemos un magnifico ejemplo en uno de los temas mas representados en la época: las tentaciones de San Jerónimo. En la versión que pinta Zurbarán para el Monasterio de Guadalupe (Fig. 47), las “tentadoras” aparecen vestidas a la moda de la época; sin embargo las mujeres que tientan al santo en el cuadro de Valdés Leal (Fig. 48) (Museo de Bellas Artes, Sevilla) van vestidas como las protagonistas de una “fábula” teatral, hasta el punto de que podemos encontrar una cierta semejanza por su forma y colores entre el vestido de la dama que aparece en primer término, de espaldas al espectador, y el que se le hizo a Manuela Bernarda para que representase el papel de *Venus* en *Fieras afemina amor* (1672), de Calderón: un vestido que constaba de *guardapiés* y *jubón*, además de un *tonelete* de brocado verde, y *mangas*, y *calzadillos*¹⁶⁴¹ rojos (FUENTES XXIX, 105-106).

Mención aparte merecen los trajes “alegóricos” y los disfraces. Los trajes alegóricos, utilizados con frecuencia en la representación de los autos sacramentales, resultaban de vital importancia, ya que, como señala Bergman (*L. Quiñones*: 126) encerraban toda una ideología, expresando de modo visual los conceptos desarrollados por los versos. Un buen ejemplo lo constituye el traje con el que según Calderón debe aparecer el personaje del *Autor* (Dios) en su auto *El gran teatro del mundo*: un “.. manto de estrellas y potencias en el sombrero”¹⁶⁴². Pese a que había otros trajes mucho mas codificados (demonio, ángel,

¹⁶⁴¹ El *guardapiés* era una falda que dejaba ver los pies, el *jubón* una especie de chaqueta muy ceñida, con faldillas cortas; el *tonelete* era un traje típico de los personajes heroicos y mitológicos de las comedias, consistía en una “faldeta hasta la rodilla, rodeadas a la cintura, donde estaban aseguradas.” El *calzadillo* era un tipo de calzado “parecido a la alpargata”. Para la definición de las prendas ver A.MADROÑAL, A., “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro clásico*, 13.14 (Madrid, 2000), pp. 229-301. Las detalladas cuentas de gastos de la representación de *Fieras afemina amor* nos pueden dar alguna pista sobre este tipo de trajes. El personaje de Hércules, representado por Alonso de Olmedo, vestía justillo con mangas justas, tonelete -uno largo y otro pequeño-, manto y calzadillos, cota con palotoques, (FUENTES XXIX: 101). Para Mariana de Borja se hizo un “traxeciyo a media pierna”, con manto, tonelete, montera y calzadillos (FUENTES XXIX: 102).

¹⁶⁴² Las *potencias* son los “nueve rayos de luz, que de tres en tres forman una especie de corona en las imágenes del Niño Jesús, para expresar el universal poder que tiene sobre todo lo creado” (D.A.)

alma, muerte, etc.)¹⁶⁴³, las frecuentes ayudas de costa concedidas por el Ayuntamiento a los actores “para vestir el auto” parecen revelar la imposibilidad de aprovechar el vestuario habitual de otros géneros teatrales¹⁶⁴⁴.

Los disfraces, muy utilizados en las obras cortas (principalmente en las mojigangas y en los bailes dramáticos o entremeses cantados), podían ser muy elaborados y complicados, sobre todo en aquellos que formaban parte de las “fiestas” cortesanas. A medida que avanza el siglo se advierte una mayor complejidad, como revela el análisis comparado de dos entremeses cuya estructura básica es similar, por estar basados ambos en el desfile de “figuras”. En el entremés de Quiñones de Benavente *La Puente Segoviana* (1ª parte) (c. 1635), la actriz Luisa de la Cruz, que personifica precisamente al *Puente de Segovia*, sale “con la puente segoviana puesta en la cabeza” y Josefa Lobaco, que personifica al *Puente de Toledo*, también lo luce como tocado. Algo mas completo parece el disfraz de Lorenzo de Prado, que personifica al *Tajo* y sale “con una torre o alcázar pintado”. Treinta años mas tarde, la caracterización algunas de las “figuras” que aparecen en la mojiganga de Calderón *Los sitios de recreación del rey* (c.1661-1662) es mucho mas compleja: mientras que Mendoza, que personifica al *Pardo*, sale con “cabeza de jabalí”, Mariana [de Borja] “con insignia de la Torre de la Parada” y otros con símbolos similares, el *Tajo*, representado ahora por [Carlos] Vallejo va caracterizado “con barba larga, vestido de yedra” y Cosme Pérez-Juan Rana, que personifica al *Buen Retiro*, sale vestido de moro. Un disfraz mucho mas elaborado llevarían seguramente *D. Estofado* y *Dª Olla* en la mojiganga *Los Guisados* de Calderón, ya que el dramaturgo advierte que “...estas figuras se pueden hacer o vestirlas ridículamente como suenan o con verdaderas ollas y pucheros...”¹⁶⁴⁵.

El vestuario de algunos papeles, especialmente en el teatro breve, estaba muy codificado, lo que podríamos considerar una herencia de la *commedia dell'arte*, como podemos ver en el entremés *Las Carnestolendas*, de Calderón, en el que el gracioso representa él sólo toda una serie de “tipos”, ayudándose de toda una serie de prendas caracterizadoras, gestos, recursos fónicos y modos de hablar¹⁶⁴⁶:

¹⁶⁴³ Todos ellos aparecen en la mojiganga de Calderón *Las visiones de la muerte*, en la que el dramaturgo parodia las convenciones de sus propios autos sacramentales. Ver la mojiganga en la edición de RODRÍGUEZ, E., y A. TORDERA, *Entremeses, jácaras y mojigangas Calderón*, (Madrid, 1990), pp. 371-384. Cito por *Calderón: entremeses*.

¹⁶⁴⁴ En 1694 el músico Manuel de Villafior “...dijo esta prompto a servir a S.M. y a M[adri]d en la comp[añ]ia de Agustín Manuel conque M[adri]d le a[b]ra de dar doscientos ducados que es la cantidad que ha reconocido quedan en empeño su casa y familia acuada la fiesta del Corpus por los empeños q[ue] contrae en bestir dha fiesta...” (A.M.V.: 2-200-4). Las cuentas reflejan que el año anterior Villafior y su mujer, la actriz y música Sabina Pascual, habían recibido 1.600 rs. (1.200 rs. ella y él 400rs.) en concepto de ayuda de costa para vestir el auto. (A.M.V.: 2-200-4)

¹⁶⁴⁵ Cito a Quiñones por BERGMAN, *Ramillete*: 167-169. Para Calderón ver RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón: entremeses*: 343-352 y 405-406.

¹⁶⁴⁶ Cito por la edición de RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón entremeses*: 146-149.

(*Pónese una barbilla y gorra chata*)

GRACIOSO: Sale un vejete arrugado,
con barbilla, y gorra chata,
tan temblona la cabeza
como papanduja el habla
[...]

(*Pónese mascarilla y bonete colorado*)

Agora sale el negrilla
requebrando aquestas damas
con su cara de morcilla
y su bonete de grana.
¿Quelemole vuesancé
Luisa, María y Rufiana,
que le demo colacione
[...]

(*Toma una espada por el hombro, y el jarro en la
mano, bebiendo a menudo*)

Ahora sale un finflón
o tudesco de la guarda
hablando mucho, y aprisa,
y sin pronunciar palabra.
[...]

A las prendas de vestir se añadían por tanto una serie de accesorios igualmente codificados que de forma aun mas sencilla caracterizaban a determinados “tipos”: gorras y barbas los viejos, tocas las viudas y dueñas, turbantes los moros, etc.

La efectividad que la unión de todos los elementos descritos, que conformaban la técnica del oficio o “arte” de actor, es señalada en los textos de la época¹⁶⁴⁷, y especialmente en los que abominan del teatro, como el padre Guzmán¹⁶⁴⁸, para quien “...la voz, la música, los afectos, los afeites, la hermosura, el buen cuerpo, la gracia, el talle, el donaire, el cabello, el rizo, el copete, el vestido, el meneo, que aunque parece hecho al descuido, lleva estudiada su malicia y deshonestidad. Todo esto, entrando por los ojos y por los oídos, es fuego, es ponzoña, es secreto veneno, es sutil solimán, que tira al corazón del que lo mira descuidado de si ...” Perfecta descripción de una técnica que por su propia condición de arte desarrollado en el tiempo, resulta muy arriesgado tratar de reconstruirlo, y prueba de ello son las opiniones encontradas de diversos estudiosos¹⁶⁴⁹.

¹⁶⁴⁷ Incluso por defecto, como hace Lope de Vega en la 3ª jornada de su comedia *La serrana de la Vera*, en la que alude a los defectos mas frecuentes de los actores: la falta de “presencia escénica”, falta de estudio, mal vestuario, y excesivos afeites. Ver RUANO, *Teatros comerciales*: 522.

¹⁶⁴⁸ GUZMÁN, P., *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad* (1613). Cito por COTARELO, *Controversias*: 349.

¹⁶⁴⁹ Algunos como Rozas (*Sobre técnica*: 11) creen que la técnica utilizada en la época era la de identificarse con el personaje; también Sage (*Texto y realización*: 42-43) cree que los actores buscaban mas la identificación “afectiva” del espectador que la “intelectual”; partidario de la teoría de que el actor simplemente “representaba” su papel es Ruano (*Teatros comerciales*: 520-1) para quien la técnica se basaba en la “...imitación literaria y artística y no realista; se trata de remedar el arte y no la vida.”

Por mi parte creo que el actor barroco, sometido a un código gestual muy codificado, mantenía un cierto distanciamiento con su personaje, de manera que más que “meterse” en él, lo representaba. Ello no es óbice para que -al igual que el predicador sacro- recurra a toda una serie de recursos sonoros y visuales que buscan provocar en el espectador una adhesión “emocional”. La frecuencia con que los dramaturgos acuden a la indicación “como lo pintan” puede servirnos para tratar de hacernos una idea de algunos aspectos visuales del arte del actor barroco a través de la pintura, teniendo siempre en cuenta que se trata de una visión parcial ya que siempre nos faltarán los aspectos sonoros que complementan un arte que solo alcanza todo su significado al ser visto y oído, pues como señala el padre Guzmán entra “por los ojos y por los oídos”.

Dada la importancia que tenían las actrices, utilizaremos dos obras de Valdés Leal -*La Magdalena* (Fig. 49) y *La danza de Salomé* (Fig. 50)- para tratar de “ver” la actuación de una “comediante” sobre el escenario. En *La Magdalena* contemplamos a una actriz ricamente ataviada a la moda de la época (c. 1660-1665), cuyo dominio del cuerpo, gesto y expresión facial es absoluto. Mientras que con la mano derecha marca un claro gesto de rechazo a las galas del mundo, la mano izquierda se posa sobre el pecho, un gesto que según López Pinciano (*Philosophia*: 528), era empleado para “...reprehendernos a nosotros mismos de alguna cosa que habemos hecho...”; la cabeza vuelta hacia la luz que la ilumina, mostrando el rostro una expresión clara de arrobamiento, destacando la fuerza expresiva de los ojos elevados hacia la fuente de luz que simboliza claramente la conversión del personaje. Si *La Magdalena* nos presenta una actuación “estática”, en *La danza de Salomé* se representa una escena tantas veces denostada por los moralistas: una joven y hermosa actriz danzando, ricamente ataviada, una vez más en rojo y verde, en este caso con el vestido “heroico” o “mitológico”, que nos permite ver la vistosidad que este tipo de indumentaria podía tener sobre el escenario y como contribuía a resaltar todos los encantos físicos y la gracia de la actriz.

4.1.2. APTITUDES

En su interpretación el actor debía coordinar sus propios “signos escénicos” (dicción, gesto, movimiento) -que podían ser modificados por la inclusión de la música (canto y danza)- con signos escénicos exteriores a él, fundamentalmente la escenografía y el movimiento de las tramoyas. Sin olvidar que el conjunto de habilidades que forman la técnica del actor debían ser matizadas y adaptadas a las necesidades de los diferentes géneros teatrales, pues no podemos hablar del teatro del Siglo de Oro como de un teatro

unitario, ya que sus manifestaciones eran muy diversas, pasando de obras de gran envergadura a otras piezas breves, de obras religiosas a profanas, cómicas y tragicómicas, cantadas y habladas, etc., representadas además en espacios teatrales muy diversos, que marcan diferentes niveles de relación entre el actor y su público.

Uno de los rasgos esenciales del actor barroco es por tanto la diversidad de habilidades que se le exige poseer, ya que en su carrera profesional el actor barroco, y en mayor medida la actriz, no sólo debía dominar múltiples *disciplinas complementarias* -entre las cuales ocupan un lugar principal aquellas relacionadas con la música (bailar, cantar y tañer)¹⁶⁵⁰- que le permitían adaptarse a una gran variedad de papeles y registros interpretativos impuestos por la *diversidad de géneros teatrales*, sino que además tenía que poseer una gran capacidad para adaptar su técnica a *diferentes espacios teatrales*.

Tal diversidad de condicionantes no parecen haber sido ningún obstáculo para los actores del XVII, que pasaban de un papel, género y espacio teatral a otro sin ningún tipo de dificultad aparente, con lo que ésto implica de cambio de registro. Si tenemos en cuenta que los actores de hoy en día, tendiendo a una suerte de especialización, raramente compaginan géneros teatrales diversos (y no es lo mismo un gran teatro que una pequeña sala donde la proximidad del espectador es mayor), y diferencian claramente entre la actuación en vivo para un público en el teatro y la actuación a través de un elemento distanciador como es la cámara, ya sea de cine o de televisión, que exige distinta técnica y ritmo, de tal manera que son raros los actores que simultánea diferentes géneros y medios expresivos, comprenderemos mejor la versatilidad impuesta al actor barroco, para el que esta simultaneidad era lo habitual.

4.1.2.1. HABILIDADES COMPLEMENTARIAS:

El actor del Siglo de Oro se nos presenta como un profesional muy polifacético, capaz de dominar habilidades muy diversas, algunas, como la esgrima, de tipo social, y otras claramente relacionadas con el mundo del espectáculo: transformismo, malabarismo, acrobacia¹⁶⁵¹, etc. Pero entre todas ellas ocupan un papel relevante todas aquellas

¹⁶⁵⁰ “...ella pone de suyo en el *sentido con que le dice*, en el *aire con que le canta*, en la *acción con que le mide*, en la *dulzura de la voz con que le quiebra*, en la *destreza con que le acompaña con el instrumento*, con la *castañuela*, con el *lazo del baile*, y con otros mil sainetes y atractivos de que usan estas sirenas...” Fromperosa y Quintana, *El Buen Zelo* (1683). Cito por COTARELO, *Controversias*, p. 264. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁶⁵¹ Para Tordera, a la vista de los efectos escenográficos, algunos actores y actrices debieron ser “consumados acróbatas”, especialmente en lo que se refiere a su trabajo sobre tramoyas; como ejemplo pone a la actriz que encarnó a la *Discordia* en *Fortunas de Andromeda y Perseo* de Calderón, quien caía desde gran altura a tal velocidad, que según Baccio del Bianco, el autor de la escenografía, fue gracias a que Dios “...ha posto le sue maní, a fare que quella povera muciacia [...] non abbia rotto il collo.” Ver TORDERA, A. “El círculo de

relacionadas con la música: cantar, bailar y tocar instrumentos. Son precisamente los detractores del teatro los que aluden reiteradamente a las habilidades musicales de los actores, que salen al tablado “...rica y airosamente vestidos con garbo y galantería, *afectando las gracias de la música en los instrumentos, de la voz en el canto, de la destreza en el baile*, de la energía y propiedad en decir y de todas aquellas artes que pueden lisonjear a los oyentes. Las farsantas se exponen a los ojos del teatro muy acicaladas y muy bien prendidas, con mas ricas y mas vistosas galas que las princesas [...] y, sobre todo, el desahogo en el cantar, en el decir y en el bailar...”¹⁶⁵².

Su dominio del lenguaje hablado y cantado les permite pasar de uno a otro sin problemas, alternando partes declamadas y cantadas, tal y como podemos ver en *El guardainfante* (1ª y 2ª partes)¹⁶⁵³ de Quiñones de Benavente. En la 1ª parte es el gracioso *Juan Rana* (Cosme Pérez) el que pasa del canto a la declamación sin interrupción alguna, mientras que en la 2ª parte lo hace su compañera Josefa Román:

JUAN R. (*Canta*): Señora mosquetería,
escuchá a vuestro Juan Rana.
(*Representa*): ¿Yo no só alcalde perpetuo?
¿Vos no me distis la vara?
(*Canta*): Pues, ¿como en ausencia mía
consentís que una muchacha
en la audiencia de Avendaño
me usurpe mis alcaldadas?
[...] (*Guardainfante* 1ª)

JOSEFA (*Canta*): Señora Cazolería
escuchad vuestra Jusepa
(*Representa*): Yo ¿no só buena falduda?
vos ¿no me distis la muestra?
(*Canta*): Pues ¿cómo en agravio mío
consentís a un hombre o bestia
que en la plaza del teatro
me corra con guindaleta?
[...] (*Guardainfante* 2ª)

Aunque graciosos y actrices son los que habitualmente hacen gala de sus dotes musicales, son principalmente éstas últimas¹⁶⁵⁴ las que, según confirman los detractores del

apariencias y afectos del actor barroco”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.) (Londres, 1989), p. 136. De hecho parecen haber sido mayoritariamente las actrices las que se veían obligadas a subir en las tramoyas, según confirman las fuentes de la época, en las que se cita a varias actrices que resultaron heridas o incluso muertas tras caerse de una tramoya, como Luisa de Velasco, que murió en estas circunstancias durante la representación de *Hado y Divisa* (1680) de Calderón (COTARELO, *Ensayo*, 342). También Lope en el *Prologo dialogístico* a edición de la parte XIX de sus comedias, parece confirmar la presencia mayoritaria de las actrices en las tramoyas: “... cuando veo todo un pueblo atento a una maroma, por donde llevan una mujer arrastrando...”. Ver HESSE, J., *Vida teatral en el Siglo de Oro* (Madrid, 1965), p. 84. Esto explicaría su arrojo a la hora de montarse en tan inseguros artilugios, como lo prueba la reacción de Luisa de Robles, quien arrebató el manto a su compañero Diego de Vallejo al final de la representación de *El Anticristo* (1618) de Ruiz de Alarcón, y le substituyó en el vuelo final, al no atreverse el actor a volar en la tramoya, acción que revela la profesionalidad y valor de la actriz, que mereció unos versos elogiosos de Gongora. Ver la narración que del hecho hace SÁNCHEZ ARJONA, *Teatro Sevilla*: 102. Greer y Varey (*FUENTES XXIX*, p. 39) creen que también Alonso de Olmedo (*Hercules en Fieras afemina amor*) tuvo un doble que le substituyó durante el duelo, que montado en una tramoya debía mantener con el dragón.

¹⁶⁵² Anónimo, *Arbitraje político-militar* (1683). Cito por COTARELO, *Controversias*, p. 63. Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁶⁵³ Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 524 y 528.

¹⁶⁵⁴ En su *Jácara que se cantó en la compañía de Ortegón*, Quiñones de Benavente se hace eco de la importancia que tenía para las actrices saber cantar al presentar a una de ellas, *Rufina*, que se queja por la insistencia del público para que se canten jácaras sin tener en cuenta si las actrices saben hacerlo o no, y a la que

teatro y las propias obras teatrales, parecen haber dominado todos los secretos del canto, el baile y la danza¹⁶⁵⁵ como ponen de relieve especialmente las obras destinadas a ser representadas ante los reyes. Así, la actriz que protagonizaba el entremés anónimo *La Garduña* (2ª mitad siglo XVII), representado en una fiesta palaciega, además de representar ella sola un auto sacramental, tenía que cantar una jácara a sólo y otras piezas populares, y bailar un villano y un canario (COTARELO, *Colección*: cxxxiii). Ejemplos como éste nos permiten acudir, aunque con ciertas reservas, a la obra de uno de los críticos mas airados, el padre Camargo (*Discurso*), a quien su exagerado celo moralista¹⁶⁵⁶ convierte en un magnífico cronista de las habilidades musicales de los actores, en una época en la que “La música de los teatros de España está hoy en todos los primores tan adelantada y tan subida de punto que no parece que pueda llegar a mas. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los oyentes suspensos y como hechizados [...] las mugeres de la farsa cantan primorosamente [...] avivando de mas a mas con bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mismas mugeres bailan, tocan y danzar, ya con los hombres, ya solas, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con mas desenvoltura...”¹⁶⁵⁷.

Tal cúmulo de habilidades musicales no puede deberse únicamente a unas dotes “naturales” sino que implica un aprendizaje especializado, como veremos mas adelante, ya que al estudio de la educación musical de los actores dedicamos la segunda parte de este capítulo.

4.1.2.2. DIFERENTES GÉNEROS Y REGISTROS:

una de sus compañeras indica que entra dentro de su obligación principal, que es contentar al público: RUFINA: Sin saber si la cantamos,/por jácaras voces dan./¡Pese a sus hígados dellos!/¿No hay mas de jacarear?/.../FRANCISCA: No hay mas;/que en pidiendo estos señores/jácara, se le han de dar;/.../RUFINA: ¿Y quien no sabe? FRANCISCA: Saber./RUFINA: ¿Y si no acierta? FRANCISCA: Acertar./.../RUFINA: Pues/hágase su voluntad./¡Leonor! LEONOR: ¡Rufina! RUFINA: ¿Tu cantas/jácara? LEONOR: Si, pero mal/...” (COTARELO, *Colección*: 594).

¹⁶⁵⁵ Ya Guillen de Castro en su obra *El curioso impertinente* (1618) señala la extraordinaria habilidad de los actores españoles como bailarines “Pues los bailes y las danzas/que hacen tañendo y cantando/ya bailando, ya danzando/con variedad de mudanzas,/es extremo.” (Cito por Sánchez Escribano y Poqueras Mayo, *Preceptiva*: 205). También Quiñones de Benavente aprovechó esta habilidad en alguna de su obras, como en la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte*, en la que según se indica en la acotación “Sale toda la compañía danzando de dos en dos, de las manos con hachas, al son de instrumentos, y en haciendo la reverencia cantan.” (COTARELO, *Colección*: 558).

¹⁶⁵⁶ “Cuando no hubiera en el teatro mas incentivo de torpeza que la música, ella sola era bastante y aun sobraba para hacerle un horno de Babilonia, como le llaman los Santos, y una hoguera infernal del fuego de la lascivia...” *Discurso theológico* (1689). Cito por COTARELO, *Colección*: 123.

La habilidad de los actores para asumir papeles absolutamente diferentes y en ocasiones incluso opuestos, es uno de los aspectos criticados en el anónimo *Diálogo de las Comedias* (1620), que considera inmoral que una actriz “...acabado de hacer una Nuestra Señora, sale en un entremés en que hace una mesonera o una ramera solo con ponerse una toca y rezagar una saya, y sale a un baile deshonesto y a cantar y bailar una “carretería” que llaman “Lavandería de paños” donde se representa cuantas rufanías se hacen en un lavadero, y él, que hizo el Salvador poniéndose una barba, en quitándosela sale a cantar o bailar o representar el baile de “Allá va Marica”...”¹⁶⁵⁸. Estos cambios son también criticados por el padre Fomperosa y Quintana, en *El Buen Zelo* (1683), cuando comenta como una misma actriz “...en acabando la jornada [de una comedia de santos], suele desnudar el traje de la penitencia y vestir el de la risa para el sainete o el entremés, y la que ahora tenía el auditorio al parecer devoto y compungido [*sic*], ya con la castañuela, con el baile, y la letrilla lasciva le tiene alborotado y loco en risas y en aplausos descompuestos...”¹⁶⁵⁹.

Pero desde el punto de vista de los profesionales del teatro, esta diversidad de papeles, incluso dentro de una misma representación, era precisamente uno de los mayores atractivos que -como señala Cervantes- ofrecía la profesión:

“Ya podré ser patriarca,
pontífice y estudiante,
emperador y monarca;
que el oficio de farsante
todos estados abarca;
y, aunque es vida trabajosa,
es, en efecto, curiosa,
pues cosas curiosas trata,
y nunca quien la maltrata
le dará nombre de ociosa.”

(*Pedro de Urdemalas*: 379).

Esta diversidad de papeles exigía del actor una diversidad de “registros” que le permitieran pasar de unos a otros, adecuando siempre su interpretación a las características del personaje. El hecho de que además existieran claras diferencias entre los “registros” masculinos y femeninos, explica la preocupación de los moralistas y el éxito entre el público de la mujer vestida de hombre. A mi juicio, los ataques de los moralistas se debían más que al hecho de que la mujer mostrase sus “encantos” físicos sin tapujos, al hecho -mucho

¹⁶⁵⁷ Ver en COTARELO, *Controversias*: 123 y 125.

¹⁶⁵⁸ Cito por COTARELO, *Controversias*: 218. Los moralistas parecen confundir constantemente entre el actor y el papel que éste representa, lo que les incapacita para diferenciar entre el “estatuto moral” y la “técnica artística”. Ver el desarrollo de esta idea en RODRÍGUEZ, *Registros y modos*: 42.

peligroso- de que adoptase un “registro” que no le pertenecía, con lo que su “travestismo” suponía una transgresión no solo de valores morales sino también de valores sociales.

Pero además hay que tener en cuenta que las compañías del Siglo de Oro interpretaban géneros teatrales muy diversos dentro de una misma representación, por lo que el actor, que debía acomodar su arte o técnica al género del que se tratase, tenía que hacerlo de forma rápida y precisa y en un periodo de tiempo no muy largo¹⁶⁶⁰.

Como señala Rodríguez Cuadros (*Registros*: 48), hay una “diferencia de tonalidad de registro” entre los diversos géneros, lo que implica el uso de técnicas diferentes según el género del que se trate. Si tomamos solo uno de los *signos escénicos* propios del actor, el *gesto*, podemos ver que el género teatral impone sus propias reglas gestuales al actor. En las obras cortas, la importancia relativa de los signos escénicos ajenos al actor contribuye a fijar la atención del espectador en el propio actor, al que la comicidad del texto y su ritmo impondrían gestos rápidos y distorsionados por la exageración; por el contrario, en el auto sacramental tendríamos el género opuesto, pues aquí la importancia de los decorados y utillaje, así como el espectacular vestuario y el fuerte contenido doctrinal del texto, imponen un ritmo gestual mucho mas lento y por ende mas amplio.

El género teatral también supone para el actor tener que optar por primar mas unos signos escénicos que otros (palabra/gesto, gesto/movimiento¹⁶⁶¹, etc.), elección de la que resulta una técnica personal, que diferencia al buen del mal actor, pero exigida incluso un actor mediano, como Diego de Robledo, cuya carrera se desarrolla a lo largo de las décadas de 1620-1630¹⁶⁶². Durante su trayectoria profesional Robledo interpretó diversos tipos de papel, y si en 1638 se alaba su “gravedad” en una representación en Valencia de la comedia *El gusto y disgusto no son mas que imaginación*¹⁶⁶³, en el entremés *El toreador don Babilés* (c. 1643), de F. Bernardo de Quirós, actúa como *gracioso* causando “muchísima risa [...] con el donaire que Madrid vió.” (BERGMAN, *L. Quiñones*: 532).

El actor barroco tenía pues que acomodar su “registro actoral” (RODRÍGUEZ, *Registros*: 48) no solo al personaje que interpretaba sino también al género teatral en que éste se insertaba -no es lo mismo representar a un villano que a un noble ni hacerlo en una

¹⁶⁵⁹ Cito por COTARELO, *Controversias*: 265.

¹⁶⁶⁰ Uno de los errores mas frecuentes cometidos por los estudiosos del teatro consiste precisamente, como ha señalado Arellano (*Convención y Recepción*: 21), en “...ignorar las diferencias genéricas, analizando distintas obras entre sí [como] si todas formaran un conjunto indiscriminado...”.

¹⁶⁶¹ Para Rodríguez Cuadros (*Registros*: 51) existe una clara diferencia en la técnica empleada por el actor en los autos y las comedias, pues considera que mientras en los autos se da mayor relieve al gesto, que se alarga, en las comedias tiene mayor importancia el movimiento.

¹⁶⁶² Según la *Genealogía* (pp. 49-50 y 370) él y su mujer, Josefa de Vega, fueron recibidos por cofrades en 1632, y asistió a varios cabildos, el último en 1641.

¹⁶⁶³ Bergman (*L. Quiñones*: 532) cree que hacía el papel de *barba*, aunque ese mismo año se contrató en la compañía de Bartolomé Romero como 2º galán.

comedia o en un entremés, y menos aún a un hombre que a un dios en una “fiesta” mitológica- lo que implicaba estilos interpretativos muy distintos según el género del que se tratase¹⁶⁶⁴, y creo que lo mismo podemos decir en el caso de que se tratase de partes cantadas, géneros cuyas diferencias estaban muy claras en la época, hasta el punto de que, como señala Arellano (*Convención: 22*), existía todo un sistema de convenciones, conocido tanto por los poetas y actores como por el público, que regía cada género teatral, impidiendo que se confundieran entre sí.

¹⁶⁶⁴ Incluso dentro de un mismo género nos encontramos con una diversidad tal de obras, que como han señalado Rodríguez y Tordera para el teatro breve, el actor debe pasar con gran rapidez “...del instante de mimo al del monólogo trágico, o de un código realista a la situación fantástica mas delirante, o el costumbrismo hiperrealista convive con el gesto mágico máximamente extravagante...”. RODRÍGUEZ, E., y A. TORDERA, “Ligaduras y retórica de la libertad: la Jácara”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas Coloquio*, 1982, (Madrid, 1983), pp. 121-136; p. 121.

4.1.2.3. DIFERENTES ESPACIOS:

Aunque es cierto que el actor, y muy especialmente el actor del Siglo de Oro, transforma el espacio vacío del escenario en cualquier lugar, el espacio en el que se inserta ese escenario, y el público que lo ocupa, influye y mucho en la interpretación del actor. Debemos pues tener en cuenta que el trabajo del actor se desarrolla simultáneamente en dos tipos de espacio, interrelacionados entre sí: el espacio ocupado por el escenario (que llamaremos *interno*) y el espacio en el cual se inscribe ese escenario (o espacio *externo*), que a su vez se diferencia en cuatro: los corrales, el Salón Dorado del Alcázar, el Coliseo y las calles y plazas de Madrid, todos ellos relacionados -como ya vimos con mayor extensión en la introducción de este trabajo- en mayor o menor medida con la persona del rey, ya que éste acude a ver la representación en todos ellos.

El teatro del siglo XVII se caracteriza por tanto por la multiplicidad de espacios “externos” muy diferentes entre sí, que a su vez contienen espacios “internos” igualmente diferenciados, y no sólo por sus dimensiones¹⁶⁶⁵ sino también por los elementos escenográficos en ellos situados, todo lo cual impone al actor una adaptación de su técnica al espacio del que se trate.

En los corrales el actor tiene una importancia fundamental pues, como señala Ruano¹⁶⁶⁶, es él quien transforma el espacio teatral en cualquier lugar, fantástico o real. En el espacio del tablado del corral, con sus limitados recursos escenográficos, el actor se convierte en el centro de atención del espectador, pero al mismo tiempo la proximidad del público¹⁶⁶⁷, que incluso en ocasiones llega a situarse sobre el propio tablado, influye en la técnica vocal y expresión corporal del actor. Si tenemos en cuenta que, como ya dijimos, el escenario de los corrales estaba techado y el patio se cubría con una “vela” o toldo, podemos suponer que la acústica era bastante buena, mientras que la proximidad del

¹⁶⁶⁵ Según Allen y Ruano (*Teatros comerciales*: 70 y 72) el patio del corral del Príncipe media unos 12,3 x 8,1 m. mientras que el del corral de la Cruz era mas largo pero mas estrecho: 16 x 7,3 m. . Bastante mas grande en anchura y sobre todo en longitud era el espacio reservado a los espectadores en el Salón Dorado del Alcázar en la 2ª mitad del siglo XVII, que medía según Varey: 33 x 90 pies castellanos (9,24 x 25,2 m.). Por su parte, el patio del Coliseo media, según Maestre (*Actor calderoniano*: 181), unos 37 m. de largo por 23 m. de ancho, y tenía forma de herradura. Ver VAREY, J.E., “L’Auditoire du Salón Dorado de L’Alcazar de Madrid au XVIIe. Siècle”, en *Dramaturgie et société*, J.Jacquot (ed.), (París, 1968), p. 86.

¹⁶⁶⁶ RUANO DE LA HAZA, J.Mª., “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”, en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.), (Londres, 1989), p. 77.

¹⁶⁶⁷ Para Ruano (*Actores, decorados*: 79) el espectador del XVII, especialmente el que acudía a los corrales era un “...participante activo de la experiencia teatral y no el *voyeur* privilegiado de un teatro moderno...”

público hacia innecesaria una expresión corporal exagerada¹⁶⁶⁸. El actor podía pues ser visto y oído en este espacio sin grandes dificultades.

El Coliseo, y en menor medida el Teatro Dorado, supone una concepción espacial completamente distinta, no solo por sus mayores dimensiones, sino porque se trata de un teatro cerrado cuya sala ya no tiene forma mas o menos rectangular, sino de herradura. Sin embargo el cambio mas significativo ocurre en el espacio interno del escenario, mucho mas profundo que el de los corrales -unos 17,36 m., mientras que el “tablado” del corral del Príncipe media solo 4,5 m. de profundidad¹⁶⁶⁹- pero limitado por la existencia de una embocadura que impedía que el actor abandonase el escenario para adentrarse en el espacio del patio (lo que sí ocurría en los corrales e incluso en el teatro palaciego representado en salones, no tanto en el Teatro Dorado que también poseía embocadura), y también por la escenografía, a la que se trasponen los principios pictóricos de la perspectiva, que inutilizaba la mitad del espacio disponible¹⁶⁷⁰, ya que el actor debía moverse dentro de un marco en el que el tamaño de los decorados se mantuviera en concordancia con su propio tamaño¹⁶⁷¹. Como señala Tordera (*Circuito apariencia*: 133) , para la concepción “pictórica” del escenario el actor supone un peligro, ya que puede “trastornar” el efecto visual de la perspectiva. Como el escenario del Coliseo se divide en una serie de planos sucesivos, marcados por bastidores cuya decoración mantiene la perspectiva teniendo como punto de fuga el foro del escenario, para no romper la ilusión óptica, los actores deben moverse pues en el espacio marcado por los primeros bastidores y tener además en cuenta los puntos de fuga de la perspectiva escenográfica¹⁶⁷². Pero además la situación en el escenario del actor estaba condicionada por el “momento” dramático y por el tipo de papel que interpretaba, ya que los personajes alegóricos y divinos solían moverse en él montados en tramoyas¹⁶⁷³.

¹⁶⁶⁸ Maestre ha señalado como el espacio teatral del corral influyó no solo en la dinámica de movimiento del actor, sino también en la impostación de la voz. Ver MAESTRE, R., “El actor cortesano en el escenario de los Austrias. 1492-1622 “, en *El teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de teatro*, 10 (1998), pp. 191-213, p. 203.

¹⁶⁶⁹ Ver MAESTRE, *Actor calderoniano*: 180; y ALLEN y RUANO, *Teatros comerciales*: 160.

¹⁶⁷⁰ Para el anónimo autor de *El Corago* (p. 29) una de las ventajas de la escenografía de los teatros antiguos consistía precisamente en el hecho de que no había problema alguno para adaptar el cuerpo real del actor a las arquitecturas fingidas del escenario ya que estas no se disponían según la regla de la perspectiva, por ello considera que la “escena moderna” solo “...fanno la sua perfetta comparenza quando si vedono da per sè sole prive di recitanti...”.

¹⁶⁷¹ Tener que guardar la proporción de la perspectiva obligó construir varios dragones para la representación de *Fortunas de Andromeda y Perseo*, de manera que en la 3ª jornada, el monstruo “...empeçando pequeño en lo vltimo, a cada buelta que daua atrauesando las ondas, parecía mayor...”. *Andrómeda*: 159. Cito por la edición facsímil de Maestre.

¹⁶⁷² El escenario “a la italiana” del Coliseo “... actúa en paralelo al cuadro pictórico que es, donde la bocaescena se constituye en marco del mismo [...] esta escena, enclavada en la convención de que el ser humano tiene equivalentes dimensiones para la naturaleza y el arte, autoriza a que el actor se mueva en los distintos términos, dado que las perspectivas son acordes al tamaño del actor.” (MAESTRE, *Actor calderoniano*: 187)

¹⁶⁷³ Para C. Oliva cada papel goza de un sitio en el escenario. También Maestre (*Actor calderoniano*: 187) cree que “ ... el actor, según la clase social del personaje que interprete o la naturaleza del contenido a expresar, se

Espacio externo e interno resultaban en el Coliseo igualmente influyentes en la técnica del actor. La sala, de considerables dimensiones -unos 37 m. de largo por 23 m. de ancho (MAESTRE, *Actor calderoniano*: 181)- imponía al comediante el dominio de una buena impostación y articulación vocal que permitiera proyectar la voz para que se pudiera escuchar el texto con claridad desde los distintos lugares del teatro, y también nuevas reglas a la expresión corporal, que en consonancia con el mayor espacio y el lujoso envoltorio, complementado por un maquillaje mas elaborado y un vestuario mucho mas fastuosos, debía ralentizar sus “tempos”, teniendo siempre en cuenta el tipo de público que asistía a la representación, ya que además de teatro cortesano, el Coliseo era también un teatro público¹⁶⁷⁴.

Similares reglas debían regir la interpretación de los autos del Corpus en tablados situados por las calles y plazas de la ciudad. Se trata de un teatro en el que el distanciamiento espacial y psicológico entre el escenario y la “sala” o lo que es lo mismo entre los actores y su público es mayor. Además el fuerte contenido doctrinal de los autos, protagonizados habitualmente por personajes alegóricos, permitía alejarse de la verosimilitud, impondría una interpretación en la que predominaban unos gestos amplios y lentos (no solo por la distancia espacial, sino también impuestos por el magnifico vestuario y la escenografía), pero graduados siempre en función del personaje (no podían comportarse igual el pobre y el rico, una virtud y un vicio, etc.), así como una declamación del texto en consonancia con esa gestualidad, y cuyo “tempo” y “sonoridad” guardase “proporción” con el fuerte contenido simbólico de la obra¹⁶⁷⁵.

4.1.3. REPERTORIO

Aunque la jerarquía dentro de la profesión imponía una cierta especialización (1ª , 2ª, 3ª (“música”) dama, 1º, 2º, 3º galán, “gracioso”, “barba”, etc.), sobre todo en las

ubicará en una zona u otra [del Coliseo]. Preferentemente se desplazará al prosenio para interpretar aquellos monólogos intrínsecamente informativos, pues otros los interpretara en el tablado o en “gloria”, ya recitados ya cantados (en el tercer término), ya dichos en el practicable de foro (quinto termino)”. Ver OLIVA, C., “Los actores desde la experiencia dramaturgica: el territorio espacial del actor”, en *Del oficio al mito*, vol I, E. Rodríguez (edª), (Valencia, 1997), pp. 213-214.

¹⁶⁷⁴ Sobre esta doble función del Coliseo ver el punto 2.2.3. *El Coliseo* dentro del primer capítulo de este trabajo, y mi artículo “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro publico y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 171-195.

¹⁶⁷⁵ La importancia no sólo de la palabra, sino como ésta suena, creo que es un aspecto muy importante en el teatro del Siglo de Oro, cuyos valores “sonoros” no han sido apenas estudiados. Por ello es fundamental el tratar de reconstruir la acústica de los teatros. Tordera por ejemplo, que da gran importancia a la acústica del teatro cortesano, considera que en las representaciones cortesanas la sonoridad tuvo que ser conjugada con la perspectiva. Ver TORDERA, *Circuito apariencias*: 134.

primeras “partes”, es decir en los primeros papeles, también exigía, como ya hemos visto, una gran variedad de registros debido a la diversidad de géneros teatrales que encontramos en el Siglo de Oro (comedia, fiesta, auto, entremés, etc.) e incluso debido a las diversas variantes que podemos encontrar dentro de varios de estos géneros, ya que dentro de una denominación genérica se encuadran formas teatrales muy variadas¹⁶⁷⁶.

En la realidad el repertorio de un actor barroco podía ser muy amplio y abarcar diversos tipos de personajes¹⁶⁷⁷. Los factores que influían en la adquisición de un repertorio estaban condicionados por tres aspectos fundamentales:

4.1.3.1. CARACTERISTICAS PROPIAS DEL ACTOR:

Es evidente que los actores famosos desarrollaron en su mayor parte una “personalidad escénica” propia que podía ser imitada por sus colegas¹⁶⁷⁸, y son varias las piezas breves en las que se recurre a imitarlos¹⁶⁷⁹, hasta el punto de que en ocasiones los actores famosos podían ser mencionados en las comedias -aunque no actuasen en ellas- como referencias claras y entendibles para cualquier espectador que conociera mínimamente el mundo teatral¹⁶⁸⁰, lo que de hecho suponía un reconocimiento a su excelencia profesional¹⁶⁸¹.

¹⁶⁷⁶ Dentro del término comedia se engloban las de capa y espada, de “figurón”, palatina, etc. loa de presentación, etc. y lo mismo sucede en el caso de las obras breves entre las que encontramos loas de presentación de compañía, alegórico-mitológicas, etc.

¹⁶⁷⁷ En el entremés *La autora de comedias*, representado entre la 1ª y 2ª jornadas de la zarzuela de Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas* se parodia una representación teatral en un pueblo. La estructura del espectáculo ofrecido a los pueblerinos es la habitual (música, representación de la obra principal y baile) pero, dado que la compañía solo la componen tres personas -la autora, una actriz y un músico- ambas mujeres tienen que hacer entre las dos todos los papeles: “AUTORA: ... /mi compañera y yo/hazemos con gran destreza/todos quantos personajes/cauen en vna comedia.” (Ver en la edición de *Celos* de Shergold y Varey (Londres, 1970), pp. 61-71, p. 64) La autora en concreto representa a un “galán ridículo”, un marido celoso y un moro “ridículo”. Es evidente que las actrices que representaron la obra debían poseer una gran versatilidad, aunque su actuación estuviese en parte facilitada por el hecho de que estos personajes estaban muy codificados y era fácil para el público identificarlos.

¹⁶⁷⁸ Ya en las fiestas celebradas en Lerma en 1617, en la *Comedia del ensayo que hazen para los representantes* hubo quien remedaba “...las voces de todos los representantes conocidos...” y en la *Mojiganga de una comedia ridícula*, en la que se simula una representación hecha por aldeanos a los que sorprende la llegada de una compañía de “grandes representantes”, se imitó a “...las mas conocidas personas que deste exercicio ay en España [...] Fue cosa digna de notar y digna de singular estimación oír tal numero de personajes primorosos en la farsa imitados de suerte que apenas se dudara estar ellos allí todos...” (FERRER, *Nobleza*: 262 y 279).

¹⁶⁷⁹ En el anónimo *Baile de los Remedos*, la actriz Jerónima Candado es acusada de remedar a sus colegas, y aunque al principio protesta indignada, luego reconoce que “Yo he llegado a remedar/el modo gesticular/de aquel gracioso pasado/...” (*Juan Rana* según Cotarelo), e incluso reconoce haber imitado cantando a Mariana Romero, y cita alguno de sus rasgos. En la 2ª parte de este baile, es el gracioso Hipólito de Olmedo, quien dice que imitará a todos cuantos la memoria celaba, y empieza por la propia Juliana, la Bezona y Bernarda Ramírez (COTARELO, *Colección*: ccxv).

¹⁶⁸⁰ En 1680 el pueblo de La Torre de Esteban Hambrán preparó una fiesta de carácter burlesco para el rey Carlos II, que asistía a una batida de lobos. La fiesta estaba constituida por una “comedia de disparates” -*Las bodas de Orlando*- una loa y tres entremeses. En la loa se anuncia que la comedia estará protagonizada por Escamilla y la Bezona, lo que confirmaba al público el carácter burlesco de la comedia. Ver HUERTA CALVO,

La personalidad del actor era por tanto un factor importante ya que sabemos con certeza que muchas obras fueron escritas por los dramaturgos pensando en un actor concreto¹⁶⁸², como posiblemente los compositores de la época también debían tener en cuenta las cualidades vocales del cantante que iba a interpretar su música¹⁶⁸³.

Pero la personalidad de un actor se veía a su vez potenciada por su técnica y por sus habilidades complementarias¹⁶⁸⁴. Con respecto a la técnica, Oliva¹⁶⁸⁵ ha señalado la existencia de dos tipos fundamentalmente de actores: los que se transforman con cada papel y los que se apoyan en sus propias características para crear un personaje. El teatro del Siglo de Oro nos ha dejado ejemplos de ambos tipos. Actor polifacético podemos considerar a Carlos Vallejo, actor (2º y 3º galán y barbas) y autor de comedias perteneciente a una célebre dinastía¹⁶⁸⁶. Un magnífico ejemplo del segundo tipo lo tenemos en el famosísimo Cosme Pérez, creador del personaje de *Juan Rana* con el que se llegó a identificar de tal forma que actor y personaje aparecían indiferenciados¹⁶⁸⁷.

Las habilidades musicales eran posiblemente las que más influían a la hora de asumir un papel distinto al que hubiese correspondido por la categoría dentro de la compañía,

J., "Reyes de Carnaval (sobre el personaje del rey en la comedia burlesca)", *Cuadernos de teatro*, 10, (1998), p. 292.

¹⁶⁸¹ Como tal podemos considerar las referencias que hace Calderón en su entremés *Las Carnestolendas* a dos de las actrices más importantes de la época, en el que la protagonista, que pide a su padre permiso para representar en su casa una comedia casera, es comparada por este con ellas: "¡Miren pues que Riquelme, ni que Heredia!". Cito por la edición de Rodríguez y Tordera, *Calderón Entremeses*: 140.

¹⁶⁸² El actor podía ejercer una influencia determinante en las características de un papel ideado específicamente para él; ese sería el caso del de D^a Beatriz, la protagonista de *Las desdichas de la voz* (1639), comedia que Calderón escribió para María de Heredia, celebre como cantante además de como actriz. Igualmente es muy posible que Lope de Vega tuviera en cuenta el carácter de Jerónima de Burgos, "...juguetoncica como un gato y alegre como campanilla..." (SUBIRÁ, *Gremio*: 73) al escribir para ella el papel protagonista de *La dama boba*.

¹⁶⁸³ "Per aggiustare le parti a proposito per il recitamento, bisognerà prima di comporre ciascheduna música sapere il cantore particolare che la dovrà cantare perché non tutti y soprani o contralti et altre voci arrivano egualmente alle corde estreme, onde per acomodarsi all'attitudine e capacità di ciascuna parte si che né sia incommoda troppo al cantante né dispiacente all'uditore, sarà di mestiere sentire prima la voce di ciaschedun cantore o averla nota per altro." (*Corago*: 82).

¹⁶⁸⁴ Para hacer los papeles de "barba" por ser el papel que "acomodaba bien con mi voz" entra D. Pablos en una compañía de actores. QUEVEDO, F., de, *Vida del Buscón*. Cito por la edición de P. Jauralde, (Madrid, Castaglia, 1990), p. 240.

¹⁶⁸⁵ OLIVA, C., "Los actores desde la experiencia dramaturgica: el territorio espacial del actor", en *Del oficio al mito*, vol I, E. Rodríguez (ed^a), (Valencia, 1997), p. 217.

¹⁶⁸⁶ Actores y autores fueron también su abuelo (Diego Vallejo), sus padres (Manuel [Alvarez] Vallejo y María de Riquelme), sus hermanos (Manuel y María Vallejo), sus dos esposas (Luisa Romero y Feliciano de la Rosa, ambas a su vez también pertenecientes a sendas dinastías de actores) y su hijo (Vicente). Ver RENNERT, *Spanish*: 615-617.

¹⁶⁸⁷ Un buen ejemplo lo tenemos en la zarzuela de Calderón *El Golfo de las Sirenas*, en la que Cosme interpretaba el papel de *Alfeo*; en un determinado momento, y con claro guiño a los espectadores - los reyes y la corte, grandes admiradores de Cosme y de su personaje - Juan Rana parece encarnarse en el mitológico y cómico Alfeo: ALFEO: Y de mí, ¿que harán después?/DANTE: Echate villano al mar (*Agarranle*)/.../ALFEO: Aunque só vn Juan Rana/miren que no sé nadar.". Cito por la edición de NIELSEN, S.L., (Kassel, 1989), p. 112. Incluso en las listas de compañía se le menciona por el nombre de su personaje y no por el suyo propio. Como "Juan Rana, viudo" aparece en la lista de la compañía de Pedro de la Rosa para el Corpus de 1642, e igualmente se le menciona como Juan Rana en la lista de ayudas de costa pagadas a los actores en 1655 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 34-5 y 119).

como lo prueba el hecho de que en las “fiestas” cantadas, los papeles principales -de los que se excluía a los actores- no siempre fueran interpretados por las primeras partes de las compañías, sino por actrices con reconocidas facultades musicales. Un ejemplo lo tenemos en algunas de las actrices que interpretaron los papeles principales en *Celos aun del aire matan* de Calderón e Hidalgo: el papel protagonista de dama -*Pocris*- fue cantado por Bernarda Manuela¹⁶⁸⁸ (2ª dama) mientras que el papel de 2º galán -*Erostrato*- fué interpretado por Mariana de Borja (3ª/4ª dama) (Cotarelo, *HªZarzuela*: 55)

4.1.3.2. NECESIDADES DE LA COMPAÑÍA:

La enfermedad o un accidente podían ser la causa de que un actor tuviese que ser sustituido por otro; y aunque estos casos parecen darse sobre todo en los “papeles de por medio”, ya que los accidentes, ausencias y enfermedades de los primeros actores suponían normalmente la suspensión de las representaciones en los corrales y a veces, aunque no siempre, en palacio¹⁶⁸⁹; la excepción la constituyen los autos sacramentales del Corpus, en los que debido a las especiales circunstancias de la representación se procuraba encontrar un sustituto con la mayor urgencia posible, lo que, como ya vimos, podía suponer para la Villa un gasto muy elevado¹⁶⁹⁰.

4.1.3.3. INTERFERENCIAS DE PERSONAS AJENAS A LAS COMPAÑÍAS:

¹⁶⁸⁸ Era 2ª dama de la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle, según la lista de la compañía que hizo el año anterior uno de los autos del Corpus madrileño ese año (P.PASTOR, *Doc. Calderón*: 261). La 1ª dama de la compañía era María de Prado, magnífica actriz pero cuyas habilidades musicales parecen haber sido muy limitadas. Para la trayectoria profesional de ambas actrices ver *Apéndice I*.

¹⁶⁸⁹ En febrero de 1658 la compañía de Francisco García no pudo representar una comedia nueva (*La devoción del ángel de la guarda*) porque Manuela de Escamilla que hacía el papel principal del ángel, tuvo que ir a hacer una fiesta a los reyes (*FUENTES IV*: 228). Tres años mas tarde, una nueva ausencia de Manuela de Escamilla “...por estar remediando el papel de Juan González que está malo...” en la fiesta *Eco y Narciso*, representada en 1661 a los años de la infanta Margarita, impidió a la compañía de Antonio de Escamilla actuar en los corrales (*FUENTES IV*: 238). La sustitución de hombres por mujeres y viceversa no era un hecho extraordinario, especialmente en los papeles “músicos”. Así el 23 de febrero de 1658, Isabel de Vivas, 3ª dama de la compañía de Francisco de la Calle tuvo que sustituir a José Jiménez, músico de la compañía de Esteban Nuñez, que estaba enfermo en la cama, ya que no había otro músico en la compañía de Nuñez que pudiera sustituirle “... por la ocupación que tubo la primera y tercera damas de su compañía y la musica della en los ensayos de la comedia del *Sol de Prado* que los monteros [y] escuderos de a pie hizieron a SSMM el dicho día.” (*FUENTES IV*: 227.). En 1661, cuando Luisa Romero se cayó de una tramoya en un ensayo, fué sustituida por Gaspar “el músico de la compañía de Osorio” (*FUENTES IV*: 236).

¹⁶⁹⁰ La sustitución de Eufrosia María por Francisca Bezón en el Corpus de 1691 le costó al Ayuntamiento 4.000 rs., precio en que se “ajustó” con la actriz que “... entrase a suplir el papel de Eufrosia María ...” (*A.M.V.*: 2-198-17). En 1695 la “fatalidad de la muerte de Agustín Manuel” le costó al Ayuntamiento 4.800 rs. que fueron los que tuvo que pagar a Manuel Ángel para que sustituyera al difunto como galán 1º (*A.M.V.*: 2-200-5).

Pero con mayor frecuencia los cambios venían impuestos por agentes extraños a las compañías, fundamentalmente por las intromisiones de las autoridades que en determinadas ocasiones -fiestas palaciegas y especialmente en los autos del Corpus- imponían sus criterios a las compañías¹⁶⁹¹, ya que como vimos, entre las obligaciones profesionales de los *autores* de comedias estaba la de aceptar los cambios de actores propuestos por el Ayuntamiento, que en compensación podía concederles una “ayuda de costa” para paliar los gastos hechos por el autor¹⁶⁹², generalizándose en el último cuarto de siglo la concesión a los actores de una gratificación o “suplimiento de partido” cuando éste debía bajar de categoría, con lo que se les compensaba por la pérdida de ingresos que el cambio de categoría podría suponerles¹⁶⁹³.

Los comisarios del Corpus en especial parecen haber tenido un conocimiento muy preciso del mundo teatral, no solo de las obras a representar y los personajes que aparecen en ellas, sino de las posibilidades de cada actor y su idoneidad o no para determinados papeles¹⁶⁹⁴, hasta el punto de mandar que éstos se intercambien de una compañía a otra¹⁶⁹⁵. Un buen ejemplo de este perfecto conocimiento de las habilidades profesionales

¹⁶⁹¹ “En la villa de Madrid a treynta dias del mes de Marzo de mil y seiscientos y veinte y seis años, los señores Pedro de Tapia del Consejo de Su Majestad, D. Francisco de Brizuela y Cárdenas, su corregidor desta dicha villa, Francisco Enríquez de Villacorte y D. Antonio de Monroy, regidores della y comisarios para los autos que se han de hacer para la fiesta del Santísimo Sacramento deste año: mandaron que los que se han de hacer para el dicho día se den a Andrés de la Vega y Cristobal de Avendaño, autores de comedias, para que los hagan con las compañías que al presente tienen, cada uno los dos autos; con que el dicho Andrés de la Vega en lugar del gracioso que tiene, meta otro, y el dicho Cristobal de Avendaño meta otra muger...” (P.PASTOR, *N.Datos*, p. 210). En 1641 se ordena a Pedro de la Rosa que para el auto “...del Ycaro vna mujer que an metido para musica, pongan otra en su lugar a satisfazion de sus mercedes.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 31)

¹⁶⁹² En 1638 el Ayuntamiento pagó 30 ducados a Antonio de Rueda, en concepto de ayuda de costa para que “...con ellos pague las personas que se le mandaron añadir en los carros de las representaciones del Santísimo Sacramento deste año...”. (P. PASTOR, *N.Datos*: 294).

¹⁶⁹³ “Acordose se den a Juan Ant[oni]o Pernia marido de Fran[cis]ca Correa quatrocientos Rs. por via de suplemento de partido en atenzion a que en la compañía que estaua ganaua mas parte de la que oy goza en la parte q[ue] hace en la compañía de Damian Polope” (*A.M.V.*: 2-200-3).

¹⁶⁹⁴ En 1693 la Junta del Corpus acuerda que “Hauiendose reconocido q[ue] en la compañía de representantes de que es autor Agustín Manuel se nezesita de la parte de tercera dama [...] se acordo q[ue] Theresa de Robles entre en d[ic]ha compañía a hazer la parte de tercera dama por lo a proposito que es para ello...” (*A.M.V.*: 2-200-3). Incluso los reyes demuestran conocer perfectamente las habilidades de los actores, como revela lo sucedido en 1695 cuando tras abandonar cinco actores Madrid para ir a representar a Lisboa, la Junta del Corpus lo pone en conocimiento de Carlos II para que decida si se les hace volver o no. Antes de tomar una decisión, el rey, a través del Gobernador del Consejo de Castilla, solicita al Protector “...que haga una lista de los comediantes con que espera suplir la falta de los que partieron para tomar en vista della resolucion de hacerles venir o no.” Finalmente Carlos II ordenó que los cinco regresasen a Madrid (*A.M.V.*: 2-200-5). Desgraciadamente aunque conocemos con bastante exactitud que autos se representaron en varios años, sobre todo en lo que a los de Calderón se refiere, el hecho de que no se hayan conservado todas las listas de compañía nos impide elevar hipótesis fidedignas sobre que actores pudieron representar determinados papeles o personajes en un intento por rastrear que similitudes pudiera haber entre ciertos personajes, por si estos hubieran sido pensados para un actor en concreto, y rastrear a través de ellos cuales serían las habilidades mas destacadas de los actores que los representaban.

¹⁶⁹⁵ En 1673 ordenaron que “...Christoual Cauallero y Mariana de Borja, su muger, que estan en la conpañia de Phelix Pasqual pasen a la conpañia de Manuel Vallexo para representar en ella. Y ansimismo a Ana de Andrade que esta en la conpañia de Manuel Vallejo se pase a la conpañia del dicho Felix Pascual para representar en ella...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 253). Dado que tanto Mariana de Borja como Ana de Andrade eran célebres “músicas” muy apreciadas por el Ayuntamiento madrileño y por los organizadores de las fiestas palaciegas, es muy posible que el intercambio se debiera al papel que cada una de ellas debía representar en los

individuales de los actores lo tenemos en lo ocurrido en 1660 cuando la compañía de Prado -que había sido elegida para hacer los autos del Corpus- tuvo que marchar a Francia con la infanta M^a Teresa. Para suplir su falta el Ayuntamiento contrató a la de Vallejo, pero como no era suficientemente buena la Villa ordenó a Vallejo meter como sobresalientes a Pedro de la Rosa y su mujer (Antonia de Santiago), Francisca Verdugo, Luciana *la Patata*, y a una niña “...personaxes principares para la representacion y sin ellos era imposible poderse hacer los autos...” (*FUENTES IV*: 175).

Como epílogo y resumen de todo lo anteriormente expuesto podemos decir que la profesionalización del actor se produce cuando éste toma conciencia de que ejerce un “arte” que como tal arte, requiere una técnica formada por la unión de elementos consustanciales al actor (memoria, dominio de la voz hablada y cantada, control del gesto y el ademán) combinados con otros complementarios (maquillaje, peinado, vestuario), que enriquecen una serie de habilidades, entre las cuales cantar, bailar y tocar instrumentos ocupan un lugar relevante. El actor se convierte en el protagonista del “hecho teatral”, pero su interpretación está condicionada por una serie de aspectos externos a él, como son la organización jerárquica de la profesión dentro de compañías, el espacio en el cual se desarrolla su trabajo, y los elementos que comparten ese espacio con él, fundamentalmente los decorados y las tramoyas, elemento éste que impone al actor no sólo una “manera gestual”¹⁶⁹⁶, sino también un “tempo” de recitación¹⁶⁹⁷.

Las críticas a la interpretación de los actores españoles por parte de algunos extranjeros que viajaron¹⁶⁹⁸ por el país o trabajaron en él¹⁶⁹⁹ no pueden servirnos sin más para opinar sobre la buena o mala calidad de sus interpretaciones, ya que es evidente que estas críticas se hacen siempre en función de unos modelos propios del país de

autos de ese año: La vida es sueño y El Arca de Dios cautiva, ambos de Calderón. Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 358-9.

¹⁶⁹⁶ La definición es de Tordera, quien toma como referencia el comentario del Pinciano, según el cual, “... el ángel ha de parecer que vuela, y el santo que anda por el aire...”. TORDERA, *Círculo apariencias*: 136.

¹⁶⁹⁷ “... da la vuelta la nave con el PRINCIPE y la ENVIDIA: el escollo se cierra con LETEO y salen del carro del peñasco los DIAS cantando y bailando delante de la NATURALEZA y el PLACER con ellos, introducido en su festejo, cuya copla se repite lo que tardan en desaparecer escollo y nave.”. Calderón, *El divino Orfeo*, Cito por la edición de DUARTE, E. Ver en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J. Alcalá-Zamora y J. M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castalia, 2000), p. 703.

¹⁶⁹⁸ “... no penséis, mi querida prima, que estos comediantes, por estar en una pequeña ciudad, eran muy diferentes de los de Madrid. Me han dicho que los [comediantes] del rey son un poco mejores...”. D’AULNOY, *Relación*, 62.

¹⁶⁹⁹ Baccio del Bianco critica la costumbre de que “...quattro guidoni vestiti di nero all’usanza con chitarre spagniole, cappa e spada ...” aparezcan en una “gloria”, la falta de “pulitezza” u “puntualità” en la escena, así como que cuando un actor finaliza su actuación no salga inmediatamente de escena. Ver BACCI, M., “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone*, XIV n^o 157 (1963), p. 72.

procedencia¹⁷⁰⁰ que no coinciden con el que están contemplando; pero precisamente el hecho de que existan, revela la existencia de un *estilo interpretativo español*¹⁷⁰¹ que se extiende también a la interpretación cantada. Que características son las que definen el estilo de las obras cantadas del teatro español, y si podemos hablar de una “escuela” de canto española (con todas las reservas que éste concepto nos merece) es lo que trataremos de analizar a continuación.

4.2. LA EDUCACIÓN MUSICAL

Al hablar de la educación musical de los actores creo muy conveniente tratar de averiguar cual era el grado de educación musical en la época, dentro del cual debe inscribirse, en mi opinión, la educación musical de los actores, ya que pese a las opiniones que consideran a los comediantes como un grupo excluido socialmente, creo haber demostrado lo falso de dicha apreciación en lo que se refiere a la España del siglo XVII. Por tanto, al hablar de la educación musical de los actores nos ocuparemos en primer lugar de la educación musical de las distintas clases sociales de la época, y posteriormente de las posibles vías seguidas por los actores en su aprendizaje musical, así como de su dominio de la técnica vocal y del estilo que caracterizaba a la música que se podía escuchar en los teatros.

¹⁷⁰⁰ Es el caso del teatro italiano, que concede una preponderancia al gesto sobre la palabra, que revela la influencia de la *commedia dell'arte*, por lo que la interpretación de los actores españoles, para los que la palabra y su correcta declamación era fundamental, les parecía a los italianos “acartonada”.

¹⁷⁰¹ Según Tordera (*Círculo apariencias*: 134) las críticas de Baccio hacen “...pensar en “costumbres” interpretativas diferentes que poseen la fuerza de convenciones autónomas.”

4.2.1. LA EDUCACIÓN MUSICAL EN ESPAÑA

4.2.1.1. TESTIMONIOS LITERARIOS:

Las ventajas de una educación musical, dada la influencia de la música sobre la moral y el cuerpo de los seres humanos, tenía una larga tradición que se apoyaba en las teorías de los filósofos y escritores grecolatinos, frecuentemente citados por los tratadistas de música¹⁷⁰². Sin embargo resulta tarea inútil tratar de rastrear en los fríos documentos oficiales los datos que permitan al investigador actual comprender la importancia de la música en la vida de los españoles del barroco. La presencia de la música en la vida cotidiana y en los acontecimientos mas importantes de la vida de las gentes se puede rastrear mucho mejor en la literatura de la época, pues como ha señalado Rey¹⁷⁰³ “...Lo que la literatura puede aportar a nuestro conocimiento de la música que rodeaba a las gentes de aquella época es, precisamente, el conocimiento que las gentes de aquella época tenían de la música que les rodeaba [...] En cada libro se nos pinta un aspecto del ambiente musical en el que el autor de mueve, el mundo sonoro que le rodea o en el que pretende presentarnos a sus personajes.”.

Es habitual encontrar en las obras literarias de la época, ya sean novelas, poesías, obras teatrales, etc., frecuentes alusiones a las habilidades musicales de los españoles -cantar, bailar y tocar instrumentos- así como noticias sobre la afición a la música de todas las clases sociales, que la consideraban uno de sus entretenimientos favoritos. Según estas fuentes era costumbre que en las reuniones sociales, además de danzar, uno o varios de los asistentes interpretasen canciones¹⁷⁰⁴ a una o mas voces¹⁷⁰⁵, acompañándose ellos mismos, o

¹⁷⁰² Cerone (*Melopeo*: 21) ya destaca la importancia que para Aristoteles tenía que “...los muchachos depren dan Musica: no aquella de los Theatros [...] sino aquella que conviene a gente hidalga y noble, que es la verdadera...”, una discriminación que tiene en cuenta la teoría platónica del “ethos” a la hora de recomendar a los padres de familia que procuren que sus hijos aprendan “música honesta”. CERONE, P., *El Melopeo y maestro. Tratado de música theórica y practica* (Nápoles, 1613). Citaré por la edición facsímil de Forni (Bologna, 1969).

¹⁷⁰³ REY, J., “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde La Celestina (1499) hasta El Criticón (1651)”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. I Encuentro Tomás Luís de Victoria y la música española del siglo XVI*. Ávila, mayo, 1993 (Ávila, 1997), pp. 41-100, p. 42.

¹⁷⁰⁴ “Pues sentadas las damas y sosegados todos, la hermosa doña Isabel cantó sola este romance... con graves y dulces dejos...” ZAYAS, M^o de, *Desengaños amorosos* (Noche segunda), A. Yllera (ed^a.) (Madrid, Cátedra, 1983), p. 259.

¹⁷⁰⁵ “Con esto trujeron una arpa y una guitarra, y a tres voces doña Laura, doña Angela y Otavio cantaron este romance.” CASTILLO SOLÓRZANO, *La fantasma de Valencia*, en *Tardes entretenidas*. Cito por la edición de P. Campana (ed^a), (Barcelona, 1992), p. 124).

haciéndose acompañar por criados músicos¹⁷⁰⁶, e incluso contratando músicos profesionales que acompañaban el canto de los asistentes a la fiesta¹⁷⁰⁷. Una fuente de información muy interesante son las colecciones de novelas¹⁷⁰⁸ o relatos breves publicadas a lo largo de todo el siglo, que desde las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, reflejan como la música, tan importante en la educación nobiliaria, está también presente en la vida diaria de todas las clases sociales¹⁷⁰⁹.

La educación musical se consideraba pues importante y parece haber estado bastante generalizada, aunque no podemos saber hasta que punto por no estar reglamentada, salvo en los estudios universitarios en los que se contempla mas desde la especulación intelectual que sobre la práctica musical. Vicente Espinel, para quien la música es un don “...que no a todos se da, por grandes ingenios que tengan, sino a aquellos a quien naturaleza cría con inclinación aplicada para ello...”, considera que quienes lo poseen “...son aptos para todas las demás sciencias...” y por ello considera esencial la educación musical en los niños “...porque descubran el talento que tienen ... por ocupallos en cosa tan virtuosa,

¹⁷⁰⁶ Son frecuentes las alusiones a las habilidades musicales de los criados. En su colección de novelas *Tardes entretenidas* (1625), Castillo Solórzano nos muestra a varios criados “privados” de sus amos gracias precisamente a sus habilidades musicales: “... con quien comunicaba sus penosos cuidados era con aquel criado español, privado suyo [...] hombre bien nacido, de buenos respetos y con muchas habilidades, porque en la poesía era sumamente erudito y en la música consumado...” (*El amor en la venganza*: 38); “...todas las mañanas salía Isabela con sus damas a hacer ejercicio ... bajó solamente con una que privaba con ella, la cual era española y muy diestra en la música...” (*El amor en la venganza*: 47); “...después de haber alzado los manteles se quedaron en conversación, aguardando a que dos criados que los acompañaban acabasen de merendar para que les viniesen a entretener un rato con dos guitarras, que eran excelentes músicos...” (*El socorro en el peligro*: 235). Todas las citas se hacen por la edición de P. Campana, (Barcelona, Montesinos, 1992). También gracias a ser “excelentísima cantora”, una criada negra de la reina Isabel de Borbón hizo el papel de la *Noche* en *La Gloria de Niquea* (1622), una representación cortesana, protagonizada por las damas de la corte, e incluso podemos pensar que dado el personaje y el color de la criada, el papel pudo haber sido pensado por Villamediana para ella.

¹⁷⁰⁷ “...la hermosa doña Isabel y los músicos cantaron así...” ZAYAS, *Desengaño* 7ª 366

¹⁷⁰⁸ Sanhuesa señala la importancia de las “novelas enmarcadas” como fuente para conocer la importancia de la música en la esfera privada de los españoles del Siglo de Oro, tanto por las propias novelas en sí, como sobre todo por el marco. En las primeras aunque el nivel es menos real, resulta muy interesante el hecho de que los protagonistas sean generalmente aristócratas con una buena educación musical, lo que demuestra la importancia de ésta entre las clases elevadas, así como el procedimiento “ahistórico”, de manera que independientemente de la época de la novela se reflejan en ella costumbres musicales de la sociedad hispana del XVII. Mucho mas realista es el marco, que refleja la realidad de las costumbres de la época, especialmente la importancia de la música en la educación aristocrática, el uso habitual de la guitarra y el predominio de la música vocal. Ver SANHUESA, M^a, “Ambientes musicales en la novela cortesana del siglo XVII”, en *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas Congreso Internacional*. Valladolid 20-22-febrero-1995, (Valladolid, 1997), pp. 467-477, pp. 472-474.

¹⁷⁰⁹ Además de *La Dorotea* (1632) de Lope de Vega, con numerosas alusiones a los conocimientos y practica musical de sus protagonistas, todos buenos cantantes y diestros instrumentistas, son muy útiles las obras de CASTILLO SOLÓRZANO: *Tardes entretenidas* (1625) y sus novelas picarescas *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637) y *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632), con una excelente fuente de información también sobre las compañías profesionales de actores de la época; interesantes son las dos colecciones de María de ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares* (1634) y *Desengaños amorosos* (1647), y *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas* (1663) de Mariana de CARVAJAL Y SAAVEDRA.

que arrebató todas las acciones de los niños con su dulzura...” (Espinel, *Marcos de Obregón* II: 206).

4.2.1.2. EDUCACIÓN MUSICAL CORTESANA:

Sabemos que en la educación que recibían los miembros de la familia real, la música tenía una gran importancia, configurando toda una tradición de infantes y príncipes “melómanos” con casos tan destacados como el de las hermanas de Felipe II, especialmente la infanta D^a Juana. Felipe III, gran impulsor de la canción de cámara, era un excelente bailarín y un buen cantante, además de dominar la vihuela y la viola da gamba¹⁷¹⁰. Felipe IV y sus hermanos habían recibido una excelente educación musical¹⁷¹¹ de Mateo Romero, nombrado maestro de Capilla en 1598 por Felipe III, cargo en el que permaneció hasta su jubilación en 1634¹⁷¹². El rey sabía cantar, tañer e incluso componía¹⁷¹³. La afición del rey a la música, que practicaba regularmente en compañía de sus hermanos¹⁷¹⁴, está además

¹⁷¹⁰ Sobre la excelente formación musical del Rey cuando era príncipe y sus habilidades como instrumentista ver ROBLED, L., et al., *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, (Madrid, 2000), p. 210-211. En adelante citaré por *Aspectos*. Sin embargo, aunque las habilidades de Felipe III son bien conocidas, Guicciardini, el embajador toscano en Madrid, no consideró oportuno entregar en 1597 al entonces príncipe una serie de instrumentos musicales de gran perfección técnica pero cuya belleza aunque no “...llegue a la mediocridad, mas tampoco al exceso...” enviados por Fernando I, Gran Duque de Toscana, debido a que el príncipe no era tan “...excelente y perfecto maestro...” como para apreciar tanta calidad sonora bajo un aspecto poco extraordinario, además de que en su opinión “...mandar tanta música a un príncipe tan noble y que si bien es joven, tan grave y tan próximo a acceder al gobierno de la mayor parte del mundo, sería quizá equivocado el declararlo como demasiado gran músico, porque aunque parezca que él se deleita en este arte, es necesario presuponer que sus deleites son tan moderados, o por el respeto al padre o por su propia prudencia y razón, que no se da exceso en ninguno de ellos...” CASTELLI, S., “Las relaciones musicales entre el Gran Ducado de Toscana y la corte española a finales del siglo XVI (1597)”, en *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XV-XVIII)*, J.J. Carreras y J.M. Leza (eds.), *Artígrafa*, 12 (1996-1997), pp. 39-44; p. 42). Excelente educación musical recibieron igualmente sus hermanas, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, que tuvieron como maestro de arpa a Francisco Rodríguez, arpista de su tía, la infanta D^a Juana (ROBLED, *Aspectos*: 209), quien a su vez tocaba entre otros instrumentos el bajo de viola de gamba, tal y como se indica en la descripción de la mascarada organizada en 1564 por la reina Isabel de Valois y la infanta, en la que ésta y sus damas formaron un conjunto instrumental formado por vihuelas de arco y de mano, clavicordio y dos arpas. Ver FERRER, *Nobleza*: 188.

¹⁷¹¹ Robledo considera a la familia de Felipe IV como “una de las mas filarmónicas” de la monarquía hispana. Ver ROBLED, L., *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, (Zaragoza, 1989), p. 43.

¹⁷¹² Subirá, *Temas musicales madrileños*, (Madrid, 1971), p. 215-216.

¹⁷¹³ Según la anécdota de 1654 que cuenta Lázaro Díaz del Valle, cantor de la Real Capilla, los conocimientos musicales del Rey eran equiparables a los de su Maestro de Capilla, Carlos Patiño, quien habiendo compuesto dos misas “...sobre un tema que dice *Qué razón podéis vos tener para no querer*, una de cuatro voces y una de a cinco, las quiso su Majestad ver en repartidos, y después de haberlas pasado por sus ojos, halló que en ellas estaban dos puntos fuera de su lugar, y haciendo dos cruces, una en cada parte, mandó al señor Patriarca Don Alonso Pérez de Guzmán, su Capellán Mayor, que le dijese al maestro cómo había notado aquellos yerros en las misas...”. Tomo la cita de VERA, A., *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)*, (Lérida, 2002), p. 72.

¹⁷¹⁴ Según cuenta Averardo de Médicis, el embajador toscano en sus cartas al Gran Duque, el Rey y sus hermanos se reunían para tocar con el Maestro de Capilla (Romero) y un músico italiano de la Cámara, tocando el Rey el “basso del violone” (1-VII-1627). En la misma carta Averardo cuenta a su señor como mientras duraron los ensayos de *La selva sin Amor*, la 1^a ópera hispana, obra de Lope de Vega, Felipe IV, curioso por oír el nuevo “stile recitativo” introducido en ella, “...per suo trattenimiento canta et suona la musica...”. Ver WHITAKER, S.B., “Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega’s *La selva sin amor*”, *Journal of Hispanic*

probada documentalmente en los numerosos gastos registrados para comprar y arreglar instrumentos destinados al rey¹⁷¹⁵. Incluso Carlos II, pese a sus evidentes limitaciones, se nos revela como un entusiasta del teatro musical, y es sobradamente conocida la afición musical de sus dos esposas, especialmente de la segunda Mariana de Neoburgo¹⁷¹⁶.

Aunque en *El Melopeo* (Nápoles, 1613) Cerone lamenta la escasa afición de la nobleza española a la música, los textos de la época sin embargo parecen confirmar lo contrario, y de hecho sabemos que algunos miembros de la alta nobleza tenían habilidades musicales mas que notables¹⁷¹⁷ y que la educación musical estaba bastante extendida entre las clases sociales mas elevadas, considerándose no solo parte obligada de su educación¹⁷¹⁸, sino ornamento adecuado a su elevada posición social. Junto con la pintura, el dominio de algún idioma y hacer versos, la música -danzar, cantar y tañer algún instrumento- formaba parte de la educación de los miembros de la nobleza (hombres y mujeres), y también de las clases sociales elevadas y acomodadas:

“Ya no tengo que enseñarte:
en la *esgrima*, tu destreza,
junto con tu fortaleza,
retratan en ti otro Marte;
la *pintura* verá su arte
eternizada en ti;
las liciones que te dí

Philology, IX, 1 (1984), pp. 43-66, p. 63. También Giustiniani en su *Discorso sopra la musica de suo tempo* (1628) da noticias sobre el “concento vocal e instrumental” formado por el Rey y sus hermanos, con refuerzo de miembros de la Real Capilla y Cámara. Como señala Becker, cuando Giustiniani escribe su obra, Felipe y sus hermanos llevan trece años de estudios y practica musical. BECKER, D., “La *Plática sobre la música en toscano* y los principios del teatro musical barroco en España”, *Revista de Musicología*, X, 2 (1987), pp. 501-513, p.504-5.

¹⁷¹⁵ En 1623 Pablo de Herrero construyó dos guitarras de ébano y marfil para Felipe IV, que se le pagaron a 400 reales cada una. (A.G.P., *Cuentas del secretario de la Cámara*, Legº. 6764), instrumentos que podrían ser similares a las guitarras de ébano construidas para Felipe III en 1589 y 1591. Citado por ROBLEDÓ, *Aspectos*: 210.

¹⁷¹⁶ Sobre las aficiones musicales de la reina y su posible influencia en la aparición de la Imprenta de Música ver CARRERAS, J.J., “*Conducir a Madrid estos moldes*. Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698-99)”, *Revista de Musicología*, XVIII/1-2 (1995), pp. 113-143; pp. 134-5.

¹⁷¹⁷ Excelente cantante parece haber sido D. Pedro Fernández de Castro, Conde de Andrade e hijo del Conde de Lemos, que según Juan de Moncayo (*Rimas*, 1652) “...si canta, con su voz el aire admira...”; y lo mismo podemos decir del Duque de Híjar, cuya “...voz/ que con arte desato el aliento/ enamoran las selvas y las aves/sus dulces ritmos, sus conceptos graves”, y del Marques de Cañizares, quien “...ciñe en su voz la palma de su agrado.”, todos ellos miembros activos de la Academia del Conde de Lemos en Zaragoza. SÁNCHEZ, J., *Academias literarias del Siglo de Oro español* (Madrid, 1961). Citado por SANHUESA FONSECA, Mª, “Armería de ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias española del siglo XVII”, *Revista de Musicología*, XXI/2 (1998), pp. 497-530.

¹⁷¹⁸ En el acto final de *La Trofea* de Torres Naharro (c. 1514) el personaje de la *Fama* reparte entre los espectadores unas hojas que contienen un villancico que el público -transformado, como señala Hermenegildo, en actor colectivo- debía cantar con los representantes al final de la representación. HERMENEGILDO, A., “Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI”, en *Del oficio al mito I*, Rodríguez (edª), pp. 121.159; p.137. Ya en *El Cortesano*, Castiglione había expuesto la necesidad de una educación musical no solo por razones estéticas sino también morales. Ver KEMP, H., “Some Notes on Music in Castiglione’s *Il Libro del Cortesano*”, en *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*, C.H. Clugh (ed.), (New York, 1976).

en la *música*, maestro
te han de llamar del mas diestro.”¹⁷¹⁹

Estas son precisamente las virtudes que adornan a Francisco Perrenot de Granvela, el personaje histórico bajo el que se oculta D. Bela, el rival de D. Fernando (el propio Lope) en el amor de Dorotea (Elena Osorio) en la novela en gran parte autobiográfica del mismo título de Lope de Vega: “...se deleita en todas cosas virtuosas y que bien parecen a la nobleza, como en las letras, en la música e instrumentos de tañer, y en las lenguas latina, española, italiana y francesa, y , según se cree, la lengua alemana; de manera que todo lo susodicho y también de saber pintar y escribir, él tiene buena noticia.”¹⁷²⁰

Parece pues evidente que también las personas de cierto nivel social, aunque no pertenecieran a la nobleza, recibían una buena educación musical¹⁷²¹, por lo que podemos pensar que había un alto porcentaje de personas capaces de cantar y tocar algún instrumento, además de bailar con gracia y soltura¹⁷²².

Pero son principalmente las damas -igual que sucederá en el mundo teatral-musical- las que parecen haber alcanzado un notable grado de destreza musical, ya que son numerosas las noticias que nos han llegado sobre sus habilidades como instrumentistas y muy especialmente como cantantes, adiestrándolas es el arte del canto desde pequeñas¹⁷²³, educación que se completaba en las damas de palacio con las lecciones que recibían de un maestro de música, normalmente uno de los músicos de la Real Capilla o de la Cámara¹⁷²⁴.

4.2.1.3. LA HABILIDAD MUSICAL DE LAS DAMAS:

¹⁷¹⁹ TIRSO DE MOLINA, *El melancólico*. Cito por PORTUS, *Pintura y pensamiento*: 65.

¹⁷²⁰ Así se hace constar en el proceso informatorio abierto para estudiar la concesión de un hábito de Alcántara. Cito por PORTUS, *Pintura y pensamiento*: 138.

¹⁷²¹ D. Baltasar, hermano de Elisa, la protagonista de la novela de Luis Velez de Guevara *Los hermanos amantes*, es descrito como “...diestro músico y adornado de cuantas habilidades ilustran una juventud bien educada..”. Cito por la edición de RODRÍGUEZ, A., en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* (Madrid, Castaglia, 1988), p. 332.

¹⁷²² D. Jacinto, el enamorado de la novela de Mariana de Carvajal *La industria vence desdenes*, es presentado como “gran músico”. Además de tocar el arpa y la vihuela, canta y baila con mucha destreza: “Sacaron la viguela y después de haber cantado algunas letras, alabó el uno de los canónigos, por ser gran músico, la mucha destreza. Y dijo el Racionero: -Pues no ha de quedar en eso, que quien sabe tan buenos pasos de garganta no hay duda que los hará buenos en la mudanza...”. CARVAJAL, *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*. Cito por la edición de C. Soriano, (Madrid, 1993), p. 244 y 248.

¹⁷²³ En una carta fechada el 16 de noviembre de 1616, Felipe III escribe a su hija Ana, reina de Francia, como se había alegrado de ver en Toledo a las dos hijas de la Condesa de la Torre, que había marchado a París acompañando a la infanta, una de las cuales “canta muy bien”. MARTORELL, R., *Cartas de Felipe III a su hija Ana, reina de Francia* (Madrid, 1929).

¹⁷²⁴ El encargado de dar “lección de música a las damas y criadas de su Magd. la Reina” Isabel de Borbón era, en los primeros años del reinado, Miguel de Arizo, cantor de la Real Capilla. Ver ROBLEDO, *Juan Blas*: 43

Por sus habilidades musicales, las damas eran muy apreciadas en las fiestas palaciegas interpretadas por los miembros de la corte, en las que -igual que sucederá posteriormente con las actrices profesionales- representaban los papeles principales¹⁷²⁵. Pero además, las damas tenían ocasión de lucir sus habilidades musicales en las reuniones sociales, organizándose incluso “recitales de canto a cargo de señoras”, como los que tuvieron lugar en casa de las princesas de Esquilache y de Melito para agasajar al Cardenal Barberini durante su estancia en Madrid en 1623. Los dos conciertos realizados en casa de los príncipes de Esquilache¹⁷²⁶ estuvieron protagonizados por una “famosa” D^a Catalina, que cantó sola el primer día, mientras que en la segunda velada participaron además otras tres damas que cantaron solos, dúos y todas juntas, acompañadas por guitarras. Además dos miembros del séquito del Cardenal también cantaron, solos y acompañados por las damas¹⁷²⁷.

La existencia de conciertos en la corte protagonizados por mujeres se inscribe dentro de una corriente europea, que adquiere especial relevancia en Italia, cuyo máximo exponente, por la profesionalización de sus miembros, fué el celebre *Concerto delle Dame*, formado por Laura Peperara, Livia da Arco y Anna Guarinna¹⁷²⁸ en la corte de Ferrara en 1571. Aunque no se tiene constancia de la existencia de un grupo semejante en la corte madrileña, es posible que existiese algo parecido, según se desprende de la reclamación que

¹⁷²⁵ En la representación de *El premio de la hermosura* en Lerma en 1617, el personaje de *Leuridemo* fue interpretado por D^a Catalina de Acuña, quien en la 3^a jornada tenía una intervención musical en la que ella misma se acompañaba con la guitarra, cantando “...con tanta suavidad y propiedad de fúnebres y lastimosos acentos y quiebro en enamorados, que resucitaran los muertos si no lo fueran, para oírlos...”. Cinco años más tarde varias damas de la reina, famosas por sus habilidades vocales, participaron en *La Gloria de Niquea*, representada en Aranjuez en 1622. Entre ellas destaca D^a María de Aragón, que encarnó varios papeles cantados: una ninfa en el Preámbulo, la *Aurora* en la 1^a parte y la ninfa *Albida* en la 2^a parte. Ver en FERRER, *Nobleza*: 254; 287; 289 y 293.

¹⁷²⁶ Los conciertos privados parece que eran uno de los entretenimientos preferidos de esta familia noble. En sus *Diálogos de la pintura* Carducho declara que además de haber contemplado “excelentes pinturas”, había asistido a un concierto en el que pudo “...oír sonoros coros de voces e instrumentos...”. Tomo la cita de MORAN TURINA, M., “Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV”, en Morán Turina, M., y J. Portus Pérez, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, (Madrid, 1997), p. 33.

¹⁷²⁷ Ver BECKER, D., “*La selva sin Amor*, Favola pastorale ilustración de las teorías de Doni”, *Revista de Musicología*, vol. X nº 2 (1987), p. 518, y SIMÓN DÍAZ, J., “Encuentros del cardenal Barberini con Lope de Vega y con el príncipe de Esquilache en Madrid, 1626”, en *Homenaje al Cardenal Tarancón*, (Madrid, 1980), p. 314.

¹⁷²⁸ Además de cantar, la Peperara tocaba el arpa, Livia da Arco la viola y la Guarina el laúd, completando el grupo instrumental un clave y un chitarrone. Daban conciertos diarios de dos horas. En verano comenzaban a las siete de la tarde hasta las nueve, y en invierno desde la una hasta las tres: “... el organista con el clave, el señor Fiorino con el chitarrone, la señora Livia con la viola, la señora Guarina con el laúd y la señora Laura con el arpa, y siempre presentes el Serenísimo Duque y la Serenísima Duquesa, cantan luego a libro donde entra un bajo y otras voces, cantores de Su Alteza...” Cito por FABBRI, *Monteverdi*, p. 135. La actividad profesional del *Concerto* parece inscribirse en una corriente generalizada en Ferrara entre las damas y señoras principales, muchas de las cuales aprendían “...a tocar y cantar excelentemente, para lo cual pasaban a veces los días enteros en ciertas salas ... y era grande la habilidad de aquellas damas de Mantua y Ferrara...” V. Giustiniani (*Discorso sopra la música de suoi tempi*). Citado por FABBRI, *Monteverdi*, 96. Sobre la situación social de este célebre trio ver ROSSELLI, Jh., *Il cantante d'Opera. Storia di una professione (1600-1990)*, (Bologna, 1993), p. 20-21.

de su dote hace al rey en 1634 Ana M^a Andrada, quien se declara “música de cámara de la Reina” (*A.G.P. Expedientes personales*, C^a 2674/39). Como música de cámara podríamos considerar también a la “...criada portuguesa negra, excelentísima cantora¹⁷²⁹, criada de la reina...” que interpretó el papel de la Noche en *La Gloria de Niquea* (1622). Ambos casos parecen confirmar la existencia de grupos musicales femeninos en el entorno de la reina Isabel de Borbón, posiblemente por influencia italiana. De hecho este tipo de grupos femeninos en los que sus integrantes cantaban y tañían diversos instrumentos, no era desconocido en España, como revela una vez mas la literatura: “Estaban cuatro damas con cuatro instrumentos prevenidas y, para pedir silencio al auditorio, al son de una bien templada tiorba, un clavicordio, una guitarra y un violín, cantaron a cuatro voces esta letra...”¹⁷³⁰.

Un grupo similar parecen haber constituido las cuatro damas citadas por Vicente Espinel en su poema *La casa de la Memoria*. Tras mencionar a varios teóricos, compositores y músicos, Espinel hace aparecer en medio de una “gloria” de carácter “teatral”, semejante a las representadas en la pintura, a cuatro damas celebradas por sus habilidades musicales:

“Oyese un dulce canto de improviso
que como en coro de ángeles bajaba
del alto techo cual del Paraíso
y abrirse un globo que pendiente estaba.
Descubre cuanta gloria el cielo quiso
al mundo dar, y cuanto él deseaba,
discreción, hermosura y valor tanto
que siendo sin igual, iguala al canto.”¹⁷³¹

Las cuatro damas que hacen tan espectacular entrada son D^a Francisca de Guzmán, magnífica cantante que “...con acentos dulcísimos suaves/con la voz y garganta suspendía...”, D. Isabel Coello, quien además de cantar tañe un instrumento¹⁷³², D^a Ana de Suazo “... de voz, y garganta abrió el tesoro” y D^a Agustina de Torres, también cantante.

¹⁷²⁹ No sabemos si se trata de Bernarda, la “...musica de la Reyna nuestra señora, morena de hasta diez y ocho años...” mandada enterrar en la iglesia de San Juan por el Patriarca, según la partida de defunción que con fecha 5 de junio de 1628 se conserva en el libro de defunciones de dicha iglesia. Ver AGULLÓ Y COBO, M., “Documentos para las biografías de los músicos de los siglos XVI y XVII”, *Anuario Musical*, 24 (1969), p. 209.

¹⁷³⁰ Castillo Solózano, *La ingratitud castigada*. Citado por SUBIRÁ, *La música. Etapas y aspectos* (Barcelona, 1949). Ver ROBLEDÓ, *Juan Blas*: 55.

¹⁷³¹ ESPINEL, V., “*La casa de la Memoria*”, en *Diversas Rimas* (Madrid, 1591), A. Navarro González y P. González Velasco (eds.), (Salamanca, 1980), pp. 102-124, p. 123.

¹⁷³² “En la divina mano el instrumento/.../garganta, habilidad, voz, consonancia/término, trato, estilo y elegancia...”. Se trata de Isabel Sánchez Coello, hija del pintor Alonso Sánchez Coello, retratista como su padre y música. Isabel y sus hermanas parece que recibieron una excelente formación artística, y de hecho las cuatro hermanas participaron (y prácticamente protagonizaron) en la representación de la *Dafne*, fiesta que se hizo a finales del reinado de Felipe II en el cuarto que ocupaba en las Descalzas Reales la Emperatriz viuda, en la que participaron sus damas y miembros de la Capilla Real. Isabel hizo el papel de *Apolo*, uno de los dos cantados (el

Todas ellas tomaban parte en las reuniones de la academia sevillana reunida en torno al pintor Pacheco¹⁷³³, academias en las que solía incluirse también alguna interpretación musical a cargo de un “virtuoso” o “virtuosa” participante, como el romance a tres voces, cantado por tres de las damas que participan en la academia sevillana descrita por Vélez de Guevara en *El diablo Cojuelo*¹⁷³⁴.

La presencia de damas en estas academias revela el interés de las mujeres por desarrollar sus cualidades intelectuales, y la importancia que contar con un medio favorable tenía para el desarrollo de las habilidades artísticas por parte de la mujer¹⁷³⁵, como lo prueban los casos de damas cultas conocidos, siendo posiblemente uno de los mejores ejemplos D^a Bernardina, la hija del maestro Clavijo, “...monstruo de naturaleza en tecla y arpa...” según Vicente Espinel (*Marcos Obregón*, II: 145). Resulta también significativo el caso de las dos hijas de Vicente Suarez, músico de cámara al servicio de Felipe IV, quien también organizaba veladas musicales en su casa en las que sus hijas cantaban, y muy bien, hasta el punto de que el duque de Buckimham, que asistió a una de estas veladas

otro, *Diana*, fue interpretado por D^a Ana de Suazo, también citada aquí por Espinel), su hermana María hizo los de *Venus* y *Coridón*, Juana a *Dafne* y Antonia nada menos que cuatro personajes: *Prologo*, *Peneo*, *Efire* y *Amaranta*. Ver *Dafne*, *Fabula que se representó delante de la Magestad de la Emperatriz Nrs. Sra. y del Principe Nro Sr. y de la Serma. Infanta Doña Ysabel*. (Biblioteca Nacional de Francia (París). Ms. Español 501). Sobre Isabel Coello, su habilidad como pintora y su relación con los infantes, de quien fue compañera de juegos, ver CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, (Madrid, 1800). Ver edición facsimil de 1965, tomo IV, p. 336.

¹⁷³³ Ver GARCÍA FRAILE, D., “La música española del siglo XVII. Línea actual de investigación”, en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones. Actas IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Revista de Musicología*, XX nº 1 (1997), pp. 117-153. La celebración de “academias” en las casas particulares y por personas “corrientes”, en las que los asistentes demostraban su “ingenio” era una costumbre social habitual. Sin embargo, tal y como lo refleja Mariana de Carvajal en sus *Navidades de Madrid*, parece haber una clara distinción entre “saraos”, protagonizados por la música cantada y danzada, y las “academias” cuyo carácter era mas bien literario: “Lo mejor será, respecto del cansancio que tuvimos ayer con los muchos juegos y bailes, que se haga una academia en que estas damas den asunto a los caballeros, y sean obligados a responder en verso lo que cada uno supiere...” (CARVAJAL, *Navidades*: 85).

¹⁷³⁴ En esta academia, presidida por Antonio Ortiz Melgarejo “ingenio eminente en la Música y en la Poesía”, siendo secretario Alvaro de Cubillo y fiscal Blas de las Casas, participa “...muchacha de buena capa [...] y algunas mujeres con mantos de medio ojo ...”, destacando D^a Ana Caro “décima música sevillana” y las tres damas “tapadas” que “...cantaron a tres voces un romance excelentísimo de D. Antonio de Mendoza ...”, acompañadas por la guitarra que toca una de ellas, y con cuya actuación se pone fin a la academia. Ver en la edición de A.R.Fernández e I. Arellano, (Madrid, Castalia, 1988), pp. 210-215.

¹⁷³⁵ Pintura y música formaban parte de la educación de muchas damas cultas, como Sofonisba Anguisciola, quien además de su alta calidad artística como pintora era también una excelente música. Portus (*Pintura y pensamiento*: 62-63) señala cuatro como las características que definen a las pintoras españolas de la época, tomando como modelo a Sor Estefanía de la Encarnación: un origen noble o de clase media alta, un aprendizaje al amparo de un familiar artista, ejerce algún tiempo su arte como profesión y termina profesando monja. Dado que la mayoría de estas damas además de pintoras son excelentes músicas, podemos considerar que el modelo es extensivo a las que desarrollan sus dotes musicales, máxime si tenemos en cuenta que el dominio del arte del canto podía servir de dote a una joven para entrar en un convento, como señala Mariana de Carvajal en su novela *La industria vence desdenes*, en la que D. Fernando decide enseñar a su hija “...todo el arte de la música, para que con el título de corista *gozara en un convento las conveniencias acostumbradas...*” (CARVAJAL, *Navidades*: 134). El subrayado en cursiva es mío.

acompañando al príncipe de Gales, durante su estancia en Madrid en 1623, quiso contratar a la hija mayor, para que entrase al servicio de la duquesa¹⁷³⁶.

Poetas y músicos, además de “...los mayores señores de la Corte, no faltando algunas damas que de embozo quisieron gozar de aquel buen rato por acreditarse de buenos gustos...” asisten a la academia madrileña descrita por Castillo Solórzano en su novela *Las harpías de Madrid*¹⁷³⁷, en la que la música se encarga de marcar el inicio y el final de la sesión, así como de entretener los descansos y subrayar los momentos importantes. Aunque las academias españolas fueron esencialmente literarias, la música también podía formaba parte de ellas, y no sólo como un mero ornato, sino como objeto de estudio y discusión, revelando el interés generalizado que existía por la música entre las capas medias e intelectuales de la sociedad. A la música se pensaban dedicar todos los jueves de cada mes en la proyectada academia madrileña de *La Peregrina* (c. 1621), según las disposiciones redactadas por su promotor, Sebastián Francisco de Medrano¹⁷³⁸. El primer jueves del mes se trataría de las “diferencias de cantos y armonía de las esferas”, el 2º “de la diversidad de los Instrumentos y mejor uso de ellos”, el 3º “del canto de la guitarra al uso moderno” y el 4º “del canto llano y los modos que hay dél en lo divino y en lo profano”. De este programa se desprenden varios datos interesantes; por un lado confirma la preeminencia de la música vocal sobre la instrumental (tres jueves a la música vocal y uno a la instrumental), que pese a ello no está ausente, lo que revela la importancia que tenía la música instrumental en la España del XVII, como prueba una vez mas la literatura, aunque apenas se han conservado partituras instrumentales de la época. Por otro lado observamos el estudio del canto desde los mas diversos ángulos, abarcando aspectos de la tradición intelectual junto con otros mas modernos, en los que desde la práctica, y frente al “canto llano”, no nos encontramos con el “canto de órgano”, sino con el “canto de la guitarra al uso moderno”, es decir, se dedica nada menos que una sesión semanal a un nuevo estilo de canto, base de un nuevo género musical, que en la primera mitad del siglo es todavía polifónico, a dos, tres y cuatro voces, pero en el que es esencial el acompañamiento instrumental, normalmente de guitarra: los *tonos* o *tonadas*.

¹⁷³⁶ A. de Almansa y Mendoza, *Carta undezima*. Ver SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*. 232.

¹⁷³⁷ Cito por la edición de ZAMORA VICENTE, A., *Novela picaresca española*, III (Madrid, 1976), pp. 87. Para la descripción de la academia, que se desarrolla en casa de un cura, y en la que tienen lugar varias intervenciones musicales, una de ellas con música del “insigne maestro Capitán”, ver pp. 87-100.

¹⁷³⁸ Ver SUAREZ ALVAREZ, J., “Los inéditos estatutos de La Peregrina, academia fundada y presidida por el Doctor Don Sebastián Francisco Medrano”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1-2 (1947), pp. 91-110.

En una sociedad en la que para desenvolverse el “ingenio” era cualidad imprescindible, es evidente que además de las habilidades literarias, que permiten la aparición de algunas escritoras interesantes a lo largo del siglo XVII, las mujeres, al igual que los hombres, cultivaban también sus habilidades musicales¹⁷³⁹, y no sólo aquellas que por su posición y relaciones familiares debían llevar una vida social de cierta entidad, sino también las damas de clase media mas o menos alta, que como las protagonistas de las novelas de Mariana de Carvajal, se ven obligadas a interpretar distintos tipos de música en las reuniones a las que asisten. Pintar, escribir y declamar versos con gracia, danzar, cantar y tañer son las habilidades que poseen las damas bien educadas¹⁷⁴⁰, según enumera Lope de Vega en su comedia *La niña de Plata*:

D. ARIAS: Canta y compone en punto diestramente
 a cinco voces.
D. ENRIQUE: ¿Y no a dos?
D. ARIAS: No cierto.
 Pinta como el mas célebre y valiente,
 danza con gala y con igual acierto
 escribe versos con tal gracia [...] ¹⁷⁴¹

Curiosamente es entre las monjas donde encontramos a algunas cantantes muy afamadas¹⁷⁴², posiblemente debido a que los monasterios femeninos parecen haber

¹⁷³⁹ En sus *Desengaños Amorosos*, María de Zayas alude reiteradamente a la importancia que tenía una educación musical en los niveles acomodados de la sociedad de la época. Así, *Zelima*, la supuesta esclava regalada a *Lisis*, la dama que organiza todos los juegos, está dotada de muchas “gracias”, como leer, escribir, cantar, tañer, bordar y sobre todo, hacer excelentísimos versos, en lo que parece ser el programa de estudios completo de una joven bien educada. No resulta pues extraño que la supuesta esclava mora resulte ser en realidad una dama cristiana, D^a Isabel, educada en “... todas las virtudes que forman una persona virtuosamente cristiana, los ejercicios honestos de leer, escribir, tañer, danzar, con todo lo demás competentes a una persona de mis prendas, y de todas aquellas que los padres desean ver enriquecidas a sus hijas. Ver ZAYAS, *Desengaños*: 117 y 128. Cabría la posibilidad de que María de Zayas, defensora de la educación de la mujer, nos presentase sólo un ideal femenino, sin embargo, los textos de la época reflejan la importancia que las habilidades musicales tenían para las mujeres.

¹⁷⁴⁰ “Ya se entiende que siendo sus padres nobles y ricos, la criarían y doctrinarían bien ... y lo demás que es bien que una mujer sepa para no estar ociosa, fue leer y escribir, tañer y cantar a una arpa, en la que salió tan única, que oída, sin ser vista, parecía un ángel, y vista y oída, un serafín...” (ZAYAS, *Desengaños* (6^o): 295).

¹⁷⁴¹ Citado por PORTUS, *Pintura y pensamiento*: 61.

¹⁷⁴² Muy famosa parece haber sido en la Sevilla de la primera mitad del XVII Ana M^a Serafina, monja portuguesa del monasterio de San Clemente, a quien Vélez de Guevara (*Diablo cojuelo*: 215) califica de “serafín” y “ruiseñor del Tajo, cuya divina y extranjera voz no cabe en los oídos humanos y sube en simétrica armonía a solicitar la capilla impirea...”. También un viajero francés, Pierre Muret, nos ha dejado en sus cartas (1666-1667) un entusiasta comentario de la música interpretada por las monjas de algunos conventos madrileños: “...les Religieuses elles-même chantèrent una infinité de chansons en leur langue avec une tendresse et une harmonie admirable”. Citado por JAMBOU, L., “Les représentations de la musique espagnole dans des écrits français du XVIIe. siècle: de la satistique à la métaphore”, en *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*, 15-17 oct. 1998. (Klincksieck, 2000), pp. 13-59, p. 23. La literatura se hizo eco de este fenómeno como podemos ver en la novela de Cervantes *La española inglesa*, en la que la prima de la protagonista era “... monja en aquel santo monasterio [Santa Paula de Sevilla] [...] única y extremada en la voz [...] y que para conocerla no había menester mas de preguntar por la monja que tenía la mejor voz en el monasterio...” Cito por la edición de J.B. Avalu-Arce, *Novelas ejemplares*, II (Madrid, 1992), p. 87.

constituido verdaderos centros de aprendizaje y práctica musical¹⁷⁴³; la habilidad musical eran en ellos tan apreciadas que una buena voz podía servir como dote para entrar en un convento¹⁷⁴⁴. Se da así la curiosa circunstancia de que sean las monjas y las actrices las que formen los dos grupos principales -y casi únicos- en los que se permite la interpretación profesional de la música a las mujeres¹⁷⁴⁵.

Independientemente de su clase social y su estado, la mayoría de la mujeres de la época, desde la monja a la cortesana, parecen haber sido capaces de cantar, bailar y tañer algún instrumento. De su situación social dependía que lo hicieran con “dulzura” o con “desenvoltura”. Mas rara era la habilidad de componer sus propias canciones, y por tanto muy estimada¹⁷⁴⁶, aunque Ramos López (*Estudios género*: 241) cree posible que debido a la importancia de la mujer en la música teatral, es posible que las actrices realizasen algunos arreglos o incluso compusieran algunos tonos, y de hecho podemos suponer que Elena Osorio, tal y como la describe Lope en *La Dorotea*, tenía esa habilidad¹⁷⁴⁷, así como la de escribir algunos de los textos que ella misma cantaba.

¹⁷⁴³ Así lo señala Espinel en *Marcos de Obregón* (vol. I, p. 105), quien, al mismo tiempo que reprocha a los padres que den a sus hijas maestros de música señala que, si han de ser monjas “apréndanlo en el monasterio”. En los conventos de monjas la encargada de enseñar la música a las religiosas era la maestra de música u organista, cuya formación musical (canto, instrumentos y composición) era habitualmente previa a su entrada en el convento, adquirida con un maestro de capilla u organista de su localidad de origen. Ver RAMOS LÓPEZ, P. “Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII”, *Revista de Musicología*, XX nº 1 (1997), pp. 231-243; p. 233-234. Pero lejos de las posibilidades profesionales de las educandas de los hospicios italianos, las monjas españolas hacían su aprendizaje únicamente para consumo interno del propio monasterio. Lamentablemente falta un completo estudio sobre la música en los conventos femeninos de la España barroca, aunque ya contamos con algunos parciales como el de BAADE, Collen, *Music and Music-making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile*, (Duke University, 2001).

¹⁷⁴⁴ “OCTAVIO: ...piensa que mejor podrá/granear con que poder/tomar, señora, estado/de monja que a deseado/que aquesto de no tener/para el dote lo estorbó/aunque es cosa verdadera/que ella con menos pudiera/que otra tomarle, pues no/ay mejor voz en España/que la suya, a cuyo intento/sin dote hay mas de un convento/que la ruega...” CALDERÓN, *La desdicha de la voz*. Cito por la edición de A.V. Ebersole (Adelphi University, 1963), p. 71.

¹⁷⁴⁵ Aunque no podemos descartar una verdadera vocación religiosa, D^a Bernardina, la hija del maestro Clavijo, terminó profesando como monja en el convento de Santo Domingo el Real. Monja en el convento de Santa Catalina de Antequera era la actriz Isabel de Prado, “...de superior voz y gran representante ...”, cuando en 1698 el Protector, que desconocía su condición de monja profesa, la reclamó para que entrase a formar parte de una de las compañías que debía representar los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-8).

¹⁷⁴⁶ “Era doña Blanca excelentísima música y cantaba divinamente, no teniendo necesidad de buscar los tonos que había de cantar, porque el Cielo le había dado la gracia de saberlos hacer [...] cantó este romance que había hecho...” (ZAYAS, *Desengaño* 7^o: 351. Ramos López (*Estudios género*: 233) señala como a través de los tratadistas de la música se puede observar como a las mujeres se les exige menos que a los niños, y cita como ejemplo a Nasarre quien exige a los niños cualidades intelectuales y habilidad, mientras que en las niñas considera que únicamente es necesaria ésta última. La idea de que el entendimiento de las mujeres era inferior al de los hombres estaba tan extendida que no perdonaba ni siquiera a las damas de la mas elevada alcurnia como la duquesa de Chevreuse, “...Mujer de muy buen arte y de grande desahogo [...] *El entendimiento dicen que no es de mujer; porque en cualquier materia habla con grande ventaja ...*” (1637). *Cartas PP Jesuitas*, XIV: 263. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁷⁴⁷ “D. BELA: ¡Que graciosa repetición! ¿Cúyo es el tono?. GERARDA: De la misma que lo canta.” LOPE DE VEGA, *Dorotea*: 212.

Las habilidades musicales eran pues muy apreciadas socialmente, y aumentaban el atractivo de un persona, independientemente de su sexo y posición social¹⁷⁴⁸, y parece que incluso las personas con una educación escasa parecen haber dominado los rudimentos musicales. Por ejemplo *Guzmán de Alfarache*, hijo de una pareja con vidas muy azarosas (madre prostituta y padre aventurero), entretiene sus ocios con la música siendo aún muchacho, tras escaparse de casa y ya en proceso de apicaramiento: “Hallemme acaso unas coplas viejas, que a medio tono, como las iba leyendo, las iba cantando.”¹⁷⁴⁹. Del texto se desprende que sabe leer, aunque no aclara si sabe leer música o simplemente al leer las letras recuerda la música, que se sabe de memoria por tratarse de “coplas viejas”. Ya adulto, Guzmán nos informa de que pasa el rato “...en mi aposento, leyendo libros, tañendo, parlando con otros amigos...” (*Guzmán de Alfarache*, II, p. 130). Posiblemente un personaje del nivel social de Guzmán cantaba y tocaba “de oído”, pero lo que sí queda claro es que la música ocupa un lugar importante en su vida. El caso de Guzmán no parece constituir ninguna excepción, pues Lope de Vega también nos informa de que en los aposentos de “mozos” “... solo hay espadas de esgrima, baúles de vestidos, y instrumentos de música.” (LOPE, *Dorotea*: 130)

La importancia “social” de la música puede que influyera también en la importancia social y profesional de las actrices, ya que serán ellas las que en gran medida posean las habilidades musicales mas notables dentro del gremio teatral.

¹⁷⁴⁸ Son muy numerosas en la literatura de la época las referencias a damas que se enamoran de hombres “inadecuados” debido precisamente a que éstos poseen habilidades musicales notables. Así Vicente Espinel nos presenta en su *Marcos de Obregón* (p. 100) a una dama a la que el “bien cantar” de un mocito barbero le parecía tan bien “...que cuando el mozuelo subía un punto de voz, ella bajaba otro de gravedad...”. Tirso de Molina presenta en sus *Cigarrales* (p. 139) el caso de una dama que se enamora de un galán que canta con gracia, al oírle dar una serenata ... ¡a otra dama!. Lope de Vega, tan aficionado a la música, nos ha dejado noticias muy claras al respecto. En su comedia *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, la duquesa se enamora de su mayordomo, hombre socialmente muy inferior a ella, pero que posee muchas cualidades personales, entre las cuales destaca lo bien que canta: DUQUESA: ...¡Que bien habla!¿Que bien mira!¿Que bien escribe y entiende/cualquiera cosa que emprende!.../¡Que bien que pone los pies/a un caballo!¿Que bien canta!¿Que gracia!” Cito por la edición de la *BAE*, tomo. XXXII, (Madrid, 1972) p. 287. En *La Dorotea*, una de las habilidades mas destacadas de la protagonista (*Dorotea*) es precisamente su habilidad musical, pues canta y toca divinamente según destacan prácticamente todos los personajes: su enamorado D. Fernando “... la habla, la voz, el ingenio, el danzar, el cantar, el tañer diversos instrumentos...”; Gerarda, especie de celestina, quien alaba precisamente sus cualidades musicales ante D. Bela, el pretendiente deseado por la madre de Dorotea que desdeña a D. Fernando por pobre: “Gerarda: Si la vieras agora de sirena con el arpa, trayendo aquellos dedos de cuerda en cuerda, que parece que se reían ...”; Clara, la criada de Marfisa, rival de Dorotea por el amor de D.Fernando: “Clara: Pues aun no te he dicho como canta y danza...”. Ver *La Dorotea*: 325; 413; 146. En la dedicatoria de su comedia *La viuda valenciana*, Lope describe las habilidades de Marta de Nevares, su último amor, entre las que destacan las musicales: “Si vuesa merced hace versos, se rinden Laura, Terracina [...] Si toma en las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza el padre de esta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito [...] Si danza parece que con el aire se lleva tras si los ojos y que con los chapines pisa los deseos...” . Citado por ENTRAMBASAGÜAS, *Vida Lope*: 224.

¹⁷⁴⁹ ALEMAN, M., *Guzmán de Alfarache* (Sevilla, 1602), I parte. Cito por la edición de J.Mª Micó, (Madrid, Cátedra, 1994), p. 289.

4.2.2. LA EDUCACION MUSICAL DE LOS ACTORES ESPAÑOLES

Poca atención se ha prestado hasta ahora a la formación musical de los actores y músicos de las compañías teatrales, olvidando que su cualificación musical les permitía representar cantando, bailando y tocando instrumentos, lo que no dejaba de causar la admiración de sus contemporáneos, hasta el punto de que algunos como el humanista D. Jusepe Antonio González de Salas en su obra *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), se maravilla de la capacidad de los actores para hacer simultáneamente cosas distintas, y en principio opuestas entre sí como cantar y bailar: “Ansi también lo vemos en nuestros teatros, pues unas veces danzan y bailan al son de los instrumentos, y otras veces al son de lo que con los instrumentos cantan las voces. *Y lo que mas es, los mismos que danzan y bailan cantan juntamente: primor y elegancia, en estos últimos años introducida y sumamente dificultosa*, siendo fuerza que estorbe para la conceptuosa armonía de la voz el espíritu alterado y defectuoso con los agitados movimientos”¹⁷⁵⁰. Por si esto no fuera prueba suficiente de su capacitación profesional como músicos, los miembros del “gremio de representantes” ofrecían además conciertos públicos sólo de música; son numerosos los documentos que reflejan la intervención únicamente musical en festejos y entretenimientos públicos de los actores-cantantes y músicos de las compañías teatrales profesionales, que desde tablados levantados en las calles expresamente para ello, y en distintas partes de la ciudad, entretenían al pueblo con conciertos musicales públicos¹⁷⁵¹, como sucedió en 1669, cuando los músicos y cantantes de la compañía de Escamilla entretuvieron con música a los vecinos desde un tablado levantado en la calle del Niño (hoy Quevedo), el día que pasó el Santo Sacramento a visitar a los enfermos¹⁷⁵².

¹⁷⁵⁰ Cito por COTARELO, *Colección*: clxxxiv. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁷⁵¹ No era algo desconocido pues durante los últimos años del reinado de Felipe II los músicos de cámara del príncipe (el futuro Felipe III), ofrecían conciertos públicos, a los que asistía el propio príncipe, según cuenta Lope de Vega en su comedia *La bella malmaridada*, fechada entre 1588-1595: “LEONARDO: Aquí corre hermoso fresco/y viene gente a escuchar/los músicos de su alteza./TEODORO: Pues ¿que sobre esta aspereza/pueden sentarse y cantar?/LEONARDO: Las espaldas de palacio/sobre aqueste parque dan,/y aquí sentados están,/cantando y tomando espacio,/y otros sin ellos también,/que vienen a competir/.../Cantan y dan dulce guerra/llevando el cielo el compás/a los tonos de Juan Blas/.../TEODORO: .../¿y que aquí su alteza escucha?”. Cito por la edición de C. Andrés, (Madrid, 2001), p. 40-41. Robledo (*Juan Blas*: 27), que hace una lectura diferente del último verso citado de Lope (¿y que aquí /a/ su alteza escucha?), cree que el propio príncipe participaba en estos conciertos.

¹⁷⁵² El tesorero de la Cofradía de la Novena, la cofradía de los representantes, anota un pago de 40 reales pagados a un tal Gabriel por el “...nicho que yço en la calle del Niño el día que pasó Nuestro Señor a bisitar los enfermos, en que asistió la música de Escamilla para cantar.” (SUBIRÁ, *Gremio*: 65). Mme. D’Aulnoy (*Relación*: 249) describe una de estas procesiones que partió de la iglesia de San Sebastián. El Santo Sacramento iba en “una silla [...] de terciopelo carmesí, bordada de oro. Toda ella está adornada con grandes espejos [...] la llevan cuatro sacerdotes [...] Va seguido de todas las gentes de la Corte [...] tocando diversos instrumentos, y se

Era también frecuente la participación musical de las compañías profesionales en festejos dinásticos importantes¹⁷⁵³, como las entradas de reyes, reinas y personajes importantes¹⁷⁵⁴, a lo largo de todo el siglo, y así vemos que el 11 de enero de 1680 por estar “...ensayando la mitad de su compañía musica para el día de la entrada de la Reyna nuestra Señora...” [M^a Luisa de Orleans] no pudieron representar los miembros de la compañía de José de Prado en los corrales¹⁷⁵⁵. Veinte años mas tarde, con motivo de la entrada en Madrid de Felipe V en 1701, el Ayuntamiento encarga a Teodoro Ardemans las trazas para dos carros triunfales “...para la música de los comediantes que an de yr acompañando a S.M. en la Plazuela de Palazio...” (*FUENTES XXIX*: 206).

Pero aún mas revelador nos parece el hecho de que los músicos y actores/actrices-cantantes de las compañías ofreciesen conciertos musicales privados a los reyes¹⁷⁵⁶, compitiendo así con los músicos de cámara al servicio del rey como revela el concierto ofrecido en el estanque del Retiro la noche de San Pedro de 1662, cuando tras embarcarse los reyes, “... tenían músicas alrededor del y que *entrellas yba la música de la compañía de Simón Aguado con diferentes tonos que para el caso auia estudiado.*”¹⁷⁵⁷. El documento resulta importante pues afirma que los músicos de Aguado participaron en una velada musical junto con otros músicos, podemos suponer que pertenecientes a la Cámara, aprendiendo para la ocasión tonos nuevos¹⁷⁵⁸.

El hecho de que las “partes músicas” de las compañías compitieran en plano de igualdad con los músicos profesionales al servicio de la Casa Real me parece un hecho extremadamente importante pues en mi opinión prueba la pericia profesional que como

detienen en las grandes plazas situadas en su camino, en las que el pueblo recibe la bendición hincado de rodillas, mientras los músicos cantan y tocan el arpa y las guitarras.”

¹⁷⁵³ El 6 de diciembre de 1657, día en el que Felipe IV fué a Atocha para dar gracias a la Virgen por el nacimiento del ansiado heredero, el príncipe Felipe Prospero, estuvieron cantando “...con sonoros instrumentos las hijas de Escamilla...” (Manuela, Ana y María de Escamilla) en un tablado levantado en la esquina de la Cárcel de la Villa, junto a la Plaza Mayor (COTARELO, E., *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, (Madrid, 1911), pp. 100-101. Cito por *Actores: Prado*.

¹⁷⁵⁴ Ya en 1599, tras la doble boda real en Valencia, cuando Felipe III y Margarita de Austria llegan a Denia, Villegas, con la “buena compañía de representantes que tenía”, dio “contentó a todos con sus buenas comedias y entremeses, con la suave mussica que tañían, cantando en ella muy buenos romos [sic] y letrillas en alabanza de Sus Magestades...”. Cito por FERRER, *Nobleza*: 210.

¹⁷⁵⁵ La entrada estaba prevista para el sábado 13, por lo que la compañía “...por ser el tiempo corto y ser preciso el cumplimiento para dicho día y le es preciso ensayar tarde y mañana ...” (*FUENTES V*: 178).

¹⁷⁵⁶ El 11 de abril de 1657 la compañía de Diego Osorio no pudo representar en el corral de la Cruz “...aunque se pusieron carteles, por haberle faltado por la tarde las músicas Toledanas [Ana, Feliciano y Micaela de Andrade], y haberse ido a Palacio en servicio de la Reina nuestra señora.” (*A.M.V.*: 2-908-15). Cito por COTARELO, *Actores: Prado*: 96. Sobre la trayectoria profesional individual de las hermanas Andrade (las Toledanas o las Tenientas) ver *Apendice I*.

¹⁷⁵⁷ *FUENTES IV*: 240. El subrayado en cursiva es nuestro.

¹⁷⁵⁸ Los músicos que figuraban en la compañía dirigida por Aguado y Juan de la Calle en 1662, que había sido elegida para representar también en las fiestas del Corpus de ese año, eran Gregorio de la Rosa, Felix Pascual y el arpista Domingo García; entre las actrices de la compañía figuraban además tres buenas cantantes: Bernarda Manuela, Mariana de Borja y María de Anaya (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 293).

músicos habían alcanzado los actores, y sobre todo las actrices músicas, y también los músicos de las compañías, pese a las opiniones a veces muy negativas que de ellos nos ofrecen los viajeros extranjeros, y que posiblemente han influido en la visión, ciertamente no muy elogiosa, que se nos ha transmitido de estos profesionales de la música teatral, sin tener en cuenta que estas opiniones -como veremos mas adelante- no tienen porque ajustarse a la realidad ya que quienes las emiten suelen establecer una comparación con lo que conocen en su país de origen, y en esta comparación incluso los músicos profesionales al servicio del rey pueden salir bastante malparados, como podemos ver en un informe emitido por uno de los embajadores venecianos en la corte española (c. 1660-1662): “...Della Musica per la poca perfettione de suoi cantanti mentisce l’opinione che il Re bene s’intenda di quest’arte, tuttauia egli ne tiene cognitione piu chi ordinaria...”¹⁷⁵⁹.

Lamentablemente el papel jugado por los músicos de las compañías en el desarrollo del teatro musical de la época no ha merecido la atención de los investigadores pese a que la trayectoria de algunos prueba que se trataba de músicos con una elevada cualificación profesional. Aunque nos ocupamos con detalle de cada uno de ellos en el *Apéndice I*, queremos destacar aquí algunos casos especialmente significativos como los de Baltasar Caballero, hijo de actores-músicos, que terminó siendo maestro de capilla de la catedral de Zamora (*GENEALOGÍA*: 166); Alfonso de Medina, quien tras retirarse del teatro se instaló en Granada como músico de la catedral (*GENEALOGÍA*: 160); Gregorio de la Rosa, que sustituye a Galán como compositor de la música de los autos del Corpus madrileño en 1673¹⁷⁶⁰; Pantaleón de Borja, que en 1640 declara haber compuesto los “...bayles, música y entremeses...” del auto *Las Hostias*, representado ese año durante el Corpus sevillano¹⁷⁶¹; Juan de Sequeyra o Sequeiros, quien compone música para varias obras de Calderón (palaciegas y autos) repuestas en las ultimas décadas del siglo¹⁷⁶², y su compañero Manuel de Villafior, ambos compositores de la música para varios de los autos de Calderón repuestos tras la muerte del dramaturgo¹⁷⁶³; tanto Villafior como Serqueira, del que si

¹⁷⁵⁹ *Relatione dun Amabasciatore venuto dalla corte di Spagna* (s.f). Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (París). *Correspondencia Política*, II, vol 19, p. 300.

¹⁷⁶⁰ Las cuentas de ese año reflejan el pago de 1.000 reales “De conponer las músicas de las dos compañías en lugar del maestro Galán, a los dos músicos dellas...” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 333). Las compañías seleccionadas ese año fueron las de Felix Pascual, a la que pertenecía Rosa, y la de Vallejo, a la que pertenecía Gaspar Real. Un pago de 1.600 rs. a Gaspar [Real] y Gregorio [de la Rosa] parece confirmar que ese año, además de enseñar la música a los miembros de sus compañías, ambos compusieron también la música de los autos. Ver lista de gastos en Shergold y Varey, *Autos*: 269.

¹⁷⁶¹ SÁNCHEZ ARJONA, *Teatro Sevilla*: 294.

¹⁷⁶² Además de la música que compuso para las piezas menores, sabemos que en 1679 puso “...en música las jornadas que faltaron...” en la reposición de *Faetón* (*FUENTES I*: 93), y en 1691 compone la música para la reposición del auto de Calderón *El Maestrazgo del Toisón* (*A.M.V.*: 2-198-17).

¹⁷⁶³ En 1691 Villafior compone la música para la reposición del otro auto de Calderón: *Psiquis y Cupido* (*A.M.V.*: 2-198-17).

se conservan algunas partituras¹⁷⁶⁴ (*Lám. I*), fueron traídos expresamente a la Corte para participar en las fiestas del Corpus.

Pero si los músicos de las compañías se nos presentan como profesionales perfectamente cualificados ¿que sucede con los actores, y especialmente las actrices? Al hablar de la educación musical que tenían los actores nos centraremos principalmente en su faceta de cantantes, ya que son los actores-cantantes, y sobre todo las actrices-cantantes las que protagonizan el teatro musical de la época. Algunas fuentes parecen apoyar el hecho de que su arte musical no se basaba únicamente en unas innegables dotes innatas sino en que “... representan, cantan, bailan y tocan, no con descuido, si *con todo el primor del arte y aun con estudio.*”¹⁷⁶⁵, por lo que podemos pues suponer que existía un aprendizaje técnico¹⁷⁶⁶ como sucedía en Italia con las cantantes de ópera. Lamentablemente si del método de canto italiano del siglo XVII solo tenemos noticias indirectas, que decir de España donde la figura del cantante como tal no existe en el teatro español del Siglo de Oro, y lo que encontramos, ya que la ópera como género no se impone hasta el siglo XVIII, es un actor/actriz que además puede cantar, o como mucho la figura del actor-cantante, pues ambas actividades van unidas en la mayoría de los casos, motivo por el cual nos hemos detenido en la formación del actor ya que, independientemente de otros aspectos que estudiaremos al hablar de la posible técnica de canto española, la importancia concedida en la música de la época a la correcta expresión y dicción del texto, implica una gran similitud de técnicas, hasta el punto de que la mayor diferencia entre la voz hablada y cantada parece que estribaba fundamentalmente en la mayor cantidad de notas que se pueden alcanzar cantando.

¹⁷⁶⁴ Entre los papeles de la cofradía de la Novena se conserva un *Miserere* a cuatro voces con violines destinado al jueves santo (SUBIRÁ, *Gremio*: 69). El tono a dúo *¡Ay mísera de tí, Jerusalem!* parece que pertenece a *El Austria en Jerusalem*, de Bances Cándamo. Ver CABALLERO, C., “*Arde, corazón, arde*”. *Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, (Valladolid, 1997), p. 45.

¹⁷⁶⁵ Para el doctor Vera y Baena (*Dictamen*, 1742) es precisamente este aspecto de “profesionalidad”, de dominio absoluto de su oficio, lo mas reprochable ya que convierte a las actrices en “...sirenas para arrebatar y dementar los ánimos de los galanes y mozos que miran...” Cito por COTARELO, *Controversias*: 586.

¹⁷⁶⁶ Un aprendizaje técnico que también se desprende de la escena descrita por Vélez de Guevara en su novela *Los hermanos amantes*, en la que uno de los caballeros se nos presenta como un excelente cantante, hasta el punto de que una de las damas, Estela, tras oírle cantar le pide que cante “...alguna otra letra pues la *destreza de su voz* daba licencia para dar por bien logrado cualquier atrevimiento.” Cito por la de. de E. RODRIGUEZ, en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, (Madrid, 1988), p. 324. El subrayado en cursiva es mío.

4.2.2.1. APRENDIZAJE:

Por tradición el aprendizaje de la práctica musical, como la de cualquier otro arte, ha girado en torno a la imitación de los grandes autores¹⁷⁶⁷; sólo la imitación directa de la práctica, el “hacer” música, permite su aprendizaje. Por tanto, para la mayoría de los músicos, como para la mayoría de los artistas -salvo contadas excepciones en la que la práctica va unida a la reflexión intelectual- la imitación de modelos prácticos es la base del aprendizaje, y a su vez la práctica cotidiana se basa en la imitación directa

El aprendizaje práctico por imitación directa se hace aun mas necesario en una situación como la creada a principios del siglo XVII, donde la aparición de novedades tan fundamentales para la música occidental como el bajo continuo y la monodía acompañada, que carecen de un soporte teórico, provoca la cristalización definitivamente de la tendencia a separar la especulación intelectual sobre la música de la práctica musical.

La falta de teoría que apoye las nuevas prácticas musicales se compensa pues gracias al aprendizaje por imitación directa, pero al mismo tiempo la separación entre práctica y teoría tiene una serie de consecuencias sobre los profesionales de la música: compositores e intérpretes. Como señala Bianconi (*Hª Música XVII*: 60-61), los compositores son los mas perjudicados, ya que la disociación entre teoría y composición provoca una pérdida de la capacidad de reflexión crítica y analítica, y el compositor, con menos cultura, pierde prestigio social y autonomía. El predominio de criterios sensuales y estéticos¹⁷⁶⁸ favorece sin embargo a los interpretes, que paralelamente aumentan su competencia profesional y por tanto su prestigio social. En el mundo teatral, son también los interpretes, es decir los actores, actrices y especialmente las actrices-músicas, los que acaparan todo el protagonismo y también la máxima relevancia profesional¹⁷⁶⁹ y social, mientras que los “músicos” (instrumentistas e incluso los compositores), que aunque salen al escenario sólo

¹⁷⁶⁷ *El Corago* (p. 81) aconseja al músico falto de imaginación imitar los modelos ya establecidos por los maestros, especialmente el uso de los procedimientos adecuados para subrayar mediante la música el sentido de las palabras: “Sarà di grand’aiuto a questo [accerta la musica con il senso della poesia] per chi non avesse grand’inventiva e per maggior sicurezza di far bene, avere spartiti i passi più belli dell’azioni armoniche già fatte sotto certi capi [...] sotto l’affetto del dolore porre i passi con che y musici perfetti in questo genere anno espresso bene questo affetto perché molti e variamente e vagamente vi hanno composto...”.

¹⁷⁶⁸ “La escucha, la lectura analítica y competente del cantor, del maestro de capilla, del diletante de madrigales, se reemplaza en el siglo XVII por la admiración estética, la escucha sensual o que aplaude, el juicio enfático y genérico [...] toda la atención se traslada sobre los admirables efectos evocativos, alegóricos, afectivos o representativos de una composición ...” BIANCONI, *Hª Música XVII*: 61.

¹⁷⁶⁹ No solo son las mejor pagadas y las que ocupan la cima de la jerarquía profesional, sino que como vimos, su influencia social es también importante.

ocasionalmente representan un papel (de poca importancia), quedan siempre en un plano secundario.

1. De los precedentes italianos al triunfo de las actrices cantantes:

Como ya vimos, la influencia italiana en la formación del teatro español del Siglo de Oro esta suficientemente documentada, no solo por el hecho de que las *novelle* italianas influyesen poderosamente en Lope de Vega a la hora de crear la “comedia nueva”, sino porque además la presencia de las compañías italianas en España durante el último cuarto del siglo XVI, resulta fundamental para el desarrollo de la profesión de actor, su organización en compañías estables y la temprana presencia de la mujer en el teatro español barroco.

En Italia era frecuente que los actores profesionales dominasen varias disciplinas, de manera que además de la declamación, en sus actuaciones incluían la danza, el canto así como tocar uno o varios instrumentos musicales. Posiblemente uno de los más representativos fue el famoso Francesco Gabrielli, “*Scapino*”, músico y cantante magnífico, guitarrista e inventor de instrumentos¹⁷⁷⁰, y padre de una de las actrices y cantantes más famosas de la época: Giulia Gabrielli (CARANDINI, *Teatro*: 156), lo que viene a confirmar la importancia del núcleo familiar en la formación musical de las mujeres, sobre todo de aquellas que hacen de la música su profesión, situación similar a la que se produce, como veremos, en España.

También las actrices italianas solían ser excelentes músicas, como Vincenza Armani, de quién L. Rognà, secretario del duque de Mantua, dice en carta¹⁷⁷¹ fechada el 6 de julio de 1567 que durante su actuación había sido muy alabada “por la música”, y ya en el siglo XVII Virginia Ramponi¹⁷⁷², la actriz que protagonizó en su estreno en Mantua la *Arianna* (1608) de Monteverdi, y responsable en gran medida del éxito de la obra, no sólo por su buena voz, sino sobre todo por su extraordinaria expresividad al declamar el texto: “... lo

¹⁷⁷⁰ No todos los actores profesionales parecen estar a la misma altura, pues en 1607 el papel protagonista del *Orfeo* de Monteverdi fue interpretado por Francesco Rasi, noble de Arezzo, alumno de Caccini, tenor y compositor al servicio de la corte de Mantua desde 1598. El papel de *Orfeo* requería que el cantante se acompañase tocando el arpa. Cuatro años después Rasi hizo el papel de *Neptuno* en el ballet final de la *Psiche* representada en Casale en 1611 para celebrar el nacimiento de la infanta Margarita, un papel que requería nuevamente que el cantante tocara el arpa doble. Ver FABBRI, *Monteverdi*: 494. Sobre el origen (familia noble pero en decadencia) y actitud de Rasi, que consideraba el servicio en la corte de Mantua como una vía para ascender socialmente ver ROSELLI, *Cantante*: 22. Esta concepción del servicio cortesano como vía de ascenso refleja una mentalidad y actitud semejantes a las de Velázquez.

¹⁷⁷¹ Las cartas fueron publicadas por D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, (Florence, 1877). Cito por OJEDA CALVO, *Barbara Flaminia*: 379.

¹⁷⁷² Estaba casada con G.B. Andreini, famoso actor que ya hemos mencionado, autor dramático, defensor de su profesión y conocedor de la práctica vocal e instrumental. Ver CARANDINI, *Teatro*: 156.

dice de manera tal que ha quedado asombrada [la duquesa], tanto es admirable...”¹⁷⁷³. Posiblemente la combinación de una voz educada y unas sobresalientes dotes de actriz fué decisiva a la hora de darle el papel principal, prefiriéndola a una cantante tan conocida por la belleza de su voz como Settimia Caccini, quien aunque estaba contratada para representar el papel de *Venus*, también hizo al parecer una prueba para la *Arianna*. Según lo expuesto, parece que en esta ocasión con la elección de la Ramponi se habría seguido la norma señalada por *El Corago* (p. 91) según la cual “Intorno a che alcuni muovono questione se si deva eleggere un musico non cattivo che sia perfetto recitante o pure un musico eccellente ma di poco o nessun talento di recitare [...] al co[mun]e del teatro sodisfazione maggiore hanno dato y perfetti istrioni con mediocre voce e perizia musicale...”¹⁷⁷⁴. Excelente bailarina además de actriz polifacética fué Barbara Flaminia¹⁷⁷⁵, único miembro femenino de la compañía de Alberto Naselli “*Ganassa*”, la primera compañía profesional italiana cuya presencia está documentada en España ya desde 1574.

En las compañías españolas, organizadas en gran medida según el modelo italiano, se percibe igualmente el dominio de una gran diversidad de habilidades por parte de sus miembros, y especialmente de las actrices, capaces no sólo de representar y cantar, sino excelentes además como bailarinas. Parece evidente, según se desprende de algunos contratos, que todos o casi todos los miembros de una compañía eran bastante polifacéticos, y dominaban al menos dos habilidades: representar y bailar, representar y cantar, e incluso representar, cantar y bailar. En este sentido resulta muy ilustrativa la lista de los miembros de su compañía presentada por Andrés de la Vega ante el Ayuntamiento de Madrid en

¹⁷⁷³ Carta de Carlo Rossi a Monteverdi, fechada el 14 de marzo. Cito por FABBRI, *Monteverdi*, p. 183. El subrayado en cursiva es mío. Virginia Ramponi fue elegida como solución de urgencia tras la inesperada muerte de Catalina Martinelli, “*Romanina*”, muerta de viruela el 9 de marzo de 1608. La Ramponi aprendió el papel de memoria en seis días, “...cantándolo con tanta gracia y afecto que ha asombrado a Madama, al señor Rinuccini y a todos los señores que la han escuchado...” REINER, “*La vag'Angioletta (and others)*”, en *Analecta musicologica*, XIV, 1974, p. 95. Cito por FABBRI, *Monteverdi*, p. 183. Las habilidades musicales de Virginia Ramponi debían ser notables, ya que es mencionada junto con alguna de las cantantes virtuosas mas famosas de la época por Marino en su celebre poema *L'Adone* (1623). Cito por BIANCONI, *HªMúsica XVII*: 14.

¹⁷⁷⁴ No parece sin embargo que ese fuera el caso, pues como ya vimos la Ramponi parece que tenía una voz cantada mas que aceptable y por su parte la Caccini tampoco parece haber sido “excelente cantante pero fría”, pues en 1628, cuando con motivo de la boda de Odoadro Farnese con Margarita de Medicis se inaugura el teatro Farnesio con la opera-torneo *Mercurio y Marte*, de complejísima escenografía, la aparición de Settimia Caccini en el papel de la *Aurora* hizo que cesasen todas las conversaciones y que los espectadores, olvidando incluso la espectacular puesta en escena, quedasen suspensos y extasiados con la milagrosa belleza de su canto. Según Bultigli, el cronista de la fiesta, Settimia se caracterizaba por la “suavidad de la voz”, la “divinidad del canto” que enternece el ánimo de cuantos la oían. Sobre la crónica de esta fiesta ver CARANDINI, *Teatro*: 102; y FABBRI, *Monteverdi*: 378-379.

¹⁷⁷⁵ Representaba tragedias, tragicomedias, comedias, pastorales e intermedios mitológicos, además de commedia dell'arte. Ojeda Calvo señala la diferencia de preparación entre las actrices italianas de la commedia del arte (literaria e interpretativa) y la de las actrices españolas, que considera muy insuficiente, ya que la mayoría eran además analfabetas. Ver OJEDA CALVO, Mª del V., “El arte de representar de una actriz profesional del Quinientos”, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, L.García Lorenzo (ed.), (Murcia, 2000), pp. 239-253, especialmente pp. 241 y 249-252.

1634. Después de haber participado en las representaciones del Corpus madrileño durante bastantes años consecutivos, en 1634 Vega fue relegado al elegir la Villa a las compañías de Cristobal de Avendaño y Roque de Figueroa. Ante el peligro que para la propia supervivencia de su compañía representaba verse eliminado del Corpus, Andrés de la Vega dirigió una serie de peticiones para ser incluido, alegando no sólo el peligro de que su compañía se disolvería si no participaba en el fiestas, sino también los gastos que había hecho para formar "... la mejor compañía que ay en España." Para apoyar sus pretensiones Vega resalta las habilidades de "sus" actores, veintidós personas -trece hombres, seis mujeres y tres niños "lindos representantes"- que en casi todos los casos, además de representar, cantan, bailan o hacen las tres cosas. Entre las mujeres, sólo de María de Córdoba, la "autora", actriz famosísima en la época, no se especifica lo que hace, posiblemente porque su sola presencia daba prestigio a cualquier compañía. La 2ª de la lista, María de Jesús baila y representa, y las cuatro restantes (Luisa de Riola, Ana de Soto, Dª Francisca Baçan e Ysabel Román) representan, bailan y son músicas, incluso dos de ellas -Luisa y Ana- son descritas como "famosa" música y "gran" música respectivamente, mientras que Ysabel Román es además "linda baylarina". Entre los hombres, salvo Cucarella ("barua famoso") y Ródenas ("por otro nombre *Lamparilla*, grazioso"), únicamente tres parece que sólo representan -Lorenzo Hurtado, Sánchez "el Bueno" y Juan Biuas- aunque Juan Vivas fue contratado en 1636 por Pedro de la Rosa para representar, cantar y bailar (P.PASTOR, *N.Datos*: 245). De los ocho restantes, Francisco Nuñez baila y representa, tres (Juan Matías, Vicente Timor, Juan de Cobalera) representan y son músicos, y los otros cuatro representan, bailan y son músicos: Coca, Juan Román, Alonso Pulido, [Diego de] Mencos. Aunque Andrés de la Vega no lo menciona, sabemos que Juan Matías era arpista y ponía los tonos, y Diego de Mencos era además de "gracioso" un "famoso solfista"¹⁷⁷⁶.

Pese a las innegables influencias italianas, la separación entre actrices y cantantes que la aparición de la ópera establece en el teatro italiano ya a principios del siglo XVII¹⁷⁷⁷ no tendrá su contrapartida en España, donde la figura de la actriz que además canta será la predominante. El único cambio de cierta importancia que podemos apuntar en este sentido se produce a partir de la segunda mitad de siglo, cuando la mayoría de las actrices famosas son además reconocidas por sus habilidades como cantantes. Ello es debido en gran medida a las necesidades del teatro cortesano y de los autos calderonianos, en los que la música

¹⁷⁷⁶ Ver la lista en AGULLO, *100 Docs.*: 85-137, p. 102.

¹⁷⁷⁷ No obstante, también en Italia las dotes escénicas serán prácticamente indispensables para hacer una carrera musical, pues como señala Durante (*Cantante*: 353-354) si en el primer cuarto del siglo XVII una cantante como Adriana Basile se convirtió en uno de los músicos mas prestigiosos de su época aunque la actividad teatral

cantada es parte importante. Dado que la música teatral cortesana está cada vez mas influida por el nuevo estilo monódico italiano y son las actrices las que protagonizan estas obras, la mayoría de las damas principales de las compañías -que ocupan el primer lugar en la jerarquía profesional- serán actrices-cantantes. Becker (*Plática música*: 514-515) señala como mientras en un primer momento la música “...estaba en manos de los terceros, cuartos y quintos papeles de los representantes de las compañías [...] a partir de mediados del siglo XVII empiezan necesariamente las músicas a ser las del primer papel, primera dama...”. Primeras, segunda y terceras damas aparecen desde mediados de siglo como músicas altamente cualificadas.

El protagonismo de las actrices en el teatro musical barroco español excluye del mismo la figura del *castrado*, llamado *capón* en España, siempre vista con cierta prevención, e incluso objeto de comentarios claramente despectivos, implícitos ya en la propia denominación¹⁷⁷⁸, y objeto casi siempre de comentarios jocosos, cuando no de burlas crueles:

ROSALES:	Que entremetidos son estos capones; no les basta cantar desenfadados, sino que también quieren ser bailados. [...]
D ^a JULIA:	El baile de la capona, que, a ser como baile, danza no fuera de cascabeles porque a su padre le faltan. Siendo juez el Prado ameno, le quieren bailar dos damas, que es baile muy de su gusto en el Prado y no en la cama ¹⁷⁷⁹ .

Vicente Espinel, que también arremete contra ellos, salva únicamente a los que se dedican a la música, posiblemente por su condición de eclesiásticos: “...la libertad de que usan en no disimular cosa, antes creo que les queda de ser siempre niños, mas que de ser mal intencionados. *Esto se entiende acerca de los que no profesan la música, que en los que la profesan he visto muchos cuerdos y muy virtuosos*, como fue Primo, Racionero de Toledo, y como Luis Onguero, capellán de Su Majestad y *otros deste modo y traza...*”¹⁷⁸⁰. De hecho, salvo en el ámbito eclesiástico, los castrados no parecen haber tenido un papel relevante en la música española del XVII, y desde luego fueron excluidos del teatro musical,

solo tuviera en su carrera una importancia relativa, solo una generación mas tarde, las dotes escénicas serán indispensables para hacer una carrera en la corte, y por tanto en la ópera.

¹⁷⁷⁸ “El capón tiene del hombre lo peor, y de la muger lo mas ruin” (*D.A.*).

¹⁷⁷⁹ SAALAS BARBADILLO, *El Prado de Madrid y el Baile de la Capona*. Cito por la edición de BERENGUER, A., *Madrid en el teatro*, (Madrid, 1994), pp. 322-323.

no ya sólo de los papeles femeninos¹⁷⁸¹, sino también de los masculinos, que en el caso de que fueran cantados por hombres, se adjudicaban a tenores o bajos, aunque era habitual que las mujeres representasen también los papeles masculinos¹⁷⁸². Ello explica en parte el hecho de que, a diferencia de lo sucedido en Italia, los miembros de la Capilla Real quedasen relegados al papel de coristas en las fiestas cortesanas.

Los prejuicios contra la “voz sin criadillas” se extendían incluso a los falsetistas, puestos en “solfa” en el teatro breve en numerosas ocasiones:

AMA: ¿Que voz cantáis, mi servidor?
MUSICO 1º: Los bajos,
aunque no es el metal muy blando y tierno.
AMA: Pues idos a cantallos al infierno;
¿y vos que voz?
MUSICO 2º: Falsetes.
AMA: ¡Doite al diablo!
¡Que tome la guitarra un barbonazo,
con mas zalea que muchacho en la cuna,
y cuando piensan que ha de hundir el mundo
disparando una voz de carretero
suelta una vocecita y un chillido
que parece ratón que le han cogido!¹⁷⁸³

siendo Quiñones de Benavente uno de los que con mayor frecuencia arremete contra ellos:

ESTEFANIA: ¿Tiene vusía músicos?
CALAHORRA: ¡Y como!
Tres orfeonistas tengo y sin falsete,
que rabio en que un barbado al gusto, aplique
quintaesencia de voz por alambiques¹⁷⁸⁴.

¹⁷⁸⁰ ESPINEL, *Marcos Obregón*, II: 81. Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁷⁸¹ En España es imposible encontrar casos como los de Giovan Guadalberto Magli, el castrado al servicio de la corte florentina que cantó los papeles de la *Música y Proserpina* en el *Orfeo* de Monteverdi (FABBRI, *Monteverdi*: 142). En 1607, con motivo de las bodas de Francesco Gonzaga con Margarita de Saboya, Francesco Cini ofreció a la corte de Mantua su obra *Tetí*, con música de Jacobo Peri, quien además podía cantar dos de los papeles (*Proteo* e *Himeneo*). Según Cini los castrados Giovannino y Fabio podían representar a la ninfa *Nuntia* y a *Tetis*, respectivamente (FABBRI, *Monteverdi*: 177). La obra fué rechazada, representándose la *Arianna* de Monteverdi, cuya protagonista fué Virginia Ramponi, que cosechó, como ya vimos, un gran éxito.

¹⁷⁸² Becker (*Plática música*: 514) señala la paradoja de que en España “...con tanta prohibición de no disfrazarse las mujeres de hombre, resulta que en la comedia con música tienen que hacerlo y ponerse un disfraz...”.

¹⁷⁸³ Quiñones de Benavente, entremés *El exámen de maridos*. Cito por la edición de Cotarelo, *Colección*: 757. Podemos apreciar aquí la asociación convencional entre voces graves y personajes “infernales” o relacionados de alguna manera con la muerte, ya sea ésta física o espiritual, característica que podemos apreciar en el teatro musical de la época, con casos tan representativos como el *Caronte* del *Orfeo* de Monteverdi y el *Desengaño* de *La purpura de la rosa* de Torrejón de Velasco-Calderón.

¹⁷⁸⁴ Quiñones de Benavente, entremés de *Los Vocablos*. Cito por la edición de A. Madroñal, *Nuevos entremeses atribuidos a Quiñones de Benavente*, (Kassel, 1996), p. 294.

Estos comentarios de Quiñones de Benavente reflejan perfectamente la prevención del público popular contra los falsetistas, puesta claramente de manifiesto en la anécdota narrada por el padre José Alcázar¹⁷⁸⁵: “Era Alfonsiris, en Madrid, músico, y tenía un sazonado falsete; esparcía con gran arte la voz, y se oía de buena gana cundo cantaba. Como lo suelen hacer los demás músicos, salió al tablado con otros dos y empezó a cantar artificiosamente un ingenioso romance y empezó a repetir el vulgo: “Cante solo Alfonsiris”. Él agradeció el favor y despidió con mucha cortesía a sus compañeros y prosiguió su poesía. Volvió a mayor ruido el vulgo y a decir: “Cante solo”. Él, admirado y turbado, respondió: “Ya estoy, señores, solo”. Y el vulgo, impaciente, volvió a decir: “No está aquí solo. Váyase a cantar donde esté solo, donde naide le oiga.”.”

Lejos del protagonismo que tienen en el teatro italiano falsetistas y castrados, el teatro musical español estará dominado por las actrices quienes como ya vimos, desde los inicios del teatro profesional además de representar, suelen cantar y bailar. Y de hecho aunque bastantes actores tenían también habilidades musicales¹⁷⁸⁶, sólo los “graciosos” parecen haber podido competir con ellas, pues dado el carácter cómico de sus papeles, una deficiente técnica vocal podía ser convertida por un actor de talento en una de sus cualidades mas atractivas.

A través de las fuentes de la época se percibe el dominio que las actrices, y también algunos actores, tenían de estas habilidades, lo que implica un aprendizaje y el desarrollo de una técnica, por lo que creemos que muchas actrices tenían voces educadas para cantar, ¿pero como, cuando y donde se realizaba este aprendizaje? Es lógico pensar que la formación de los actores-cantantes y los músicos de las compañías teatrales españolas del XVII se inscribiese dentro de las prácticas habituales en el resto de los países europeos. Dadas las continuas relaciones culturales entre Italia y España, podemos suponer que si la influencia italiana es claramente perceptible en algunos campos del arte español, incluido el ámbito teatral, ésta influencia también puede reflejarse en cierta medida en el aprendizaje musical de los actores y músicos teatrales españoles.

Dado que no parece que fuera del ámbito institucional de palacio, religioso y universitario¹⁷⁸⁷ existieran en la España del siglo XVII escuelas públicas oficialmente reconocidas especializadas en la enseñanza de la música¹⁷⁸⁸, debemos suponer que el aprendizaje se llevaba a cabo de forma particular, por lo que atendiendo a la práctica

¹⁷⁸⁵ *Ortografía castellana* (1690). Cito por Sánchez Escribano y Poqueras, *Preceptiva*: 338.

¹⁷⁸⁶ Ver en *Apéndice I* el apartado dedicado a los *Actores-músicos*.

¹⁷⁸⁷ Aunque en los últimos años han aparecido algunos estudios parciales, falta todavía hoy un estudio completo sobre la educación musical en la España del Siglo de Oro.

docente de la época, tres eran las vías posibles de formación habituales: maestros particulares, familia y compañías.

ii. Escuelas públicas y maestros particulares:

Aunque no tenemos pruebas documentales sobre la existencia de escuelas oficiales de música fuera de los ámbitos arriba mencionados, no debemos descartar la posible existencia de escuelas privadas dirigidas por un maestro, semejantes a las “escuelas de danzar” descritas por Esquivel Navarro, en las que los alumnos no sólo aprendían a danzar sino también “...cortesía, aliño, compostura y bien hablar ...”¹⁷⁸⁹, y de hecho Cerone (*Melopeo*: 10) menciona también la existencia de *escuelas de música* en las que se enseña a cantar, contrapunto y composición, al menos en el ámbito italiano¹⁷⁹⁰. Lamentablemente este tipo de escuelas, si es que las hubo en España, no ha dejado rastros documentales¹⁷⁹¹.

La falta de documentos oficiales nos obliga una vez mas a recurrir a la literatura como fuente principal de información, y según se indica en las obras literarias de la época, lo mas frecuente era recurrir a un *maestro particular*, que según Cerone (*Melopeo*: 42) eran aquellos que “dan lición a precio”¹⁷⁹². El aprendizaje podía realizarse como pupilo en casa del maestro¹⁷⁹³, o bien mediante lecciones particulares en el domicilio de alumno. Este

¹⁷⁸⁸ La enseñanza en hospicios-conservatorios venecianos, napolitanos y palermitanos no tienen su correspondiente en España, y tampoco son un modelo generalizado en Italia.

¹⁷⁸⁹ ESQUIVEL NAVARRO, J., *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias* (Sevilla, 1642). Cito por la edic. facsímil de Librerías París-Valencia (Valencia, 1992). Esquivel, quien abomina de los maestros de baile que “...dan liciones por las calles sin tener Escuela...” a los que denomina “Maestros bastardos”, describe el funcionamiento e importancia social de estas escuelas a las que asistían las capas mas “selectas” de la sociedad, pues según Esquivel, “...poquisimos hombres baxos se atreuen a gastar tiempo y dinero en aprender a Dançar...” (*Discursos*: 25). Nos ocuparemos con mas detalle del tratado de Esquivel en el apartado dedicado al baile y la danza en el último capítulo de este trabajo.

¹⁷⁹⁰ Cerone (*Melopeo*: 151) señala también la importancia de las academias italianas como escuelas de música, así como las reuniones en casa de caballeros para hacer música, aunque reconoce que no existe en España una situación equivalente. En cualquier caso tuvo que existir algún tipo de enseñanza musical reglada ya que el mismo Cerone (*Melopeo*: 150-151) reconoce que en España hay muchos músicos entre la “gente ordinaria” debido al elevado número de empleos musicales; el problema según él es que en cuanto alcanzan una plaza dejan de estudiar.

¹⁷⁹¹ Toda la documentación que generaban debía ser estrictamente privada, por lo que no se ha conservado. Esquivel (*Discursos*: 25v.) menciona como los maestros de danzar con escuela abierta llevaban un registro de alumnos: “...en viniendo qualquiera a serlo [alumno], concertarle en vn libro, que para eso tiene el Maestro, poniendo el día, mes y año.”

¹⁷⁹² Como curiosidad y prueba de que conoce bien los problemas del oficio, les aconseja cobrar por lección pagada y no por meses. Por el contrario Esquivel (*Discursos*: 25v.) aconseja a los maestros de danzar con escuela abierta que pidan “...el mes adelantado, y no trayendole a la tercera o quarta lición, no proseguir con él hasta que le trayga.”

¹⁷⁹³ En 1587 Pedro López, “vecino de Madrid”, asienta en su calidad de “padre y legitimo administrador” a su hijo Luis López, de 14 años, con Oracio Fabri “... para que vos sirua por tiempo y espacio de siete años e medio [...] porque en este tiempo le aueis de dar de comer e beber e bestir e calçar e todo lo que ubiere menester y en fin de dicho tiempo [...] le aueis de dar mostrado vuestro oficio de hazer vn organo llano y un clavicordyo y que sepa tañer aquello que vos sabeis e quando acaue el dicho tiempo de seruir a de sacar de vuestra cassa bien tratado de bestidos e me obligo que durante el dicho termino el dicho mi hijo vos seruira bien

último el sistema parece haber sido el mas frecuente en la sociedad española del XVII, y casi con toda seguridad el que emplearon las actrices¹⁷⁹⁴ que no pertenecían a familias de actores o músicos profesionales, a las que por el hecho de ser mujeres les estaba vedado el aprendizaje en una escuela reglamentada o incluso en una capilla, posibilidad que, al menos en teoría, sí estaba abierta a los hombres¹⁷⁹⁵.

La literatura de la época refleja bien como estas lecciones privadas se contrataban de manera bastante informal, normalmente de forma verbal y sin necesidad de un contrato privado¹⁷⁹⁶. Se trata de una situación similar a la que regula hoy en día las clases particulares. Dado que se trataba de una enseñanza no reglamentada, predomina en ella la eventualidad, y por tanto no parece haber dejado rastro escrito. No parece ser una enseñanza muy especializada, y por tanto no estaba muy bien pagada¹⁷⁹⁷, aunque sabemos que algunos actores recurrieron a este medio de vida tras retirarse de los escenarios. Ese fue el caso de Francisco Eugena (*GENEALOGÍA*: 262) quien tras retirarse del teatro se dedicó,

e fiel e diligentemente y no se hira ni ausentara del dicho servicio antes del dicho tiempo ser cumplido.” *A.H.P.*, Pº 949, fols. 44-45. Ver en AGULLO, *Docs. biografía músicos*, A.M. 28-29 (1973-74), p. 277. Se trata de un contrato de aprendizaje corriente en la época, y por tanto muy similar al que podemos encontrar en otros oficios, como el de pintor, y por tanto como el que firmó el padre de Velázquez con Francisco Pacheco, en cuyo taller entró Velázquez a los 11 años como aprendiz, permaneciendo en casa de su maestro durante seis años. Ver el contrato en *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*, (Madrid, 1960), dos vols., II, doc. 8, pp. 215-216. Contratos similares encontramos también en Italia, como el que firman en 1591 Giovanni Bernardino Nanino, maestro de capilla de Sta. María de’ Monti y Dimitilla delli Arminii da Jesi, según el cual Nanino enseñará al hijo de ella, Alejandro, a cantar y componer. El aprendizaje durará seis años, durante los cuales Alejandro vivirá con su maestro, quien a cambio se quedará con parte de los ingresos obtenidos como cantante por el joven durante el tiempo de su aprendizaje. Rosselli, de quien tomo el dato anterior, señala que todos los documentos de aprendizaje conservados se refieren a alumnos masculinos, castrados o no, por lo que supone que la enseñanza de las mujeres seguía otro sistema. Ver ROSELLI, Jh., “L’apprendistato del cantante italiano: rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal cinquecento al novecento”, *Revista Italiana di Musicologia*, XXIII (1988), pp. 157-181; pp. 158-9 y 169.

¹⁷⁹⁴ No hay documentado en España ningún caso como el de la cantante italiana Caterina Martinelli, “*Romanina*”, quien había sido reclutada con 13 años en la “plaza” de Roma por el bajo mantuano Giovan Paolo Facone, cantor pontificio de la capilla Sixtina. (Ver en P. FABBRI, *Monteverdi*: 180). La Martinelli había sido educada por Giulio Romano, y durante su aprendizaje se había alojado en casa de Monteverdi, entonces maestro de capilla del duque de Mantua, “...el cual tiene mujer y otros parientes. lugar donde nos será fácil vigilarla y donde no han de faltarle las convenientes que sean menester. Cuando esté la misma convenientemente instruida entrará inmediatamente al servicio de la duquesa en palacio” (Carta del duque, fechada en 26 de julio de 1603). Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 498. in embargo el P. Juan Ferrer (*Tratado de las comedias*, 1613) menciona a estos maestros particulares a los cuales “...las mujercillas de buena cara y poca verguenza, a las cuales de proposito las enseñan en sus casas los maestros de la obra a representar, tañer, cantar y bailar con grande desenvoltura y desvergüenza...”. Cito por COTARELO, *Controversias*: 251.

¹⁷⁹⁵ Durante (*Cantante*: 363) pone como ejemplo de la distinta formación recibida por dos estrellas de la opera, dependiendo de su sexo: el castrado Loreto Vittori, formado en las escuelas donde recibió una sólida formación musical y la “prima donna” Anna Renzi, que estudió con maestros particulares de los que recibió una formación mucho mas incompleta sobre en lo que se refiere a la teoría musical. Puede que Marcos Garcés, dado su apodo de *Capiscof*, hubiera pasado por alguna escuela eclesiástica. Según la *Genealogía* (p. 229) fue sacristán en Santo Tomás de Valencia, y sabemos que muchos de éstos ejercían como maestros de música ya que Cerone (*Melopeo*: 74) los critica precisamente por ello. En cualquier caso su formación musical no debía ser muy completa ya que se le menciona como arpista y no como “músico principal”.

¹⁷⁹⁶ “ALBERIGO: Maestro, seáis bien llegado./La casa y trato os contente;/que como en ella os halléis/no os pesará el partido.” LOPE DE VEGA, *El maestro de danzar*, BAE, tomo XXXIV, p. 75.

hasta su muerte en Lisboa en 1720, a dar clases particulares. También José Benet (*GENEALOGÍA*: 220), al retirarse del teatro, aunque ayudaba en las fiestas de los alrededores de Madrid, se ganaba la vida como maestro particular, dando lecciones de música en algunas casas madrileñas.

Pero lo que si resulta indudable es el hecho de que en la época se consideraba casi imposible aprender música sin la ayuda de un maestro¹⁷⁹⁸, que en opinión de Cerone (*Melopeo*: 73-75) debía unir a los conocimientos teóricos y prácticos una serie de cualidades “pedagógicas” tales como tener experiencia como enseñante y paciencia con los alumnos, y sobre todo tener “método”.

No obstante debemos suponer que su enseñanza estaría bastante alejada la que el castrado G.A. Bontempi recibió en la escuela de San Pedro del Vaticano de Virgilio Mazzochi, “profesor insigne y maestro de capilla de San Pedro en el Vaticano”, y que según él mismo describe en su *Historia música* (1695) consistía en “... emplear cada día una hora en cantar cosas difíciles y molestas, para la adquisición de la experiencia; otra, en ejercicios del trino, otra en el ejercicio de los pasajes (melismas); otra en los estudios de las letras; y otra en los amaestramientos y ejercicios del canto, y bajo la audición del maestro, y delante de un espejo, para acostumbrarse a no hacer ningún movimiento inconveniente, ni de cintura, ni de frente, ni de cejas, ni de boca. Y todos estos eran los empleos de la mañana.”. Por la tarde los alumnos se dedicaban a estudios teóricos, composición, tocar instrumentos. Para aprender a escuchar su voz, los alumnos debían ir a la Porta Angélica, hacía el Monte Mario “...a cantar y oír cantar la respuesta de un eco ... para hacerse, pues, por si mismo de sus propios acentos...”¹⁷⁹⁹. Algo mas simple, aunque también bastante completa se nos aparece la formación recibida con profesores particulares por un protegido del marqués Bentivoglio: “...un’ora di cantare de intonar bene, un’altra in farlo attendere allo studio del contrapunto alla mente e composizione”, además tres o cuatro veces al día aprendía “arie e

¹⁷⁹⁷ Durante su etapa de estudiante, Marcos de Obregón recurre a dar “ciertas lecciones de cantar” como medio de amparar sus necesidades, aunque sin mucho éxito, pues “aun las daba, porque se pagaban tan mal que antes eran dadas que pagadas...” ESPINEL, *Marcos Obregón*, I: 205-6.

¹⁷⁹⁸ Cerone (*Melopeo*: 10) considera imposible aprender a entonar bien si la ayuda del maestro. Igualmente el anónimo autor de *El Corago* (p. 96) considera fundamental la persona del maestro, hasta el punto de que achaca a la falta de maestros de declamación el hecho de que se encuentren tan pocos actores que sepan declamar realmente bien, lo que no sucede en la música precisamente porque si existen: “La cagione che pochi se en trovino di simil talento dotati, credo sia non solo dalla naturalezza che a ciò si richiede avere, ma ancora da non ritrovarsi chi sappia loro insegnare il modo di ben recitare, poiché se nella musica s’impara a portare la voce regolatamente trilli, passaggi e simil altre galanterie, perché non potrà uno imparare a recitare con quelle mutazioni di voci et affetti che a mano a mano si ricercano?”.

¹⁷⁹⁹ Cito por BIANCONI, *Hª Música XVII*: 60. Bontempi describe su aprendizaje musical en Roma a mediados de siglo.

sonetti” con Marotta, Frescobaldi le instruía en el clavicémbalo y la “famosa Ippolita” en la guitarra¹⁸⁰⁰.

En cantar y tañer -principalmente guitarra y arpa- parece que se centraba también la enseñanza musical de los maestros particulares en España, como es el caso de Feliciano, una de las protagonistas de la novela *Las harpías de Madrid* de Castillo Solórzano, quien poseía un “...habla sonora y la mas dulce voz que había en España, cultivada con la destreza de un gran maestro que la dio las lecciones bastantes para saber cantar diestramente a un arpa y a una guitarra, dando admiración a quien la oía.”¹⁸⁰¹. Dentro de la formación musical que recibían las mujeres de los maestros de música parece pues que el arte del canto ocupaba el lugar mas importante, aunque sin excluir la practica de instrumentos musicales¹⁸⁰² e incluso nociones de teoría musical¹⁸⁰³.

Sin embargo lo mas habitual parece haber sido una enseñanza mas elemental que consistía principalmente en aprender a cantar las tonadas de moda, posiblemente debido a que existía un gran “intrusismo” profesional¹⁸⁰⁴, y así vemos a Guzmán de Alfarache aprovechar sus habilidades como maestro de música para “...tomando achaque para mis pretensiones dar liciones, *a unas de tañer y a otras de danzar...*” entrar sin obstáculos en las casas de Roma, donde era muy conocido (ALEMÁN, *Guzmán*, II: 64).

Las posibilidades de “celestineo” que tales lecciones propiciaban se reflejan en la literatura de la época¹⁸⁰⁵, y los dramaturgos supieron aprovechar sus posibilidades en las comedias de enredo, mientras que los grupos mas conservadores dejaron constancia del

¹⁸⁰⁰ Durante (*Cantante*: 369), de quien tomo esta cita, señala que este joven era adiestrado para ser un buen “músico domestico”, por lo que la educación literaria queda en un plano muy secundario.

¹⁸⁰¹ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *Las harpías de Madrid y coche de las estafas*. Cito por la edición de A. Zamora Vicente, *Novela picaresca española*, III (Barcelona, 1976), p. 17.

¹⁸⁰² “...vió una guitarra [...] y como en ella era Rufina consumada, así de voz como de destreza, tomola en sus manos, y habiéndola templado, se entretuvo por un rato, haciendo sonoras falsas en el instrumento...” CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Cito por la edición de A. Zamora Vicente, *Novela picaresca española*, III (Barcelona, 1976), p. 553.

¹⁸⁰³ Ese parece haber sido el caso de Elena Osorio/Dorotea si creemos las afirmaciones de Lope. Según indica la protagonista de *La Dorotea*, ella había aprendido de su maestro Enrique “...que la ciencia de la música [...] no esta en la facilidad de los dedos ni en la voz entonada, sino [en] el alma, que es la que llaman teórica.” (LOPE, *Dorotea*: 467). Dado que el personaje canta y toca varios instrumentos (clavecín y arpa principalmente) con extremada destreza, parece que las enseñanzas de un maestro particular podían ser bastante amplias.

¹⁸⁰⁴ Además de los maestros “profesionales” Sanhuesa menciona toda una serie de maestros que podríamos considerar como “aficionados”, tales como amigos de la familia o de la alumna y pretendientes, estudiantes, etc. Ver SANHUESA, M^a., “Maestros, amigos, alcahuetes: los modos de educación musical doméstica en el XVII español”, *MICEL.LANIA ORIOL MARTORELL*, (Barcelona, 1998), pp. 393-403; pp. 395-399.

¹⁸⁰⁵ “También era músico, con razonable voz, con que vino a ser nuestro maestro de tonos, que antes le había tenido Teodora en un viejo que ganaba la vida a enseñar tonos a mujeres; mas con esto usaba el oficio de tercero, ganando mas en este trato que con las letras [...] Adviértese de paso a los padres que tienen hijas, que miren los maestros que les dan y lo consideren primero, porque no metan algún “paladión” en su casa que sea causa de abrasar su fama.” CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *La Niña de los embustes Teresa de Manzanares natural del Madrid*. Cito por la edición de Zamora Vicente, *Novela picaresca española*, III (Barcelona, 1976), p. 173.

recelo que tales lecciones les provocaban¹⁸⁰⁶, especialmente tratándose de la enseñanza de bailes y danzas, a los que mujeres y niñas mostraban mucha afición, por lo que su aprendizaje parece haberse generalizado bastante¹⁸⁰⁷, posiblemente gracias a aquellos maestros “callejeros” por los que tanto desprecio demuestra Esquivel. En la práctica teatral, casi todas las actrices parecen haber sido capaces de bailar, y además con bastante gracia y soltura.

iii. Formación dentro de la familia y/o la compañía:

Descartada la existencia de escuelas de música en las que pudieran haber estudiado las mujeres, como sucedía en algunas ciudades italianas¹⁸⁰⁸, el aprendizaje musical mas disciplinado parece haberse llevado a cabo dentro de las *compañías teatrales*.

Como ya vimos, algunos actores entraban en las compañías siendo niños¹⁸⁰⁹ pues era frecuente que, incluso siendo muy pequeños, los niños actuasen en público¹⁸¹⁰, lo que lamenta Lupercio Leonardo de Argensola en un *Memorial dirigido al rey* (1598), criticando el hecho de que haya padres que “...sin ser ellos representantes...” enseñen el oficio a sus hijos e hijas, “...y así hacían sus escrituras y los entregaban a los representantes; de manera que veíamos a las niñas de cuatro años en los tablados bailando la zarabanda

¹⁸⁰⁶ Curiosamente, se da la circunstancia de que siendo las habilidades musicales muy apreciadas en las damas, se consideran innecesarias e incluso peligrosas para las “honestas casadas”. Así, V. Espinel, que como ya vimos, alaba a algunas damas, como D^a Ana de Zuazo (“... usa de la lengua para cantar y hablar con gracia...”, *Marcos de Obregón*, p. 274) por sus habilidades musicales, reprocha a los padres que “... dan a sus hijas maestros de danzar, tañer, cantar o bailar...”, saberes que considera inadecuados para la mujer casada cuya vida debe centrarse en “dar gusto al marido y criar sus hijos” (ESPINEL, *Marcos Obregón*, I: 105). Cerone (*Melopeo*: 540) considera igualmente que se debe prohibir la enseñanza de la música a las mujeres-

¹⁸⁰⁷ “CARDOSO: ... Pues las mujeres ¡están apacibles! ¡Fuego, señor Pereda! Como antes iban a la maestra, hoy van las niñas a la castañeta, y en lugar de decillas oraciones, dicenlas bailes...”. QUEVEDO, *Entremés de la vieja Muñatones*, cito por la edición de BERENGUER, A., *Madrid en el teatro. Siglos de Oro*, (Madrid, 1994), p. 247.

¹⁸⁰⁸ Los hospicios-conservatorios admitían estudiantes externos que ayudaban a sufragar los gastos, pero mientras que en Venecia tanto las colegialas huérfanas de la Piedad, como las que entraban allí para aprender música, una vez casadas debían abandonar cualquier actividad musical profesional, los hospicios-conservatorios napolitanos se convirtieron en proveedores de músicos profesionales de todo género. Ver BINCONI, *Hª Música XVII*: 62-63.

¹⁸⁰⁹ En 1602 Alonso de Riquelme contrata a Luis de Alvarez, firmando el contrato Antonio de Olivares, representante, como *curador* de Alvarez por ser éste “menor”. Dado el exiguo sueldo que se le asigna (2 ½ rs. de ración y 3 rs. por representación) podemos deducir que se trata de un contrato de “meritoriaje”. Ver P.PASTOR, *N.Datos*, p. 66. Mucho mas claro es el contrato por un año firmado en 1585 en nombre del menor Juan Albricio por Juan de Rueda con el autor Gaspar de Porres, según el cual éste pagara 50 ducados “en reales” a Albricio “...cada e quando que el dicho mi menor os los pidiere y hubiere menester para su vestir e calzar...” Porres por su parte se hará cargo de su manutención, alojamiento y transporte, así como de los gastos por una posible enfermedad. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª, 1906, p. 365).

¹⁸¹⁰ Francisco Bernardo de Quiros especifica que los personajes del ALMA y la CARNE de su entremés *Las fiestas del Aldea* (1650), en el que se parodia la representación de un auto en un pueblo, han de ser “dos niñas”, lo que le permite poner alusiones jocosas en boca del alcalde del pueblo, Juan Rana: “Este auto parece despensero/porque tiene poca alma, compañero/.../Y aquesta carne, Alcalde, es carne poca/porque no es carne de auto...” Cito por la edición de HUERTA CALVO, J., en *Teatro breve del siglo XVII* (Madrid, 1985), p. 240.

Dentro de las compañías, la formación musical y el aprendizaje de la música por parte de los actores y sobre todo de las actrices, era responsabilidad directa de los músicos de la compañía, quienes se encargaban de enseñarles los tonos¹⁸¹², acompañar el canto (con vihuela, guitarra o arpa), y corregir los fallos, como refleja muy bien el *Entremés del ensayo* de Andrés Gíl Enríquez, fuente importante por describir una actividad habitual de las compañías profesionales de las que no tenemos ningún otro rastro documental. Escrito para la compañía de Pedro de la Rosa, la escena está protagonizada por el arpista de la compañía, Gaspar Real, que ensaya los tonos con tres actrices-músicas muy famosas: Mariana de Borja y las hermanas Mariana y Luisa Romero:

Idéntica función cumplían en las fiestas reales, como revela el pago de 500 rs. en a los músicos Gregorio de la Rosa y Juan de Sequeira “... por auer dado la música a su compañía...”, además de componer la música del fin de fiesta que acompañó la entación de *Psiquis y Cupido* de Calderón (*FUENTES* 1: 82). Un año mas tarde Rosa

¹⁸¹³ Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillero*: 341. La reproducimos por completo en el apartado dedicado al entremés en el último capítulo de este trabajo.

cobra 1.000 rs. “por auer dado la música a las mujeres de su compañía y a las sobresalientes” que participan en *Hado y Divisa*, la última obra teatral de Calderón, mientras que Sequeira que sólo da la música a las actrices de su compañía cobra 500 rs. (*FUENTES I*: 112).

Este tipo de aprendizaje, que parece basarse más en la imitación que en un estudio de la técnica de canto y del lenguaje musical, no debe ser infravalorado ya que el aprendizaje mimético formaba parte de la enseñanza de la música “armónica” incluso en una escuela de música tan prestigiosa y reglamentada como la de San Pedro del Vaticano¹⁸¹⁴. Es al añadir cada intérprete sus características propias, individualizando su interpretación, cuando éste se convierte en un verdadero artista profesional.

Más frecuente aún parece haber sido el aprendizaje musical dentro de la propia *familia* cuando se pertenecía a una dinastía de actores, lo que a partir de la segunda mitad de siglo es bastante frecuente, pues la profesión de actor se vuelve bastante endogámica¹⁸¹⁵, dándose el caso de que varios miembros de una misma familia sean músicos, como sucede con Juan de León, su mujer Josefa de San Román, y la hija de ambos Angela de León o de San Román¹⁸¹⁶, pues de ambas formas figura en los documentos, que trabajaron en las principales compañías de la época. Otro músico célebre casado con una actriz famosa por sus habilidades musicales -Feliciano de Ayuso- fue Blas de Navarrete, considerados ambos como “partes esenciales” en las fiestas del Corpus madrileño durante la década de 1670.

Pero incluso entre actores secundarios encontramos ejemplos de matrimonios en los que ambos miembros tienen habilidades musicales, como sucede con Juan de Castro y su mujer Juana Caro, ambos contratados en 1653 por Diego Osorio para representar, cantar y bailar (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª, 1913, p. 309); y también los formados por Ana de la Paz (5ª y música) y Juan López (2º gracioso y arpista), y María de la Paz (2ª y música) y Esteban Almendros (arpista), todos ellos miembros de la compañía de José Garcerán en

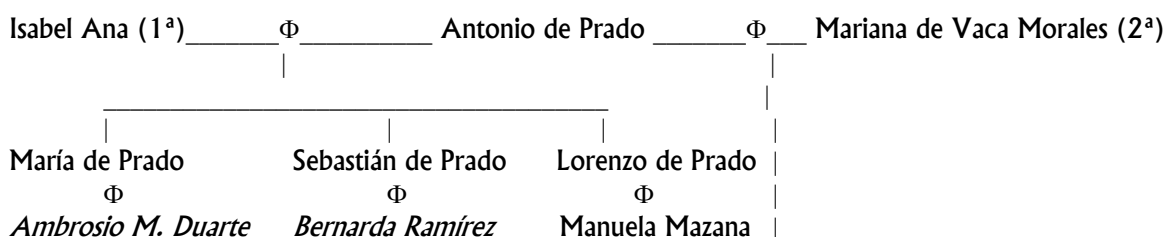
¹⁸¹⁴ El ya citado G.A. Bontempi describe como en esta escuela romana el aprendizaje incluía “...observar las maneras de canto de tantos insignes cantores [...] ejercitarse sobre ellas y el dar las razones al maestro cuando se retornaba a casa...” Cito por BIANCONI, *Hª Música XVII*: 60. También Cerone (*Melopeo*: 72) advierte de la necesidad de elegir un maestro sin defectos, ya que el alumno, especialmente si es novato, aprende más por lo que hace que por lo que dice.

¹⁸¹⁵ Entre los factores que contribuyeron a convertir las compañías teatrales del Siglo de Oro en una unidad estable y muy difícil de desintegrar, capaz de superar crisis numerosas, menciona Oehrlein (*Actor Siglo Oro*: 21) el hecho de que el reclutamiento de nuevos actores se limitó “...casi exclusivamente a las familias de actores establecidas, siendo cada vez más difícil el acceso para personas ajenas a la profesión.”

¹⁸¹⁶ Padre e hija formaron finalmente parte de la compañía dirigida por Agustín Manuel para el Corpus de 1691, año en el que el Ayuntamiento, tras la suspensión de los autos el año anterior por la muerte de la reina Mª Luisa, decidió echar la casa por la ventana para formar dos compañías “quales no se an visto muchos años”. En las notificaciones que se hicieron a los actores para que no abandonasen la Corte, Josefa y Angela figuran como miembros de la compañía de Agustín Manuel, mientras que tras la reorganización de las compañías por los comisarios del Corpus solo aparece Angela como 6ª dama y música principal. En cuanto al Juan de León, se le trajo expresamente desde Valencia para que hiciera el 2º gracioso por ser “a propósito” para este papel y además 2º músico. (*A.M.V.:* 2-198-17). Para más detalles sobre estos actores ver el *Apéndice I*.

1657 (RENNERT, *Spanish*: 552). Aunque no tengamos pruebas de que entre Ana y María de la Paz existiese parentesco alguno, la coincidencia del apellido podría no ser casual, igual que el hecho de que ambas poseyeran conocimientos musicales y su pertenencia a una misma compañía. De hecho no era raro que las habilidades musicales fuesen compartidas por varios hermanos. Además de casos tan famosos como los de las hermanas Andrade, las Escamilla y las Romero, hay otros menos conocidos como los de Juan Roman y su hermana, que son contratados en 1638 por Hernán Sánchez de Vargas para representar, bailar y cantar “ambos a dos”, y él además ha de poner tonos y bailes¹⁸¹⁷.

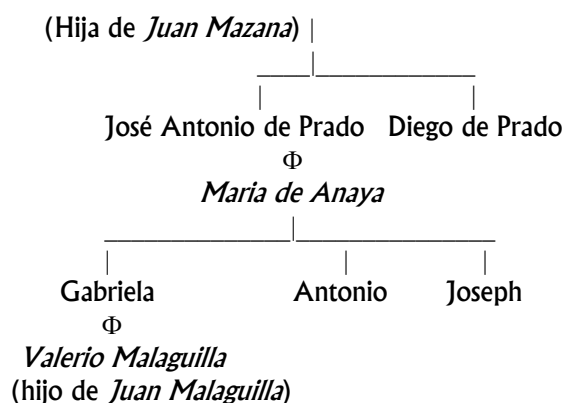
La importancia que el parentesco tenía a la hora de formar una compañía de calidad, capaz de afrontar obras musicales de envergadura como *La púrpura de la rosa*, era relevante, y la compañía de Sebastián de Prado, que participó en la representación de la primera opera de Calderón e Hidalgo es un buen ejemplo. En 1659 el galán 1º, la 1ª y 5ª damas y uno de los músicos estaban emparentados: Sebastián de Prado (galán 1º y autor) era el marido de la 5ª (Bernarda Ramírez), y hermano de la 1ª dama, María de Prado, casada con el músico Ambrosio Duarte¹⁸¹⁸. Los descendientes de Antonio de Prado¹⁸¹⁹, cuyos hijos e hija se casaron con músicos o actrices-músicas, formando una dinastía “musical” durante dos generaciones, constituye un buen ejemplo de como varios músicos podían estar relacionados entre sí a través de los lazos familiares:



¹⁸¹⁷ P.PASTOR, *N.Datos*, 293. Las habilidades musicales son compartidas también por los hermanos Medina: Ignacio Francisco (*GENEALOGÍA*: 264) y Mª Teresa Medina, ella casada luego con un músico de la “Santa Iglesia de Sigüenza” (*GENEALOGÍA*: 325).

¹⁸¹⁸ Ver la lista de la compañía en P.PASTOR, *Docs. Calderón*, 261.

¹⁸¹⁹ Casado en dos ocasiones, tuvo tres hijos de su 1ª mujer (Isabel Ana): María de Prado (celebre actriz y ocasional cantante, casada con el músico Ambrosio Martínez Duarte), Sebastián de Prado (casado con Bernarda Ramírez, una de las actrices-cantantes mas célebres de la 2ª mitad del siglo) y Lorenzo de Prado (casado con Manuela Mazana, hija del músico Juan de Mazan o Mazana). Con su 2ª mujer, Mariana Vaca de Morales (hija de Jusepa Vaca), tuvo a Diego y a José Antonio de Prado, casado éste último con la actriz y música María de Anaya, que tuvieron tres hijos, José de Prado, Antonio y Gabriela, casada con Valerio Malaguilla, músico, al igual que su padre Juan. Todos los músicos están subrayados en cursiva. Para una mayor información sobre sus carreras profesionales ver *Apéndice I*.



Lamentablemente, el aprendizaje en la familia y en las compañías tampoco deja rastro escrito alguno, por lo que las noticias que sobre este aspecto tenemos son siempre indirectas e incompletas.

Un problema añadido se nos plantea con el baile y la danza. Mientras que en las representaciones habituales en los corrales los bailes, e incluso las danzas, pudieron ser afrontados sin demasiados problemas por los miembros de las compañías, entre los cuales siempre habría alguno especialmente hábil para la danza, capaz de montar un baile sobre esquemas de movimiento y pasos ya bien fijados¹⁸²⁰, en las representaciones palaciegas, cuya puesta en escena requería en ocasiones coreografías muy complejas, debemos considerar la posibilidad de contar con un “maestro de danzar” que idease la coreografía, e incluso que ésta corriera a cargo del maestro de danzar de la reina¹⁸²¹. Un profesional de la danza era aun mas necesario en los casos en los que bailes y danzas se mezclaban, interpretándose de forma simultánea, en una misma obra, como sucede en el sainete de Antonio de Solís *Fiestas bacanales* (1656) que sirvió de fin de fiesta a la representación de la comedia *Euridice y Orfeo*; en él las danzas son interpretadas por *damas* al servicio del

¹⁸²⁰ Entre los actores que se conciertan con el autor Pedro de Valdés en 1625 figura Ignacio Velázquez, contratado para “bailar, danzar y representar”. Esta indicación de bailar y danzar nos parece significativa pues parece revelar que estamos mas ante un bailarín que ante un actor, o en cualquier caso ante una persona que domina el campo del baile en sus dos aspectos, tan importantes en la época, como ya vimos al hablar de la música de baile y danza, y por tanto capaz de montar sencillas coreografías para sus compañeros. Su jerarquía dentro de la compañía es sin embargo muy secundaria como revela su sueldo (3 rs. de ración y 4 rs. por representación), uno de los mas bajos de la compañía, sobre todo si lo comparamos con un actor tan polifacético como Juan González, que en la misma compañía representa, baila, canta y hace “la graciosidad”, cobrando 5 rs. de ración y 11 rs. por representación. Ver P. PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1908): 250.

¹⁸²¹ Sobre la adscripción del maestro de danzar a la Casa de la reina ver ROBLEDÓ, L., et al. *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, (Madrid, 2000), pp. 199-201. No tenemos documentada la existencia en el teatro español cortesano de ninguna figura equivalente a la de Pierre Beauchamps, maestro de danzar del joven Luis XIV, Intendente de los Ballets du Roi y coreógrafo de la Real Academia de Música y de la “compañía real” de Moliere con quien estuvo asociado durante doce años. Ver POWEL, Jh. S., “Pierre Beauchamps, Choreographer to Moliere’s Troupe du Roy”, *Music and Letters*, 76 nº 2 May (1995), pp. 168-186.

Sarao, personaje interpretado por la actriz Francisca de Castro, la *Maldegollada*, mientras que los bailes son interpretados por un grupo de *bacantes*¹⁸²².

iv. Relación con los músicos de la Real capilla y cámara:

Parece haber existido cierta relación personal, e incluso vínculos familiares entre miembros de las instituciones musicales palaciegas y los actores, como fué el caso del músico de las compañías Juan Mazana, cuyo hermano José, era organista de la Capilla Real¹⁸²³, y la actriz Rosa Tello, el primero de cuyos tres maridos fué músico de la capilla real¹⁸²⁴; relaciones personales que se verían favorecidas sin duda por el hecho de vivir en el mismo barrio, ya que, al menos durante el reinado de Felipe III algunos músicos de cámara del rey tenían su alojamiento en el barrio teatral, en el cual se ubicaban los dos corrales de comedias de la Villa y vivían la mayoría de los actores; concretamente Juan Blas de Castro y Vicente Suarez, en su condición de “criados” del rey, tenían su “casa de aposento” en la calle del Baño (hoy Ventura de la Vega) (ROBLEDO, *Juan Blas*: 33).

Aunque no tenemos datos suficientes, parece que la relación profesional entre los músicos y actores de las compañías con los miembros de la Real capilla y cámara se limitaba únicamente a la colaboración ocasional en las fiestas reales, y en el Corpus¹⁸²⁵, sin que en ningún caso se pueda comparar con la relación existente en Italia entre los cantores de las capillas y los músicos de las compañías teatrales¹⁸²⁶, ya que los miembros de la capilla y cámara no tuvieron en la Corte española protagonismo alguno en el teatro musical, y su papel parece haber sido reforzar como coristas a las “partes músicas” de las compañías profesionales en las representaciones cortesanas. De hecho, aunque sabemos con certeza que

¹⁸²² Ver en SANCHEZ REGUEIRA, M., *Antonio de Solís, Obra dramática menor* (Madrid, CSIC, 1986), pp. 185-191.

¹⁸²³ *GENEALOGÍA*: 289. En el Archivo de Palacio existe el expediente personal de un tal José Marzana (*A.G.P., Expedientes Personales*, C^a 614/5), pero en los recibos de nómina firmados por él (desde 1673) siempre se llama Mazana. Murió el 14 de octubre de 1679, al parecer en edad avanzada ya además de llevar tullido 7 años, tenía nietos adultos.

¹⁸²⁴ *GENEALOGÍA*: 514. La Tello desarrolla su carrera entre 1701 y 1717.

¹⁸²⁵ En 1688, la Junta del Corpus encargó “a un músico de la Capilla Real” la composición del “tono de empezar” para la compañía de Agustín Manuel “... por no hauer llegado el músico...” de dicha compañía. Se trataba de Manuel de Villafior, quien vino desde Valencia con toda su familia (su mujer, Sabina Pascual, también era música), expresamente contratado para las fiestas del Corpus madrileño como “músico principal” (*A.M.V.: 2-199-1*).

¹⁸²⁶ Desde los inicios de la opera, podemos encontrar referencias a la participación de los cantores de la capilla de San Marcos no solo en los teatro venecianos sino también en representaciones hechas en otros estados italianos, como el torneo denominado *L'Ermiona* representado en Padua en 1636 por una compañía romana, que contó entre los interpretes con cuatro cantores de la capilla de San Marcos: Giacomo Rapalini, un barítono mantuano que interpretó el papel de *Júpiter*, Girolamo Medici, soprano romano, cantó el papel de *Mercurio*, Anselmo Marconi, soprano romano, interpretó a la *Victoria* y Francesco Monteverdi, el hijo de Monteverdi, hizo dos papeles: *Apolo* e *Himeneo*. Citado por FABBRI, *Monteverdi*, 433-434.

la Capilla Real participó en *Celos aun del aire, matan*¹⁸²⁷, todos los personajes (once en total), salvo el de *Rústico*, que fué interpretado por el gracioso Antonio de Escamilla, fueron cantados por las actrices de las compañías. Los miembros de la Capilla interpretaron con toda probabilidad las partes corales -la ópera requería dos coros, uno de ninfas y otro de pastores (COTARELO, *Ensayo*, 55)- que tenían un gran protagonismo en la obra, contribuyendo en muchas ocasiones a subrayar la expresividad dramática¹⁸²⁸, pero sin necesidad de que saliesen a escena. Ello no excluye una relación mas estrecha con algunos músicos de la corte que colaboraban habitualmente en las fiestas teatrales, como Juan Cornelio¹⁸²⁹ violín de la Real Capilla, que aparece reiteradamente en las cuentas de gastos del último cuarto de siglo.

Pero además tenemos noticias de que la Cofradía de la Novena contratava habitualmente a la Capilla Real, así como a las otras capillas reales de la Corte, para celebrar algunos festejos importantes para el gremio de representantes: honras fúnebres de los cofrades¹⁸³⁰ o de algún miembro destacado del mundo teatral¹⁸³¹, fiestas religiosas¹⁸³², especialmente la fiesta patronal de la Virgen de la Novena que se celebraba el día de la Encarnación, etc.

Mas estrecha puede que fuera la relación con los compositores teatrales que estaban al servicio del rey, como Juan Hidalgo, creador junto con Calderón del teatro musical, Alvaro de los Ríos, músico de cámara de las reinas Margarita de Austria e Isabel de Borbón, y autor, según Tirso de Molina, de los tonos que acompañaron la representación de *El vergonzoso en palacio* (*Cigarrales*, 219), y José Marín, tenor de la Capilla Real, y buen guitarrista, cuya vida, llena de peripecias, demuestra que no todo es fantasía en las comedias

¹⁸²⁷ "...fuí al dicho barrio del Mentidero y casa de los ensayos de las comedias, donde vi estar ensayando la fiesta cantada ambas compañías ... y vi en el mismo quarto donde ensayan al dicho señor Marqués [de Liche] y a Don Pedro Calderón y músicos de la capilla de Su Magestad..." Certificado del escribano el 30 de noviembre de 1660. Cit. P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 279.

¹⁸²⁸ Ver mi análisis de *Celos* en el apartado dedicado a la opera en el último capítulo de este trabajo.

¹⁸²⁹ Participó en la representación de *Amado y aborrecido* (1676), *Psíquís y Cupido* (1679), *Faetón* (1679), *La púrpura de la rosa* (1680), *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680), *Las armas de la hermosura* (1680), *Apolo y Leucotea* (1684-5), *El laberinto de Creta* (1685) y *El segundo Escipión* (1685). (*FUENTES I*: 69; 82; 93; 100; 112; 137; 160). Cornelio fue violín de la Real Capilla hasta su muerte en 1697 (*A.G.P., Expedientes Personales*: C^a 252/41). Aunque no sabemos cuando entró a formar parte de la institución, Subirá cree que un tal Cornelio mencionado como "violón de la Real Capilla" en 1660 pudiera ser el mismo Juan Cornelio que nos ocupa. Ver SUBIRÁ, J., *Temas musicales madrileños* (Madrid, 1971), p. 216-7. Durante las décadas de 1670 y 1680 se convierte en colaborador asiduo de las compañías profesionales en los festejos reales, cobrando por su trabajo entre 100 y 500 res., dependiendo de la importancia de la "fiesta".

¹⁸³⁰ En 1633, poco después de su fundación la Cofradía pagó 133 rs. a la Capilla Real por su intervención en las honras fúnebres generales que se hicieron a los cofrades difuntos. Ver SUBIRÁ, *Gremio*: 61-2.

¹⁸³¹ 150 rs. se pagaron "... a la Capilla y Musica de su majestad el día de las honras de fray Lope de Vega Carpio." por su intervención en la Misa Pontifical organizada por la Cofradía en honor del dramaturgo. Ver en SUBIRÁ, *Gremio*: 62.

¹⁸³² En 1636 se pagaron 2.090 rs. a la Capilla Real por su intervención en el novenario con que se celebró la fiesta de la patrona; en 1653 la Cofradía le pagó 20 ducados por su participación en la fiesta y Voto de Nuestra Señora de la Concepción (SUBIRÁ, *Gremio*: 63).

de capa y espada y en las novelas del Siglo de Oro. En el caso de Hidalgo es incluso muy posible que a la hora de componer tuviese en mente las características personales y habilidades de determinadas actrices-cantantes¹⁸³³. En cualquier caso parece haber existido una admiración del arte musical de las actrices por parte del compositor según señala el padre Camargo (*Discurso theológico*, 1689), quien asegura que ante la gracia y la sal con que las actrices cantaban sus tonos, Hidalgo dudaba incluso de que él “pudiera componer cosa de tanto primor.” (COTARELO, *Controversias*, 123), lo que confirma una vez mas su dominio del arte vocal.

Muy superficial sería con casi toda probabilidad la relación de los trompetas y tambores del rey que participaban en la representación de los autos sacramentales durante el Corpus.

Podemos pues afirmar que el aprendizaje musical de los profesionales del teatro, y especialmente el de las actrices, que son las que protagonizan las obras teatrales musicales no era tan deficiente como se ha venido manteniendo, ya que la dificultad de asistir a escuelas de música se veía compensada por una serie de sistemas tradicionales de aprendizaje como son el maestro particular y la familia, con la importante novedad que significaba el aprendizaje dentro de la propia compañía teatral.

4.2.2.2. INTERPRETACIÓN:

Aunque no podamos recuperar hoy con absoluta certeza el arte vocal de los actores y sobre todo de las actrices españolas del Siglo de Oro -no tenemos ningún tratado de canto de la época- si podemos intentar elaborar algunas hipótesis apoyándonos en una serie de documentos conservados que no se limitan a los tratados de música sino que debemos ampliar a otras fuentes, en ocasiones ni siquiera musicales, que además de mencionar algunas características técnicas, nos informan sobre las características estilísticas de la música vocal que se interpretaba en los teatros, características a través de las cuales podemos intentar deducir, aunque siempre de forma incompleta, cual fue la técnica vocal que permitió su ejecución.

i. El Estilo:

¹⁸³³ Desarrollo con mayor amplitud esta idea al analizar las tonadas compuestas por Hidalgo para la loa de la zarzuela de Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*. Ver en mi apartado dedicado a la loa en el último capítulo de este trabajo.

A través de las mismas fuentes literarias -novelas, poesías, obras teatrales, escritos sobre preceptiva teatral, etc.- a las que hemos recurrido a la hora de tratar de averiguar cual era el grado de educación musical de los españoles del Siglo de Oro, así como en los tratados de música, podemos apreciar que la música vocal profana española del siglo XVII está dividida claramente en dos estilos, ambos bien representados en el teatro: obras polifónicas con acompañamiento instrumental en la 1ª mitad de siglo, y canciones a sólo, también con acompañamiento instrumental, en la 2ª mitad. El hecho de que estas canciones reciban el nombre común de *tono* o *tonada*¹⁸³⁴ tanto en la 1ª como en la 2ª mitad, no impide que se trate de estilos muy distintos entre sí, pues mientras que los tonos polifónicos se mantienen estrechamente ligados a la tradición musical española, en los segundos se perciben ya con mayor claridad influencias europeas, principalmente italianas, aunque todavía mantienen lazos muy estrechos con la música española del periodo anterior, y de hecho, los músicos teatrales aprovecharán tonos muy populares en la 1ª mitad de siglo para reelaborarlos, formando a partir de ellos obras nuevas pero con una melodía común fácilmente reconocible¹⁸³⁵.

i.i. Los tonos en estilo polifónico:

Romances y letrillas -denominados *tonos* en la época- para varias voces, con acompañamiento de guitarra, vihuela, laúd, arpa, y sólo en ocasiones clavicordio¹⁸³⁶ forman el repertorio de la música interpretada en las veladas “sociales”, y aún por las calles, pues en la época parece haber una rápida correspondencia entre una y otra¹⁸³⁷. Se trata pues de una música de cámara constituida en gran parte por canciones que se hicieron muy populares en la época, difundándose con rapidez¹⁸³⁸, como las reunidas en el *Cancionero de*

¹⁸³⁴ “El termino “tono” apareció ligado al nuevo estilo poético y musical en torno a 1580. Comúnmente designaba a una composición profana para dos, tres o cuatro solistas [...] En la segunda mitad del siglo, “tono” (o “tonada” o “aria”) se refiere a una canción solista acompañada de bajo continuo que procede principalmente de obras dramáticas.” ETZION, J., *El cancionero de la Sablonara*, (Londres, 1999), p. xx. En adelante citaré por *Sablonara*.

¹⁸³⁵ Robledo (*Juan Blas*: 47) considera a los músicos de la 1ª mitad de siglo, época a la que pertenecen como miembros destacados Mateo Romero y Juan Blas de Castro, la generación que pone las bases para los músicos de la 2ª generación, la de la 2ª mitad del siglo, representada por Juan Hidalgo, Cristóbal Galán y Juan del Vado.

¹⁸³⁶ “Sacaron luego un arpa y un clavicordio, y sentándose Otavio cerca de doña Angela y doña Laura su hermana, cantaron a tres concertadas voces esta letra...” CASTILLO SOLÓRZANO, “Engañar con la verdad”, en *Tardes Entretenidas*: 349.

¹⁸³⁷ “Tocó el arpa, y en el mismo tono que se cantaba por las calles de Madrid generalmente alabanzas de las perfecciones de Juanilla habiendo salido al prado...” CARVAJAL, *Navidades*: 235.

¹⁸³⁸ “Llegados pues a la calle, cantaron en ella media docena de tonos, lo mas nuevos y mas válidos en la corte...”, CASTILLO SOLÓRZANO, *El proteo de Madrid*, en *Tardes entretenidas*: 151.

*Sablonara*¹⁸³⁹ que recoge las canciones mas populares en la década de 1620, y el mas tardío *Libro de Tonos Humanos* (Ms. 1262) de la B.N. de Madrid, que reúne 222 piezas¹⁸⁴⁰, dos de los principales libros de canciones o *Cancioneros* de la época que se han conservado¹⁸⁴¹, y cuyos textos pertenecen a los cancioneros poéticos aparecidos a raíz del paralelo resurgir literario de las formas poéticas típicamente españolas, cultivadas también por los poetas del Siglo de Oro; obras con las que también el rey de España gastaba “la mayor parte de su gusto y entretenimiento”, compuestas por músicos tan prestigiosos como Mateo Romero¹⁸⁴², maestro de la Capilla Real, y Juan Blas de Castro¹⁸⁴³, cantor de cámara y vihuelista de Felipe III.

¹⁸³⁹ Conocido también como *Cancionero de Munich* por pertenecer a la Bayerische Staatsbibliothek, de esa ciudad, las obras en él reunidas fueron recopiladas por Claudio de la Sablonara, copista de la Real Capilla desde 1599 hasta 1633, que reunió en él, a petición del Duque de Baviera, “los mejores tonos que se cantan en esta Corte, a dos, a tres y a quatro...” sobre formas poéticas típicas españolas (romances, letrillas, seguidillas, etc., que protagonizan el renacimiento poético-musical de la primera mitad del siglo). Ver SUBIRÁ, J., “El cuatro escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración”, *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés* (1958-61), (separata del vol. II), (Barcelona, 1958-61), pp. 895-921; y ETZION, J., *Cancionero de la Sablonara* (Londres, Támesis, 1999), p. xx y lxiv.

¹⁸⁴⁰ Ver LAMBEA, M. (ed.), *La Música y la Poesía en Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. I. Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. 1., (Barcelona, CSIC, 2000), y la edición parcial con un estudio preliminar de VERA, A., *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)*, (Lérida, 2002).

¹⁸⁴¹ Prueba la extensión por Europa de este tipo de música el hecho de que varios de estos cancioneros españoles se han conservado fuera de nuestras fronteras, como sucede con el *Cancionero de Turín* (Turín), el *Cancionero de la Biblioteca de la Casanatense* (Roma), el *Cancionero Musical de Lisboa* (Lisboa), el *Cancionero Musical de Coimbra A y B* (Coimbra), el *Libro 2º de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces con la zifra de guitarra española a la usanza romana*, de Juan de Arañés, y el ya citado *Cancionero de Munich o de Sablonara* (Munich). En bibliotecas españolas tenemos: *Romances y letras a tres voces*, *Libro de Tonos Humanos* y *Cancionero Musical de Onteniente*, los tres en la Biblioteca Nacional de Madrid, *Tonos castellanos B* (Biblioteca Sr. March) y el *Cancionero Musical de Olot* (Gerona). Ver ETZIÓN, *Sablonara*: xxi; y LAMBEA, *Libro tonos*: 67-69.

¹⁸⁴² El flamenco Matthieu Rosmarín, cuyo nombre se “españolizó” en Mateo Romero, apodado *Capitán*, fue el compositor español mas prestigioso del primer cuarto del siglo XVII. Formado en la Capilla Real, de la que fue nombrado Maestro de Capilla en 1598, Romero se convirtió en el autentico director musical de la corte de Felipe III primero y posteriormente de Felipe IV (se jubiló en 1634). Compositor, cantante y guitarrista, su producción, de la que sólo nos ha llegado una ínfima parte, incluye un buen número de tonos polifónicos. Ver BECQUART, P., “Au sujet de Matheo Romero (Rosmarin). Les notes biographiques de Barbieri de la Bibliothèque Nationale à Madrid”, *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 97-103; y “Une introduction à la musique profane espagnole du XVIIè siècle: Les chansons du compositeur Liégeois Matheo Romero”, *Revue Belge de Musicologie*, XLVII (1993), pp. 91-103; y ETZIÓN, *Sablonara*: xxix-xxx.

¹⁸⁴³ “Salieron, pues, a cantar seis, con diversidad de instrumentos: cuatro músicos y dos mujeres [...] Baste para saber que fueron excelentes, el dar por autores de los tonos a Juan Blas, único en esta materia, a Alvaro [de los Ríos], si no primero, también segundo ...” (TIRSO, *Cigarrales*, 218-219). Músico de cámara del rey al menos desde 1596 y famoso compositor de *tonos*, Juan Blas de Castro fue admirado y alabado por los escritores de la época, especialmente por Lope de Vega, que se refiere siempre a él en los términos mas elogiosos, y de quien era amigo desde sus años juveniles cuando ambos coincidieron al servicio del duque de Alba. Juan Blas de Castro puso música a muchas de las poesías de Lope incluidas por éste en sus obras teatrales, de manera que aunque no podamos afirmar que compusiera su música directamente para el teatro, sus obras sí se escucharon en él, interpretadas por los músicos de las compañías y en ocasiones por los propios actores. Robledo, que considera probado el hecho de que la música de Blas de Castro se oyó en los teatros, apunta que no se sabe si el compositor escribió sus *tonos* específicamente para las obras teatrales en que estos aparecen o fueron reutilizados. Ver ROBLEDO, L., “Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro”, *Revista de Musicología*, X nº2 (1987), pp. 489-499, p. 490. Sobre los aspectos de su trayectoria profesional como músico de cámara al servicio de los reyes Felipe II, Felipe III y Felipe IV ver ROBLEDO, *Juan Blas*: 27-34 y 41-48.

La canción polifónica, que ya había tenido una primera etapa de esplendor en la segunda mitad del siglo XV y primera mitad del XVI gracias a compositores como Juan del Encina y Lucas Fernández, tenía la ventaja de que permitía una interpretación muy flexible: podían cantarse todas las voces con o sin acompañamiento instrumental, cantar una o dos voces mientras las restantes eran interpretadas por uno o varios instrumentos, e incluso interpretarse como pieza puramente instrumental. Tanto Encina como Fernández eran además de compositores, polifacéticos hombres de teatro (dramaturgos, actores y músicos), siendo la música parte integrante de sus obras teatrales. Existía por tanto una tradición ya bien asentada por lo que no debe extrañarnos que también en el siglo XVII haya una clara relación entre las canciones de cámara y el teatro e incluso un trasvase en ambos sentidos entre la música de cámara y la teatral¹⁸⁴⁴.

Este tipo de música, que domina la vida musical española de la 1ª mitad del XVII, y que forma parte de la vida cotidiana de los españoles, incluidos los reyes, es pues una música de cámara desarrollada durante el reinado de Felipe III¹⁸⁴⁵ y los primeros años del reinado de Felipe IV, compuesta e interpretada por los músicos de Cámara del Rey, pero es también la música que se interpreta en el teatro, como confirman las propias obras teatrales y los cancioneros en que estas canciones se recopilaban y en los que podemos encontrar algunas de las canciones mencionadas en las obras dramáticas¹⁸⁴⁶. Así sucede con algunas de las canciones seleccionadas por Sablonara, entre las cuales figuran varias canciones de Mateo Romero que son versiones de canciones popularizantes muy difundidas en la época, pues aparecen en otros cancioneros, algunas con textos teatrales, como “*Entre dos mansos arroyos*”, romance con texto de Lope (*La prudente venganza*), a 4 voces: dos tiples, tenor y bajo, la agrupación habitual en la música española de la época¹⁸⁴⁷.

Durante la primera mitad del siglo XVII la mayor parte de la música teatral estará formada pues por canciones polifónicas cuyas melodías se inspiran en gran medida en melodías populares, o incluso “popularizantes” pero reelaboradas polifónicamente por los músicos profesionales, en las que apenas se hace uso del contrapunto imitativo¹⁸⁴⁸, siendo

¹⁸⁴⁴ Según Robledo (*Juan Blas*: 49) es muy posible que muchos de los tonos escénicos, reelaborados en versiones mas complejas, pasaran a engrosar el repertorio camerístico.

¹⁸⁴⁵ Para Robledo (*Juan Blas*: 47-48) Felipe III sienta las bases del nuevo estilo, creando un grupo de músicos de cámara, dirigidos por Mateo Romero. La pujanza del estilo la revelan los cancioneros conservados, todos de ésta época.

¹⁸⁴⁶ Becquart (*Introduction*: 94) considera que las canciones recogidas en los cancioneros eran utilizadas en el teatro como interludios musicales e incluso como “cuatro de empezar”.

¹⁸⁴⁷ Etzión (*Sablonara*: lxxxi) señala la existencia de una versión semejante, dos tiples, bajo y bajo continuo en el *Cancionero de Lisboa*.

¹⁸⁴⁸ En su obra *Vida del escudero Marcos de Obregón* Espinel expone con la mayor brevedad y concisión toda una teoría compositiva polifónica, reflejo de los conocimientos y práctica musical de su época: “...fui me divirtiendo con los ruiseñores, que nos daban música por el camino, admirándome de ver con cuanto cuidado se van poniendo delante de los hombres para que oigan la melodía de su canto, a veces llevando el canto llano con

en su mayoría homofónicas para que la letra pueda entenderse sin dificultad, tal y como indica Espinel y aconsejan tratadistas como Cerone y el anónimo autor de *Il Corago* (p. 80): “Quando più persone parlano insieme, fa di mestiere che tutte le parti dichino insieme la medesima sillaba [...] perché altrimenti sarà cosa difficilissima che l’auditore intenda parole di quello che si canterà...”¹⁸⁴⁹; pero en las que el texto llega incluso a determinar el diseño melódico¹⁸⁵⁰; son canciones en las que se observa además una incipiente relevancia melódica de la voz aguda frente a un papel mas armónica de las voces inferiores¹⁸⁵¹, y que se caracterizan además por su estructura dividida en estrofas, que se corresponde básicamente con el romance¹⁸⁵², basada en la alternancia de coplas y estribillo con melodías bien marcadas y frecuentes repeticiones¹⁸⁵³, y por tanto fáciles de memorizar incluso por aquellos que no sepan música, no muy largas, y con tesituras bastante cómodas, todo lo cual las hace especialmente aptas para el teatro y la interpretación de los actores, acostumbrados a marcar con inflexiones de la voz la prosodia del verso. Se trata en definitiva obras no muy difíciles de cantar -y de escuchar- gracias a la repetición de melodías que facilita su aprendizaje, además de mantenerse dentro del ámbito natural de la voz, pues raramente pasan de la 8ª, añadiéndose a todo ello la ventaja que supone para el compositor la posibilidad, también señalada por *Il Corago* (p. 60), de que por ser canciones estróficas, con poca música se puede abarcar mucha poesía, aspecto éste muy útil en el teatro, que forman parte también del repertorio de la música de cámara; canciones bien conocidas por espectadores y actores, que comparten una misma cultura musical, y podemos suponer que también una misma técnica a la hora de interpretarlas, pues el público podía identificarlas rápidamente e incluso interferir en la interpretación de los músicos:

Entré a ver representar
por entretenerme un día,

la quietud del tenor y luego con las disminución del tiple, convidando al contrabajo a que haga el fundamento, sobre que van las voces saliendo a veces sin pensar con el contralto...” (*Marcos Obregón: 264-265*).

¹⁸⁴⁹ Robledo (*Juan Blas: 78*) señala como los procedimientos compositivos de Juan Blas se basan en dividir la obra en distintas secciones de uno o dos versos, correspondiendo a cada una de estas secciones, casi siempre homofónicas, una o varias frases musicales; solo se incluye una sección en imitación canónica, mas larga y que contrasta con las anteriores, al final de la estrofa o en el estribillo, cuando lo hay. Los pasajes imitativos y en contrapunto florido se introducen solo ocasionalmente. El *Corago* (p. 81) aconseja en este sentido “...che prima il tutto coro cantasse, uno di quelli cantasse solo per essemplio quei versi che poi tutti gli altri con perfezione di contrapunto repetessero perché così e s’intenderanno le parole distintamente del primo e si goderà dell’artificio musicale dall’altri cantanti...”.

¹⁸⁵⁰ Ver BECQUART, *Introduction: 95*.

¹⁸⁵¹ Ver ETZIÓN, *Sablonara: I*; y LAMBEA, *Libro tonos: 71*.

¹⁸⁵² Robledo (*Juan Blas: 47*) señala la estrecha relación que hay entre el romance nuevo y el tono, que no es mas que la música con la que se cantan estos romances.

¹⁸⁵³ “En Juan Blas y en sus contemporáneos se percibe una expresividad directa, sin rodeos, conseguida mediante frases musicales cortas que abarcan uno o dos versos, serie de fragmentos con sentido propio capaces de reclamar una atención constante y a la vez, renovada con cada frase [...] se apela a los sentidos, no tanto al intelecto...” ROBLEDÓ, *Juan Blas: 101*.

[...]
 Metíme entre los de a pié,
 y ya después de hora y media
 comenzóse la comedia
 y yo a escuchar comencé.
El romance de la Cava
cantaron por lo primero,
 [...]
 Fuíme de allí mas abajo,
 y *como estaban canta[ndo]*
vi un hombre que solfean[do]
cantaba su contrabajo,
con voz muy erguida y cla[ra]
como si solo estuviera,
tan recio que bien pudiera
*servir si el otro faltara.*¹⁸⁵⁴

Por ello resulta interesante el hecho de que en la época se indique que estas canciones son interpretadas al “estilo moderno”:

PADRE: ¿Que es este hombre tan famoso músico?
 CRIADO: *Canta apaciblemente a lo moderno.*
 Con tonos de Juan Blas, letras de Lope.¹⁸⁵⁵

Y este estilo “moderno” ¿cual es? Según Suárez de Figueroa (*Plaza Universal*, 1615) sería el “cantar de sala”, siendo Vicente Espinel uno de sus primeros interpretes¹⁸⁵⁶, lo cual resulta especialmente interesante si tenemos en cuenta que los años pasados por éste en Italia coinciden con la época en la que se están renovando las practicas musicales que darán lugar a la 2ª “prattica” monteverdiana. El propio Espinel (*Marcos Obregón*, II: 146) explica que requisitos debían reunir estas “...sonadas españolas, que tan divino aire y novedad tienen [...] que desta manera hará la música milagros”: que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, que la música sea hija de los mismos conceptos y los vaya desentrañando, y que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo, y el que oye tenga el ánimo y el gusto dispuesto para aquella materia.” Espinel establece pues una serie de requisitos tanto para el compositor (debe potenciar con su música el significado del texto) como para el intérprete (debe tener suficiente pericia como para que este significado no pase desapercibido a los espectadores) e incluso para el oyente, del que se exige una “audición activa”. Estamos aquí ante la exposición de una concepción

¹⁸⁵⁴ LOPE DE VEGA, loa *Entré a ver representar*. Cito por la edición de ANTONUCCI, F., y S. ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra*, (Sevilla-Valencia, UNED, 1995), pp. 83-84. Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁸⁵⁵ LOPE DE VEGA, *El ruiseñor de Sevilla*. Cito por la edición de Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, BAE, tomo XXXII, p. 105. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁸⁵⁶ Al hacer un repaso de los músicos mas importantes de su época, entre los que incluye a Benavente, Palomares y Juan Blas, Suárez de Figueroa señala a Espinel como músico “de guitarra”, autor además de “sonadas y cantar de sala”. Ver ROBLEDO, *Juan Blas*: 38.

bien conocida, la de la música al servicio del texto, formulada a principios del siglo por los compositores italianos creadores del nuevo estilo representativo, entre los cuales destacan Monteverdi, Caccini y Peri. Por tanto, ya en la primera mitad del siglo y dentro de unas obras polifónicas, los compositores españoles incluirán en sus obras la tendencia que pone la música al servicio del texto, tan querida por el propio Monteverdi¹⁸⁵⁷.

Hurtado de Mendoza en su relación de la representación de *La gloria de Niquea* (1622), atribuye la creación del nuevo estilo a su gran amigo Mateo Romero, quien como ya vimos, a su condición de Maestro de la Real Capilla añadía la de afamado compositor de tonos¹⁸⁵⁸ : "... siendo España naturaleza de las mas excelentes voces del mundo, de las mejores se funda la capilla real, que *a su maestro debe la música el haver juntado en los tonos la destreza y el buen aire de cantar, ajustando lo crespo del facistol, a lo dulce de la guitarra* y a la eminencia de su arte la novedad de Palomares, la blandura de Juan Blas y el espíritu de Alvaro, y todo logrado en esta ocasión."¹⁸⁵⁹.

Precisamente al "*canto de la guitarra al uso moderno*" se pensaban dedicar, como ya vimos, los terceros jueves de mes en la proyectada academia madrileña de *La Peregrina* (c. 1621), según los estatutos redactados por su promotor Sebastián Francisco de Medrano¹⁸⁶⁰.

Todo lo anteriormente expuesto parece revelar que bajo diferentes denominaciones (canto "a lo moderno" según Lope, el "cantar de sala" de Espinel, el "canto a lo dulce de la

¹⁸⁵⁷ En la defensa que Giulio Cesare Monteverdi hizo del nuevo estilo de música de su hermano Claudio, se afirma claramente la preeminencia del texto sobre la música, pues a diferencia de los que ocurría en la polifonía, en la monodía acompañada "...la armonía, de dueña, pasa a ser sierva de la oración, y la oración dueña de la armonía, al cual pensamiento tiende la segunda practica o bien el uso moderno ... mientras que la primera practica [...] considera a la armonía no como regida sino como rectora y no sierva sino señora de la oración ..." *Dichiaratione*, anexo a los *Scherzi Musicali* (1607). Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 100. La tendencia a "exprimir" el contenido emotivo del texto cantado aparece ya en *El Cortesano* (redactado entre 1504 y 1516) en el que Castiglione menciona la práctica de "cantar alla viola", un estilo que se caracteriza porque "...tutta la dolcezza consiste in un solo e con molta maggior attenzion si nota il bel modo e l'aria...", así como un "cantare alla viola per recitare" de lo que resulta "...venusta de efficacia aggiunge alle parole che e gran meraviglia..." (Libro II, cap. XIII). Estas descripciones son para Luisi (*Contributo*: 82) claras alusiones a la existencia de una práctica vocal monódica anterior a la monodía acompañada barroca. Ver LUISI, F., "Contributo per una opinione storica della vocalità: testimonianza, presupposti e precetti", en *La situazione attuale degli studi e della ricerca sulla tecnica vocale e sulla didattica de la vocalità con particolare riferimento al canto corale. XV Convegno Europeo sul canto corale*. Gorizia, agosto 1984, I. Montiglio (ed.), (Gorizia, 1987), pp. 77-86. En este sentido López Calo señala como a finales del XVI ya se perciben en España algunos ejemplos de esta práctica, y señala entre ellos como Guerrero "...aparece con relativa frecuencia una voz que alterna con el coro, en plan mas o menos solístico, y, caso mas frecuente todavía, se encuentran en él "coplas a solo"...", y aunque reconoce que estas melodías no tienen un "carácter solístico particular", considera que "... nos encontramos ante una manifestación de canto solístico puramente embrionario, en el que aun no se trata, en modo alguno, de explotar las posibilidades de la voz de un cantor solista..." LÓPEZ CALO, J., *Historia de la música española: Siglo XVII*, (Madrid, 1983), p. 48.

¹⁸⁵⁸ 22 de los 75 tonos recopilado por Claudio de la Sablonara fueron compuestos por Mateo Romero, otros seis se incluyen en el *Cancionero de la Casanatense*, tres en el Libro de *Tonos Humanos (B.N.M.)* (BECQUART, *Introducción*: 96-103).

¹⁸⁵⁹ Cito por la edición de FERRER, *Nobleza*: 295. Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁸⁶⁰ Ver los estatutos en SUAREZ ALVAREZ, "Los inéditos estatutos de La Peregrina, academia fundada y presidida por el doctor D. Sebastián Francisco Medrano", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1-2 (1947), pp. 91-110.

guitarra” de Hurtado, y el “canto de la guitarra” de Medrano) se alude a la interpretación de canciones polifónicas con acompañamiento de guitarra, es decir las *tonadas*, que constituyen la música vocal, de cámara y teatral, de la época; una música interpretada tanto por particulares como por profesionales, ya sean éstos actores y músicos teatrales o miembros de la Real Capilla y Cámara. Y precisamente sobre estos dos últimos grupos si tenemos referencias directas que aluden a su manera de cantar. En el *Discorso sopra la musica de suo tempo* (1628), manuscrito conservado en la Biblioteca Medicea, Vincenzo Giustiniani, tras haber viajado por España y asistir a los conciertos privados en los que el rey, sus hermanos y algunos músicos de la Capilla Real cantaban acompañados por instrumentos como vihuelas de arco y tiorbas, se muestra interesado por la practica española de “cantar sul’libro”, improvisando cada uno de los concertistas su parte, elogiando al mismo tiempo la técnica vocal de la escuela de canto española, que a su juicio se diferencia principalmente de la italiana por ser mucho mas sobria en adornos y floreos, “...de mayor artificio tanto en Roma como Nápoles y Génova con la invención nueva de las arias y los ornamentos...”¹⁸⁶¹. Veinte años mas tarde, en 1651, Baccio del Bianco, tras oír cantar a los músicos de la Capilla Real acompañados por varios instrumentos (arpa, trombón, corneta, realejo y “tenores de cornamusa”) “himnos y laudes” en “lengua española” a las que también denomina “arietas”, destaca el espíritu con que las cantan, y considera que “...l’andar qua alle quarantore è come entrare in scola [de música] di Giobattista di Battista de Gagliano...” (BACCI, *Lettere*: 70).

Bianconi (*Hª Música XVII*: 116) identifica estas “arietas” como villancicos, una de las formas características de la música de cámara, que como hemos visto era interpretada también en las representaciones teatrales por los actores y músicos de las compañías, por lo que podemos suponer que todos los que la interpretaban lo harían según un mismo estilo: el del “cantor de cámara”.

Siguiendo una tradición ya bien asentada en el siglo XVI, que encontramos también en tratadistas italianos como Zarlino y Zacconi, Cerone (*Melopeo*: 218) expone con toda claridad las diferencias entre el cantor de coro, que “canta a turba y a boz llena”, y el de cámara, que canta “suavemente, con falsete o con voz baxa y poca”. Una distinción que además de las precisiones sobre técnica vocal, nos transmite una información bastante

¹⁸⁶¹ Citado por BECKER, D., “La *Plática sobre la música* en toscano, y los principios del teatro musical barroco en España”, *Revista de Musicología*, X/2 (1987), p. 504-5. Según Becker, Giustiniani se refiere a “... la técnica vocal hispano-flamenca y la improvisación “bolognesa” del continuo...”. Parece evidente que Giustiniani se refiere a la técnica vocal española utilizada para cantar música de cámara, es decir “tonos” polifónicos como los recopilados por Claudio de la Sablonara, que como ya vimos, parecen haber sido conocidos por un público bastante amplio, aunque no podamos probar que en fechas tan tempranas la técnica vocal de los músicos de cámara fuese conocida por las actrices.

precisa sobre la manera en que estas canciones deben ser interpretadas. El cantor de cámara debe además “...conformar la voz con el sentido de las palabras [...] todo conforme al sentido de la letra...”, y solo cuando “...su parte ha de hacer disonancia con otra, ha de pronunciar rezo y con impetu, lo cual por otro nombre llaman herir tieso, y entonces la voz lleva gran espíritu...” (CERONE, *Melopeo*: 537-538). Son por tanto canciones que no exigen grandes alardes vocales sino mas bien buen gusto, una buena articulación que permita facilitar al espectador la comprensión del texto, y sobre todo una gran expresividad, lo que se adapta perfectamente a las necesidades de la música teatral¹⁸⁶² y que veremos aparecer nuevamente como las características principales del estilo musical monódico que se impone en el teatro hispano a partir de la 2ª mitad del siglo, aunque también podemos encontrar algunos ejemplos anteriores, ya que aunque a lo largo de la 1ª mitad la música vocal dominante es polifónica, las obras literarias y teatrales reflejan claramente como junto a la costumbre de cantar a varias voces con acompañamiento instrumental de cuerda, generalmente de guitarra, también existe la interpretación de canciones para solista¹⁸⁶³ tanto en el teatro cortesano como en los corrales públicos, aunque la diferencia entre la música interpretada en la 1ª mitad del siglo en uno y otros difería bastante, pues mientras que en el corral predominan todavía las canciones con una fuerte influencia popularizante, en la corte la música teatral es mucho mas variada, pues junto a canciones de cámara mas o menos cultas, también se incluyen otras ligadas directamente a la música popular.

Buena muestra de esta mezcla de estilos lo constituyen las fiestas celebradas en 1617 en Lerma; en ellas participaron los miembros de la Capilla Real así como la compañía de Baltasar Pinedo “...y algunos farsantes de otras, y todos los que pudo saber tenían habilidad en los propósitos del regocijo.” (FERRER, *Nobleza*: 282), cuyo contraste parece que formaba parte del espectáculo, y también la diversidad de las obras representadas, de manera que existe una clara correspondencia entre el estilo musical y el literario. Así, frente a una

¹⁸⁶² Tanto L. Stein como L. Robledo consideran que hay una relación directa entre lo que Cerone denomina “chanzonetas”, obras a “tres bozes solamente [...] muy distantes y muy apartadas: como es introduciendo un baxo muy grave y dos triples muy agudos...”, y los *tonos* polifónicos de los cancioneros españoles, en los que también es frecuente la agrupación SSB, opinión que J. Etzion (*Sablonara*: lxi) considera poco convincente, pues a su juicio son obras muy distintas en su carácter melódico y rítmico. Hay sin embargo unas características estilísticas comunes, pues según Cerone en estas *chanzonetas* italianas no debe usarse el “... artificio de contrapunto ni variedad de invenciones como en los madrigales” y tampoco “pasos de ligadura, pues la solfa ha de ser suelta y veloz”, cantando “... todas las partes conjuntamente [...] su sílaba a cada punto...”, lo que da lugar a “...unos cantares airosos, alegres, polidos, graciosos y ligeros...”, características y definición que podemos también aplicar a los *tonos* de la época y que son también las que caracterizan a las denominadas como “ariette” por el autor del *Corago* (p. 59). Cerone (*Melopeo*: 693) cit. en ROBLEDO, *Juan Blas*: 78. Para las opiniones de Stein ver su tesis doctoral *Music in the Seventeenth-century Spanish Secular Theater*, pp. 165-166.

¹⁸⁶³ “Admiradas estaban doña Leonor y sus hijas, con todas las demás, de oír a Estefanía, y Laurela [...] notando los sentimientos con que cantaba, tomando y dejando los colores en el rostro conforme lo que sentía, y ella de

*Moxiganga de una comedia ridícula*¹⁸⁶⁴, en la que las intervenciones musicales son encomendadas solamente a dos músicos, que cantan “apicarados extraordinarios despropósitos” y “versos de pendencias avalentadas entre bravos y acciones del escaramán...”, en la *Mascara de los sueños*, que representaba el enfrentamiento entre la *Noche* y la *Aurora*, tenemos un magnifico ejemplo de un espectáculo musical “parateatral” de corte, comparable a los intermedios italianos de la misma época. Tras su entrada en un carro triunfal, la *Noche* cantó una décima en la que dijo “... quien era, sus propiedades y efectos. Acabando el postrer verso como en eco, toda la música de voces e instrumentos repetía la ultima palabra della. Esto se hizo en dos coplas siguientes. Y callando la Noche, se oyó un tiple, cuya ultima voz de la redondilla que cantó repitió otro también en eco. Otro respondió a la de un baxo, cantando después coplas de por si, a dos, a tres, a cuatro. Y a todas las voces del coro respondían igualmente en ecos. Unas musicas y respuestas parecían distantes, otras de cerca. Sonavan algunas de muy lexos, y de mas lexos los ecos confusos y solitarios ...”. Tras una danza de “monstruos, salió el carro de la *Aurora*, acompañada por dos “... rusiñoles que en la suavidad de su voz hacían redobles apacibles, quiebro y respuestas, acompañando la música del Aurora, que en ella dixo como era precursora del sol ...” que puso en fuga a la Noche, y mientras “...iva la Aurora cantando. Respondía la Noche y algunos ecos de música...” (FERRER, *Nobleza*: 274-276).

La importancia que la música tuvo en los espectáculos de la fiesta queda reflejada en esta narración, que debemos al licenciado Pedro de Herrera, un observador mucho mas preciso de lo habitual, cuyas noticias nos permiten hacer una serie de suposiciones, que creemos con bastante fundamento. Por un lado destaca la presencia de dos cantantes solistas (la *Noche* y la *Aurora*) -aunque no sabemos si fueron interpretadas por mujeres o por hombres- y otras dos voces principales, los “rusiñoles” que cantaron “redobles”, “quiebro” y “respuestas”, lo que refleja un dominio técnico de la voz, y por ello tuvieron que ser papeles encomendados a cantantes profesionales. Tenemos además dos coros, que casi con toda seguridad se encomendaron a los miembros de la Capilla Real. En cuanto a la música interpretada, que no se ha conservado, el hecho de que las dos solistas canten varias coplas, que son repetidas en eco, a dos, tres y cuatro voces, parece indicar que eran canciones que alternan las partes a sólo con otras corales homofónicas, con alguna breve sección contrapuntística, es decir “*tonos*”.

industria, en su canción, ya parecía que hablaba con dama, ya con galán, por divertir a las demás...” ZAYAS, *Desengaños*: 316-317. Recordemos que la obra fue publicada en 1647.

¹⁸⁶⁴ Unos aldeanos deciden representar una comedia del adulterio de Marte y Venus, escrita ¡por el cura!. Ver en FERRER, *Nobleza*: 278-279.

Nada nos dice Herrera de los interpretes, por lo que salvo la probable participación de la Capilla Real en las partes corales, los papeles solistas no podemos saber si fueron cantados por actrices profesionales, músicos de cámara o incluso por algún castrado o falsetista miembro de la Capilla Real, aunque dado el rechazo que este tipo de voces provocaba en el ámbito teatral español, esta última posibilidad nos parece poco probable. Dada la importancia que en estas fiestas tiene la voz solista femenina¹⁸⁶⁵, no debemos excluir la posibilidad de que fueran actrices las que interpretaron al menos algunos de los papeles principales.

No obstante, en la 1ª mitad del XVII estos ejemplos de música vocal teatral monódica todavía aparecen de forma un tanto aislada, y ligados siempre a espectáculos cortesanos¹⁸⁶⁶, ya que en el teatro español de la primera mitad del siglo estará dominado por la música polifónica, principalmente homofónica debido a la importancia concedida al texto¹⁸⁶⁷.

i.ii. El estilo monódico:

A medida que avanza el siglo la búsqueda de una mayor expresividad facilitará la implantación de la monodía acompañada¹⁸⁶⁸; el por qué del éxito de la canción a una sola voz se debe según Nasarre¹⁸⁶⁹ a que aunque son las “...menores composiciones que puede aver de musica [...] no son las menos deleytables...”. Un “deleite” que según el mismo Nasarre se debe a que “...apercibe el oído en ellas la suavidad de la voz, el concepto de la letra, y la dulçura de la consonancia...”, lo que le lleva a reconocer que este tipo de música

¹⁸⁶⁵ Una actriz-cantante tuvo que interpretar el papel principal (una labradora) de la *Mascara de los moriscos*, representada también durante las fiestas de Lerma, ya que el personaje además de una “buena voz” requería además una gran capacidad expresiva que le permitiera comunicar diversos sentimientos, pues debía cantar con “voz grave y lastimosa” un romance en el que daba “recado” a la Justicia de “como los moriscos maquinavan su levantamiento”, alternándolo en algunos “descansos” del romance con incitaciones “...a guerra y armas contra los moros, haziendo duplicaciones y fugas. El coro repetía la misma última copla con variedad de quiebrros de cadencias correspondidas en lo mas concetuoso del arte...”. Ver en FERRER, *Nobleza*: 272. Encontramos aquí la puesta en práctica de los preceptos enunciados en el *Corago* señalados anteriormente. Analizamos esta parte musical con mas detalle en el apartado dedicado al teatro musical en la corte en el último capítulo de este trabajo.

¹⁸⁶⁶ *La selva sin amor de Lope de Vega* constituye el intento mas directo por imponer el nuevo estilo de canto monódico italiano, pero como veremos, no tiene éxito.

¹⁸⁶⁷ “...¿que fuera de la música de voces si no hubiera lengua que pronunciara las sílabas y formara los puntos?” (ESPINEL, *Marcos Obregón*: 273).

¹⁸⁶⁸ Para Robledo (*Juan Blas*: 102) algunas obras de Juan Blas, en las que la separación del bajo y de las voces superiores -la disposición recomendada por Cerone- convierte al bajo en un bajo acompañante, y casi en un bajo continuo, están ya próximas al tono humano de la 2ª mitad del siglo, preludiando “...la polarización típica del Barroco entre una melodía y un acompañamiento fundado en bloques armónicos...”. Esta “pseudo-monodía” aparece también en la música instrumental española. Ver STEIN, L.K., “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music”, en *España en la Música de Occidente*, I (Salamanca, 1987), pp. 357-369.

¹⁸⁶⁹ NASARRE, P., *Escuela música según la práctica moderna*, (Zaragoza, 1723-4), pp. 296-297. Todas las citas se hacen por la edición facsímil de la Institución Fernando el Católico, (Zaragoza, 1980).

es la mas “ejercitada”, y no solo por los profesionales, sino también por los aficionados, incluso tratándose de la gente “mas vulgar”. Se trata en cualquier caso de un tipo de música en la que el cantante es el protagonista casi absoluto.

Precisamente a los cantantes atribuye Giustiniani en su *Discorso sopra la musica de suoi tempi* (1628) una gran influencia en la formación y difusión de este nuevo estilo: “En el año Santo de 1575 o poco después *comenzó un modo de cantar muy diferente al de antes*, y así siguió durante algunos años, *sobre todo en el modo de cantar con una voz sola sobre un instrumentos* [...] Ellos [algunos cantantes] incitaron a los compositores a escribir obras tanto para cantar a varias voces como a una voz sola sobre un instrumentos ...”. Giustiniani resalta también la novedad que suponían las mujeres cantantes, entre las que destaca a Victoria Archilei, al servicio del cardenal Fernando de Médicis “...de quien se puede decir que creo el autentico modo de cantar en las mujeres, ya que ella fue esposa de Antonio di Santa Fiore, llamado así porque desde niño fué músico del cardenal de Santa Fiore...”¹⁸⁷⁰. También Marco da Gagliano reconoce -en el prologo de la *Dafne* (1608)- la importancia de los compositores-cantantes en la formación del nuevo estilo: “... al saber el señor Rinuccini lo apropiado que era el canto para expresar todo tipo de afectos [...] compuso la Euridice [...] Entonces hallo el señor Jacopo Peri es artificiosa manera de recitar cantando [...] diré que no se podrán comprender por completo la delicadeza y belleza de sus arias si no se han oído cantadas por él mismo, ya que les da un tal encanto e imprime en los demás un tal afecto por esas palabras que es obligado llorar y alegrarse según su deseo...” (FABBRI, *Monteverdi*: 147).

Este nuevo estilo monódico, con evidentes influencias italianas (especialmente tras la adopción y adaptación del recitativo), se impone en la 2ª mitad de siglo en la música teatral hispana sobre todo gracias a Calderón, en cuyas obras adquiere la música una mayor relevancia al formar parte integrante de la trama, modificando algunos géneros teatrales y propiciando la aparición de otros nuevos como la zarzuela, la fiesta mitológica cantada, etc. que desde sus inicios se presentan como géneros músico-teatrales¹⁸⁷¹. El éxito del nuevo estilo se refleja bien en el hecho de que la adopción de la nueva técnica compositiva no se limitase a las comedias mitológicas, extendiéndose también a algunos entremeses basados en la mitología y leyendas clásicas, como en el titulado *Piramo y Tisbe*, que Cotarelo

¹⁸⁷⁰ FABBRI, *Monteverdi*: 143. Los subrayados en cursiva son míos. Este comentario pone un vez mas de relieve la importancia de la familia en la formación musical de las mujeres.

¹⁸⁷¹ Nos ocupamos con detalle de cada uno de ellos en el último apartado de este trabajo.

(Colección cx) atribuye a Alonso de Olmedo¹⁸⁷², en el que se emplea el recitativo en parte del diálogo.

La adaptación de la monodía acompañada y del recitativo al teatro hispano va a requerir su “traducción” al español, una tarea emprendida por Juan Hidalgo, a quien se deben los intentos mejor conocidos por adaptar el recitativo italiano a la prosodia del español¹⁸⁷³ -aunque como veremos mas adelante, Hidalgo prefiere un recitativo mas “melódico”, que se asemeja mas al arioso que al “recitativo secco” italiano- y también será él quien experimente la fusión de estilos distintos, al mezclar en sus obras secciones en recitativo de clara influencia italiana con las tonadas monódicas pero de raigambre española¹⁸⁷⁴, creando un estilo teatral-musical español característico del siglo XVII¹⁸⁷⁵ aunque no muy alejado de las especulaciones de algunos tratadistas italianos, como G.B. Doni¹⁸⁷⁶.

¹⁸⁷² Célebre galán y autor de obras dramáticas, desarrolla su carrera precisamente en la segunda mitad de siglo, participando en algunas de las obras mitológicas de Calderón, como *Fieras afemina Amor*, en la que hizo el papel de *Hercules*.

¹⁸⁷³ Para Robledo, “El esfuerzo que llevó a cabo Juan Hidalgo en adaptar el estilo recitativo italiano a la prosodia castellana fue considerable y puede decirse que ampliamente satisfactorio, aunque no brillante.” Ver ROBLED, *Música en tiempos de Velázquez*, introducción a la grabación de *Ensemble La Romanesca*, dirigido por J.M. Moreno, (Glossa), p. 6. El estilo recitativo, por cuanto trata de acercarse lo mas posible a la declamación, es un estilo eminentemente teatral, hasta el punto de que sin el auxilio de los restantes componentes del espectáculo teatral (decorados, maquinaria, vestuario, iluminación, etc.) puede resultar monótono y aburrido. Según // *Corago* (pp. 61-62) “... non essendo altro questo [...] stile recitativo che una modulata imitazione d’un perfetto recitamento [...] Si devono qui notare alcuni incomodi et imperfexioni alle quali è esposto [...] essendo la mutazione della voce propria del ragionamento familiare molto poca [...] en segue che lo stil recitativo che imita questo comun raggonare segue troppo uniforme e simile...”.

¹⁸⁷⁴ El recitativo “Tonante dios” de *La estatua de Prometeo* (1670) de Calderón es mencionado por Robledo como un ejemplo de los esfuerzos de Hidalgo para adaptar el recitativo italiano a la prosodia castellana. Este recitativo va seguido por 4 estrofas semejantes a los tonos humanos, constituyendo también un ejemplo de la fusión de distintos estilos musicales que caracteriza a las obras mitológicas de Calderón. Analizamos con mayor detalle la técnica de Hidalgo en el análisis musical de la ópera de Calderón *Celos aún del aire matan*, incluido en el apartado dedicado a la ópera en el último capítulo de este trabajo.

¹⁸⁷⁵ Los experimentos de Hidalgo se inscriben perfectamente entre los intentos de diversos músicos europeos que tratan de “nacionalizar” las innovaciones del teatro musical italiano, adaptándolas, con mayor o menor éxito, a las peculiaridades de su propio idioma. Una tendencia cuyo mejor representante es Lully, italiano de nacimiento, quien consigue adaptar con éxito el recitativo a la prosodia del francés. Ver DUCROCQ, C., *Quelques Aspects du recitatif lulliste*. Memoria de Maîtrise (Sorbona, Paris IV, 1985); ROSOW, L., *The Metrical Notation of Lully's Recitation*. Actes du Colloque (Laaber, 1990). Sobre el arte del “canto francés” trata *L'Art de bien chanter* (Paris, 1679) de Bénigne de Bacilly, obra que su autor considera “...tres-utile, nos seulement pour le Chant, mais même pour la Declamation”. Hay edición facsímil de Minkoff Reprint (Ginebra, 1972). Todas las citas de este tratado se harán por esta edición.

¹⁸⁷⁶ En su *Trattato della musica scenica* Giovan Battista Doni, al referirse al los dos estilos que dominan el canto a “solo” trata de diferenciar entre estilo “recitativo” y estilo “representativo”: “... no es exactamente igual el estilo recitativo, el representativo y el expresivo...”. Para Doni, el estilo expresivo “...debe reputarse como una cualidad y particular perfección del canto mas que como un tipo diverso...”. (FABBRI, *Monteverdi*: 310). Sin embargo “...Por *estilo recitativo* se entiende hoy en día una especie de melodía que puede recitarse adecuadamente y con garbo, es decir, que puede cantar uno solo de forma tal que las palabras se entiendan tanto en el escenario del teatro, en las iglesias u oratorios, en forma de diálogos o bien en las habitaciones privadas u otros lugares. Con este nombre se entiende también todo tipo de música que se cante en solos al son de algún instrumento, con poco alargamiento de las notas y de modo tal que se acerque al hablar común, pero afectuoso. (FABBRI, *Monteverdi*: 319. Los subrayados son míos.). Por tanto el recitativo no es exclusivamente el canto “a solo”, ya que se puede emplear en las partes dialogadas. Lo que le caracteriza es su semejanza con el “recitado” o habla en voz alta, por lo que según el D.A., que cita como ejemplo del mismo una obra de

Pero la transformación de los tonos polifónicos en canciones para uno o varios solistas, acompañados por el bajo continuo requiere de sus intérpretes el dominio de una técnica vocal mas especializada que la del cantante de cámara.

La diferencia entre cámara y teatro se fué estableciendo pues claramente a lo largo del XVII, y si a finales del XVI y principios del XVII los teóricos solo diferencian entre el canto en la cámara y en la iglesia, a partir de la 2ª mitad del siglo ya se señala la existencia de un estilo de canto teatral como reconoce Berardi en su *Miscellanea Musicale* (Bolonia, 1689) al diferenciar 3 estilos de canto: iglesia, cámara y teatro¹⁸⁷⁷.

La existencia de un estilo de canto teatral en España lo pone de manifiesto la intervención de la Inquisición en las Descalzas, ante el escándalo que parece se produjo por la interpretación en el convento en 1663 de unos villancicos (“diversas letras de romance vulgar”) “... que se han cantado en los teatros de la farsa, trovadas a lo divino¹⁸⁷⁸, pero con los mismos que llaman estribillos...”. Incluso se cantaron jácaras y seguidillas como las que se interpretaban durante las representaciones de las comedias “...con el mismo aire, quiebros y guturaciones que las canta la mayor lascivia de los representantes...”, gracias a que las monjas, que resultaron ser alumnas muy aventajadas, habían llamado a actores para que les enseñasen su manera de cantar: “...algunas religiosas cantoras han llamado a los farsantes para que las ensayen en aquella fineza y quiebro con que cantan sus tonos, para no diferenciarse cosa alguna del canto de la farsa...”¹⁸⁷⁹.

Estos “quiebros”, también denominados “pasos” o “pasajes” de garganta que aparecen mencionados con frecuencia en los textos a lo largo de todo el siglo:

Calderón, *Fieras afemina amor* (“...en blando movimiento, baxo hasta la punta del tablado, en recitativo estilo, cantando ella, y respondiendole el coro.” 2ª jornada) se puede definir como el “...estilo musico en que se canta como recitando”. Por el contrario el estilo representativo es “...esa especie de *melodía que esta realmente proporcionada con la escena* [...] Así pues prefiero llamar a este estilo acomodado a la escena representativo o escénico y no recitativo...” (DONI, *Trattato*. Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 311. Los subrayados en cursiva son míos). En su tratado, Doni intenta establecer las diferencias de estilo “...aunque los músicos todo lo llaman recitativo...”. Para él “...la melodía que se canta a una voz sola, es sin embargo muy diferente cuando se canta casi a la manera de los madrigales [...] si bien es un canto intermedio entre el recitar y el modular artificialmente...” (FABBRI, *Monteverdi*: 313).

¹⁸⁷⁷ Cito por CARERI, *Technique*: 368. González Marín señala como entre estos tres “ámbitos” de canto existen diferencias y también puntos comunes: los cantores de iglesia son verdaderos virtuosos debido a un aprendizaje de muchos años, y por ello pueden imitar el estilo teatral en ciertas composiciones, lo que no dejará de suscitar las críticas de los moralistas; los cantantes de cámara tienen en común con los de iglesia la técnica, ya que en ocasiones son los mismos, y con los cantantes teatrales el repertorio; los cantantes teatrales son principalmente las actrices, predominando en su interpretación mas los valores expresivos que la técnica. GONZÁLEZ MARIN, L.A., “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95; p. 85.

¹⁸⁷⁸ Según señala Etzión (*Sablonara*: xx) es precisamente a mediados de siglo cuando comienzan a diferenciarse los tonos profanos o “a lo humano” de los que, por tener un texto poético-religioso, se denominarán tonos “a lo divino”.

¹⁸⁷⁹ Citado por REY, J. “La música del barroco madrileño. Armonías en un mundo inarmónico”, en *El Madrid de Velázquez y Calderón* (Madrid, 2000), p. 303.

“...mandó el general a los músicos que cantasen, y tomando sus guitarras lo primero que cantaron fue unas octavas mías [...] Comenzó el tiple, que se llamaba Francisco de la Peña, a hacer excelentísimos *pasajes de garganta*, que como la sonada era grave, había lugar para hacellos...” (ESPINEL, *Marcos Obregón*, II: 114).

“No puedo hacer mayor lisonja a los circunstantes que prevenirlos tan buen postre como espero tendrán en oír cantar a la señora Madrina, que si en la representación es única, en el cantar es Fénix; que nadie hay que a los *quiebro de su voz* no quede encantado...” (CARVAJAL, *Navidades*: 264).

“QUITERIA: Aquí se ha de cantar, señores músicos;
afilen las gargantas, desenvainen
quiebro, decenas, sostenidos, pausas,
pasajes de una legua de andadura,
que mas que en ciencia, estriban en ventura
[...]”¹⁸⁸⁰

forman la base del estilo de canto español, del que creemos poder afirmar que se trataba de un estilo sumamente expresivo como reflejan los variados calificativos que encontramos para referirse a la manera de cantar: donaire¹⁸⁸¹, gracia, sentimiento, etc. además de otros menos usuales, como “flojo”:

JUANA (<i>Canta</i>):	Malcontenta está la niña desde el día en que nació, mal la parecen los hombres y sus embustes peor.
MALCONT.:	No cantes mas ahora ni en tu vida.
JUANA:	¿Por que, señora?
MALCONT.:	Porque vas cantando con tanta flojedad y desaliño que parece que duermes algún niño ¹⁸⁸² .

que parecen confirmar la primacía de los aspectos expresivo-teatrales. Un estilo cantando, que al igual que sucedía en las partes declamadas según Sage “... podría denominarse nacional, estilo que se caracterizaba por un dramatismo vehemente, apoyado en la exteriorización de vivos afectos interiores...”, y mediante el cual los comediantes solicitaban la “admiración” afectiva mas que “cerebral”, y para conseguirlo “...*los actores españoles exageraban el canto de garganta, lleno de quiebro y adornos, así como el canto de pecho*...”. Se trataría pues de un estilo que podríamos considerar exagerado o mas bien

¹⁸⁸⁰ QUIÑONES DE BENAVENTE, entremés *Del juego del hombre*. Cito por COTARELO, *Colección*: 729. Todos los subrayados en cursiva de los textos citados son míos.

¹⁸⁸¹ “...Marcela [...] ya tenía en las manos un instrumentos, en el cual era tan diestra, que no se la ganaba el mejor músico de la corte, y esto acompañaba con una voz que mas parecía ángel que mujer [...] la cual con tanto donaire como desenvoltura, sin aguardar a que la rogasen, porque estaba cierta que lo haría bien [...] canto esta letra...” ZAYAS, *El castigo en la miseria* (*Novelas amorosas*: 316).

¹⁸⁸² QUIÑONES DE BENAVENTE, *La malcontenta* (c. 1630). Cito por la edición de HUERTA CALVO, *Teatro breve*: 185.

“teatralero”¹⁸⁸³ para utilizar una terminología asequible a la mayoría del público, y que se justificaría por el hecho de que los actores que interpretaban estas obras eran fundamentalmente actores en mayor medida que cantantes.

En cualquier caso se trata de un estilo vocal estrechamente ligado a la corte:

FRANCISCA: [...]
Otra mocita en el baile
mostrar quiere su destreza
cantando al uso de corte
en demandas y respuestas
[...]¹⁸⁸⁴

que alcanzará su máximo desarrollo en la segunda mitad del siglo XVII precisamente dentro del marco de los espectáculos cortesanos como revelan las acotaciones de numerosas obras cortesanas. Así, en la 3ª jornada de *Fieras afemina amor* (1670) Calderón señala como el personaje de *Cibeles*, que aparece en escena tras la muerte de su hijo Anteo portando un monumento funerario, “...mezclando ya lo furioso y ya o compasivo [...] en recitativo estilo cantó llorando...”¹⁸⁸⁵.

Podemos por tanto considerar que la evolución que a lo largo del siglo XVII tuvo que sufrir el arte vocal para adaptarse a las nuevas necesidades del estilo monódico se hizo desde una tradición ya bien asentada a finales del XVI, y según unos principios técnicos básicos expuestos en los tratados de música de la época que revelan la existencia de una “técnica vocal” o “arte del canto”.

ii. La Técnica:

Es evidente que a lo largo del siglo XVII, y a medida que los actores se van “profesionalizando”, se produce una evolución de su técnica¹⁸⁸⁶ que, como ya vimos, les

¹⁸⁸³ Ver SAGE, Jh., “Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón”, en *Hacia Calderón, 1º Congreso Anglogermano*. Exeter, 1969. H.Flasche (ed.), (Berlín, 1970), pp. 37-52, p. 43. Según esta descripción de Sage, para comprender esta manera de decir e interpretar deberíamos fijarnos mas que en las técnicas de canto aplicadas actualmente a la música antigua, en las posibilidades que nos ofrecen hoy las tonadilleras, quienes en el tiempo mínimo de una copla, saben traducir para el espectador todo su contenido expresivo. En este sentido podríamos considerar la posibilidad de que a través de las tonadilleras de finales del XIX y principios del XX nos haya llegado una manera o estilo interpretativo “tradicional”.

¹⁸⁸⁴ HURTADO DE MENDOZA, *Getafe*. Cito por la edición de BERENGUER, *Madrid en el teatro*: 190.

¹⁸⁸⁵ Cito por la edición de la BAE, *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, t. IX, (Madrid, 1945), p. 548.

¹⁸⁸⁶ Rodríguez señala como de un actor “...activo y locuaz, mas libre en su expresión corporal y ajustado a una retórica que encauzará mas debates pasionales [...] que sutilezas teológicas o meta-mitológicas...”, que se adapta “...primordialmente al conocimiento experimental de un espacio concreto, el corral, y a las expectativas mas emotivas y menos racionales de un público avezado en las convenciones de ese teatro de patio”, se pasa en una segunda etapa a un actor “...especializado con una jerarquía marcada dentro de las compañías [...] un actor que es capaz de incorporar [...] los registros de comedia, tragedia, auto y teatro cortesano, trasvasando de unos a

permitirá afrontar no sólo papeles que requieren registros interpretativos muy distintos por pertenecer a géneros diferentes (comedia, auto, fiesta, y teatro breve), sino también enfrentarse con marcos y escenarios muy diversos (corral, salón, teatro, calle), aspectos que condicionan también la interpretación musical, y la técnica vocal.

Debido a la importancia concedida a la declamación del texto también en el teatro musical, a cuya correcta expresión quedará subordinada la música, es por lo que creo que podemos apoyarnos en gran medida en la formación técnica del actor para hablar de la voz cantada -especialmente cuando varias de las fuentes que deberemos tener en cuenta aconsejan a los cantantes tomar como modelo a los actores- ya que la base técnica es idéntica para la voz hablada-declamada y cantada¹⁸⁸⁷: una buena respiración y una correcta emisión del sonido, estribando la principal diferencia, como ya dijimos, en la mayor cantidad de sonidos de la voz cantada sobre la hablada¹⁸⁸⁸. En este sentido Antonio Lulio (*De oratione libre septem*, 1558) considera que la diferencia entre la voz hablada y cantada consiste en que la primera no emite sonidos musicalmente diferenciados, pero las relaciona a través de la “melos”, especie de modulación suave de la voz, compuesta de armonía y ritmo, que se basa en cuatro principios: sonido, resonancia, voz y movimiento¹⁸⁸⁹. Por el contrario Nasarre (*Escuela I*: 41) diferencia tres tipos de emisión de voz según la cantidad de sonidos emitidos: *cantada*, cuando “... la voz puede ser con diversidad de sonidos, y articulando palabras...”; *hablada*, cuando articulamos palabras “...con un sonido solo...”; y por ultimo la voz *susurrada* que es “... cuando se habla sin sonido armónico, al modo que passa, quando uno a otro dize algunas palabras en secreto [...] que aunque no carecen de sonido, pues las percibe el que oye; pero es sonido imperfecto, y no sonido armónico...”.

Pero pese a la ayuda que podemos encontrar en la técnica vocal declamatoria de los actores, tratar de reconstruir lo que pudo ser la técnica de canto de la época es tarea ardua, ya que como sucede todavía hoy día, su aprendizaje se basa, al menos en un primer momento, en la imitación, y sus principios se transmiten principalmente de forma oral. Por

otros la disciplina adquirida en cada uno de ellos [...] Un actor que es capaz de interiorizar imágenes patéticas que debe hacer transparentes en su corporalidad...”, en definitiva, un actor que diferencia entre su persona y su personaje. Ver RODRÍGUEZ CUADROS, E., “Manual mínimo del actor según Calderón”, *Insula*, 644-645 (2000), pp. 36-37; p. 37.

¹⁸⁸⁷ De hecho Quintiliano, que junto con Cicerón constituye la principal influencia de la oratoria barroca, prescribe una serie de actividades comunes al orador y al actor para cuidar la voz. Ver en RODRÍGUEZ, *Técnica*: 423.

¹⁸⁸⁸ “Como la música depende de la voz, así la elocuencia de la pronunciación. Aunque la poesía y la composición sean muy buenas, si se canta con voz áspera y desabrida no agrada, y aunque las notas se dispongan sin arte, si se canta con voz hermosa dan mucho gusto. *Lo que decimos del canto, podemos decir de la declamación...*” J. Alcázar, *Ortografía Castellana*. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 335. El subrayado en cursiva es mío. Según Quintiliano la acción oratoria será correcta cuando el orador tenga una emisión fácil, limpia y agradable, una respiración suficiente y controlada, y una pronunciación clara, aspectos todos ellos comunes al cantante. Cito a Quintiliano por RODRÍGUEZ, *Técnica*: 423.

¹⁸⁸⁹ Cito por ROBLEDO, *Sermón*: 160.

ello, cuando tratamos de averiguar como fué el arte del canto de los actores, creo que el hecho comprobado de que existía un intercambio entre la música de cámara y teatral constituye un dato de primordial importancia, pues aunque como ya vimos, las canciones de cámara parecen no requerir una técnica de canto depurada, y por tanto resultan asequibles para cualquiera que posea una buena y agradable voz -y ello podría llevarnos a pensar que una buena voz natural bastaría para interpretarlas adecuadamente¹⁸⁹⁰- sin embargo de las fuentes mencionadas se desprende que las personas que las interpretaban, aun no siendo profesionales, solían cantar con “artificio” y “destreza”¹⁸⁹¹, lo que parece indicar voces educadas. Así Octavio, el “gracioso sujeto” que organiza las diversiones en las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano, y que “... con su voz alegraba con bien cantados tonos...” conseguía que las damas no sólo aplaudieran su “donaire” sino también “el modo de cantar” (*Tardes*, pp. 15 y 78).

Si personas particulares, actores y cantantes de cámara compartían un mismo repertorio, es de suponer que su técnica vocal no estaba muy alejada, ya que todos se apoyaban en un mismo estilo interpretativo, y aunque poca, sí poseemos información sobre sus características.

Careri¹⁸⁹² considera que en la primera mitad del siglo XVII la educación vocal es todavía renacentista, y de lo que se trata es de adaptar la técnica tradicional del canto de cámara al teatro cantado. En este sentido es importante que recordemos que en Italia los primeros cantantes de ópera provienen de la música de cámara, y como la técnica del recitar-cantando aprovecha los elementos de la técnica vocal de la música de cámara (timbre claro, agilidad vocal, articulación del texto poético). Es por tanto lógico que en un primer momento las técnicas del canto de cámara y del teatral coincidan, estribando la diferencia en la exigencia de mayor volumen en el teatro, y aunque los espacios de las primeras óperas no difieren apenas de los de la música de cámara, hay algunas novedades que permiten percibirla como algo diferente a lo previamente existente.

Sin embargo no debemos olvidar la clara división en dos etapas de la música teatral española del siglo XVII, ya que puede sernos útil a la hora de intentar establecer algunos principios técnicos, bien entendido que nos movemos en un terreno tan inseguro como el de la técnica de canto, difícil de definir incluso cuando contamos con tratados y manuales

¹⁸⁹⁰ De hecho Robledo (*Juan Blas*: 22) considera que incluso entre los cantores de cámara profesionales “La posesión de una voz natural capaz sería suficiente en la mayor parte de los casos para desempeñar tal cargo, pero no se puede descartar una educación específica y un cultivo mas profundo de la misma.”

¹⁸⁹¹ “Y así, tomando el arpa, canto con gallarda destreza a la primavera en un alegre tono...” CARVAJAL, *Navidades*: 245.

¹⁸⁹² CARERI, E., “Le tecniche vocali del canto italiano d’arte tra il XVI e il XVII secolo”, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3 (1984), pp. 359-375; p. 369.

de canto, lo que no es el caso ya que no tenemos ningún tratado teórico específicamente dedicado al arte del canto en la España barroca. Resulta también difícil precisar hasta que punto llegaban las semejanzas entre el canto teatral y el canto de cámara, al menos durante la primera mitad del siglo. Por otra parte, hay una evolución en la técnica de canto, especialmente italiana, a medida que las obras requieren de los cantantes tesituras cada vez mas extensas, evolución a la que no permanecen ajenos los actores-cantantes españoles.

Trataremos por tanto de apoyarnos en los textos de la época para intentar aclarar algo más este aspecto, aunque sin perder de vista que cualquier afirmación entra dentro del campo de las hipótesis arriesgadas, ya que la base documental es muy imprecisa al respecto.

i.i. Fuentes:

A la hora de tratar de averiguar cual pudo ser la técnica de canto en la época tres son los tipos de fuentes en los que podemos apoyar nuestra indagación. Tenemos en primer lugar los *tratados teóricos sobre la música*; en segundo aparecen diversas fuentes escritas de la época entre las que destacan los *manuales de oratoria sacra* y también los *comentarios de viajeros y curiosos*; y finalmente, las propias *obras teatrales*, en las que las referencias a la voz cantada -tanto en el texto como en las acotaciones- son bastante habituales.

Si tenemos en cuenta que el primer tratado dedicado específicamente al canto teatral y pensado como tal tratado de canto es el de TOSI (*Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*), publicado en Bolonia en 1723, comprenderemos la dificultad de nuestro empeño, ya que las noticias que hasta ese momento encontramos en otros tratadistas italianos, son fragmentarias y se refieren mas que a la técnica del arte vocal teatral a la técnica utilizada en los coros eclesiásticos y en la música de cámara¹⁸⁹³. Entre estos *tratados*, los que mayor información dan sobre el canto los de VICENTINO, *La antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555) (Libro IV, cap. XLII); ZARLINO, *Le Istituzioni armoniche* (Venecia, 1558) (Parte 3ª, cap. XLVI); ZACCONI, *Prattica di musica* (Venecia, 1592) (Libro 1º, cap. LX) y GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de'suoi tempi* (1628). Mayor y mejor información, aunque no sean en realidad tratados musicales, encontramos en las cartas y

¹⁸⁹³ No resulta por ello nada desencaminado G.C. Maffei cuando en su carta sobre el canto (publicada en Nápoles en 1562) subraya la novedad de su intento, ya que "...nè da gli antichi, nè da' moderni musici, è stato mai scritto il modo di fare idonea, et atta la gola à passaggiar cantando.". Ver en BRIDGMAN, N., "Giovanni Camillo Maffei et sa lettre su le chant", *Revue de Musicologie*, 38 (1956), pp. 3-34. Dada la importancia de este texto, nos ocuparemos con mayor detalle de él mas adelante. Creo importante señalar que con su mera existencia la carta de Maffei, como indica Luisi (*Contributo*: 79), confirma la existencia de un "modus canendi"

escritos de algunos cantantes y compositores teatrales, entre las que destacan los de MAFFEI, *Delle lettere del signor G.C.M. de Solofra libri due: dove tra gli altri bellissimi pensieri di Filosofia e di Medicina v'è un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta senza maestro* (Napoles, 1562); CACCINI, *Le Nuove Musiche* (Florenzia, 1601); MONTEVERDI, *Cartas*; ROGNONI, *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno* (Milán, 1620).

Dentro de la tratadística musical española también encontramos referencias al arte del canto en los dos tratados mas importantes del siglo XVII¹⁸⁹⁴: el de LORENTE, *El porque de la música* (Alcalá de Henares, 1672), Libro II, Cap. 44; y NASARRE, *Escuela música según la practica moderna*, parte 1ª, libro 1º, caps. 11 (“De la voz humana y su definición”), 12 (“De la voz aguda, y de la variedad con que se halla”) y 13 (“De las voces menos agudas y graves, y de la variedad con que se hallan y calidades”). Ambos incluyen en sus tratados -dirigidos a la formación del maestro de capilla- una serie de observaciones, que, con las naturales reservas, podemos considerar verdaderos tratados de canto. Observaciones que si en el caso de Lorente son fundamentalmente de carácter práctico, en Nasarre son mucho mas amplias, ya que no sólo describe los órganos que participan en la producción del sonido y su funcionamiento, sino que también incluye sendos capítulos dedicados a los distintos tipos de voces, explicando el por qué de semejantes diferencias, así como los defectos mas habituales de una técnica vocal incorrecta, y las soluciones posibles a los defectos mas corrientes. Igualmente encontramos algunos datos prácticos muy

que se transmitía a través de maestros. Es decir, existía ya a mediados del XVI una técnica vocal que se aprendía por el método oral tradicional, pero que lamentablemente no produjo testimonios escritos.

¹⁸⁹⁴ La edición de tratados musicales, que tras los inicios de la imprenta había producido en España una importante floración de tratados teóricos musicales, no se detuvo en el siglo XVII. Andrés Lorente, natural de la provincia de Toledo, se graduó en Artes en Alcalá en 1650 donde también fue profesor y decano de la Facultad de Artes. Su libro titulado *El porque de la música*, fue publicado en Alcalá en 1672. El franciscano fray Pablo Nasarre, nacido en 1664, es autor de dos tratados: *Fragmentos Músicos*, publicado en Zaragoza en 1683, y *Escuela música según la práctica moderna*, el mas conocido, cuyos dos tomos se publicaron también en Zaragoza, pero ya en el siglo XVII, en 1723 y 1724, año éste último de su muerte. Considerado el último gran teórico español del siglo XVII, su obra constituye una monumental enciclopedia de la teoría de la música antigua y moderna. Pedro Cerone, aunque nacido en la ciudad lombarda de Bergamo (Italia) aparece estrechamente ligado a España. Además de residir algunos años en Madrid, protegido por D. Santiago Gratii (el “Caballero de Gracia”), que tenía en su casa una Academia de música, Cerone, reconocido como un cantor (tenorista) excepcional, obtuvo en 1593 una plaza de cantor en la Capilla Real. Su tratado, *El Melopeo y Maestro*, publicado en Nápoles en 1613, fue escrito durante su estancia en Madrid, una época en la que mantuvo contacto con algunos escritores de la época, entre ellos con Cervantes, con quien compartía la protección del Conde de Lemos, D. Pedro Fernández de Castro. Para Cerone ver LOPEZ-CALO, J., *Historia de la música española. Siglo XVII* (Madrid, 1983), pp.231-7, así como la *Introducción* a la edición facsímil de su tratado: Bolonia, Forni eds., 1969. Para Lorente ver además del citado López-Calo (*Hª Música*: 238-243), JAMBOU, L. “Andrés Lorente. Datos biográficos. Semblanza”, *Tesoro Sacro Musical*, 59 (1976), pp. 67-78. Para Nasarre ver la edición facsímil a cargo de L. Siemens de su *Escuela*: Institución Fernando el Católico (CSIC) (Zaragoza, 1980). Ver también para todos ellos LEÓN TELLO, F.J., *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, (Madrid, 1974), y el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Casares Rodicio (coord.), (Madrid, SGEA).

interesantes¹⁸⁹⁵ en un tratado que podríamos considerar hispano-italiano: *El Melopeo. Tractado de música theórica y pratica* de CERONE, dirigido a la formación -teórica y práctica- del “músico perfecto”, muy influido por Zarlino, que incluye igualmente observaciones diversas sobre el canto (Libro 1º, cap. XXIV; Libro 2º, cap. LXXVI a LXXX; Libro 3º, cap. XXXI; Libro 7º, cap. XX, Libro 8º, cap. I a VIII).

Entre las fuentes literarias de la época ya vimos como resultaban extraordinariamente útiles los *manuales de oratoria sacra* debido a las características teatrales de la predicación española; pero además estos manuales pueden orientarnos sobre la técnica de canto dadas las referencias musicales que encontramos en varios de ellos. Un ejemplo lo tenemos en el tratado de Francisco Sobrecasas (*Ideas varias de orar evangelicamente*, 1681), que aplica el sistema hexacordal para ejemplificar las modulaciones de la voz del predicador, con el fin de que ésta no sea “desentonada”, y que considera incluso que para que el predicador “temple la voz” el mejor sistema consiste en “...subirla y bajarla sin faltar a la Arte de la música, que a la Rethorica sirve de regla...”¹⁸⁹⁶, es decir una vocalización en toda regla.

De los *comentarios de los extranjeros*, viajeros y residentes en España, la mayoría de los cuales fueron escritos por italianos y franceses, parece deducirse que si no una escuela de canto española, sí existía un *estilo de canto español*, aunque la apreciación que unos y otros hacen del mismo sea muy distinta: favorable en el caso de los italianos, la opinión de los franceses es sin embargo casi siempre negativa. Los comentarios de los viajeros franceses, que se muestran tan críticos con la “manera” de cantar de los españoles, nos permiten suponer que la técnica de canto usada en España se alejaba en parte de la que estos viajeros estaban acostumbrados a oír en su país. Unas críticas que chocan con la alta opinión que los españoles parecen tener de las habilidades vocales de sus contemporáneos, como bien reflejan los dramaturgos de la época, que suelen aludir de forma laudatoria a las habilidades “canoras” de sus personajes¹⁸⁹⁷.

Por el contrario, de los comentarios de los viajeros italianos, mucho mas elogiosos¹⁸⁹⁸, parece desprenderse que las diferencias entre las técnicas italiana y española

¹⁸⁹⁵ En el capítulo XXXI del libro 3º de su tratado Cerone (*Melopeo*: 348-9) incluye una serie de consejos para “ejercitarse en cantar bien”, perfectamente válidos hoy en día: cantar la nota (es decir solfear), entonar cantando sobre una vocal (o lo que es lo mismo, vocalizar) y finalmente cantar las palabras.

¹⁸⁹⁶ Ver en ROBLEDÓ, *Sermón*: 164, que también incluye la distribución entre el hexacordo y las partes del discurso.

¹⁸⁹⁷ Hurtado de Mendoza, en su relación de la representación de *La gloria de Niquea* (1622), aludiendo a los cantores de la Capilla Real, llega a asegurar que es “España naturaleza de las mas excelentes voces del mundo”. Ver en FERRER, *Nobleza*: 295.

¹⁸⁹⁸ En la carta enviada por Baccio del Bianco al Gran Duque de Toscana en 1651, a la que ya nos hemos referido, y en la que el escenógrafo italiano refleja su admiración por la manera en que la Capilla Real cantan los villancicos, Baccio informa de que espera poder mandar algunos de ellos “...al Sig. Atto che in compagnia delli suoi le faccia sentire a V.A., però con lo spirito che le cantano qua tengo sia impossibili il poterle sentire.”

estriban, mas que en la propia técnica en el “estilo”, mucho mas ornamentado de los italianos y posiblemente menos expresivo. Incluso podríamos considerar que a principios de siglo la diferencia entre el canto de franceses e italianos es mucho mayor que entre españoles e italianos, especialmente si tenemos en cuenta la opinión del tenor Francesco Rasi (interpretó el papel de *Orfeo*, en el estreno de la opera de Monteverdi), quien en 1600 considera que su hermana Sabina no debe aprender a “cantar francés”, como quería Vincenzo Gonzaga, porque “... perderá todo el garbo italiano conseguido con tantos esfuerzos en dos años ... mientras que el español ayuda al garbo italiano, el francés hace que se pierda, exigiendo muchos gestos feos como movimientos de boca, de hombros y otras cosas...” (FABBRI, *Monteverdi*: 166).

Dado que el gesto facial influye en el sonido emitido no debe de extrañarnos que el control de la gestualidad por parte de los cantantes sea un tema que aparece reiteradamente en los tratados italianos de la primera mitad del XVII. Giustiniani por ejemplo señala en su *Discorso* como las damas que aprendían a tocar y cantar, estudiaban también los “...gestos del rostro y de las miradas y gestos que acompañaban apropiadamente la música y las palabras, y sobre todo sin movimiento de la persona y de la boca y de las manos incorrecto y que no estuviese dirigido al fin por el cual se cantaba, y con hacer destacar bien el texto de forma tal que se pudiese sentir hasta la última sílaba de cada palabra...” (FABBRI, *Monteverdi*: 123). La exagerada gestualidad de los cantantes teatrales es precisamente uno de los argumentos de Artusi en su polémica con Monteverdi, quien señala como a éstos “... les basta con saber hilvanar esas solfas a su modo y con enseñar a cantar con muchos movimientos del cuerpo, acompañando la voz con esos movimientos...” (FABBRI, *Monteverdi*: 88).

Las mismas críticas por el uso de gestos exagerados al cantar “...que fueran mas propios para espantar niños o matachines que para dar alegría y contento con su canto”¹⁸⁹⁹ encontramos en España en la misma época¹⁹⁰⁰. Espinel, en su poema *La casa de la Memoria* ya citado, en el que alaba a varias damas por sus habilidades musicales, resalta precisamente el control por su parte de los gestos faciales; así en D^a Francisca de Guzmán “...se via/sereno el rostro en movimientos graves...”, mientras que D^a Ana de Suazo

(BACCI, *Lettere*: 70). El subrayado en cursiva es mío. Del texto se desprende que la técnica vocal debía ser muy semejante, siendo “*lo spirito [con] che le cantano*” la autentica diferencia.

¹⁸⁹⁹ Alonso, *mozo de muchos amos* (1624). Cito por COTARELO, *Colección*: cccix.

¹⁹⁰⁰ Antonio de Obregón y Cereceda (*Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles, recopilados de diversos autores*) señala entre las virtudes del castrado Luis Honguero, músico de la Real capilla y cámara el “...natural sosiego de rostro y aquella admirable destreza, suavidad dulçura, igualdad de voz y garganta...” con la que cantaba. Ver ROBLEDO, *Aspectos*: 189.

“...guardando al pasaje su decoro/los labios mueve sin mover la cara...” (ESPINEL, *Diversas Rimas*: 123).

Todos estos comentarios nos remiten a un estilo de canto aristocrático, que parece común a Italia y España¹⁹⁰¹, por lo que parece claro que durante la primera mitad del siglo la técnica de canto empleada en la música de cámara era muy semejante a la italiana. Pero ¿que sabemos sobre la técnica italiana?

i.ii. Los precedentes italianos:

Según Giustiniani (*Discorso*), el estilo de canto de las personas cultas a principios del XVII era el practicado por las damas de la alta sociedad mantuana y ferraresa, que competían “... no solo en cuanto al metal y a la disposición de las voces, sino también en el adorno de exquisitos pasajes en oportuno unísono [...] con el moderar y crecer la voz forte o piano, afinándola o aumentándola [...] con el acompañamiento de un suave e ininterrumpido suspiro ora haciendo pasajes largos [...] ora grupos, ora saltos, ora con trinos largos, ora con breves [...] y con hacer destacar bien el texto de forma tal que se pudiese sentir hasta la ultima sílaba de cada palabra ...”¹⁹⁰².

De esta descripción podemos deducir algunas características técnicas, ya que se trata de un estilo de canto en el que además de cuidar los aspectos timbricos (“metal de las voces”), y el empaste (“oportunos unísonos”), se requería un gran dominio de la emisión, posible sólo gracias al perfecto control de la respiración que permite variar el volumen y el “vibrato” (“crecer la voz forte o piano, afinándola o aumentándola”), una gran agilidad (“grupos”, “trinos”, etc.), y también una buena dicción y gran expresividad, de manera que no se pierda palabra alguna del texto.

Una buena dicción así como el dominio de la ornamentación melódica son también algunos aspectos de la técnica usada en las primeras obras teatrales “en música”, según podemos deducir a través de las “Instrucciones” que preceden al *Combattimento di Tancredi et Clorinda* (1624), en las que Monteverdi indica cómo debe ser cantada la obra:

“La voz del Texto deberá ser clara, firme, de *buena dicción* y deberá estar bastante alejada de los instrumentos para que se entienda mejor su narración. No deberá hacer *gorjeos ni trinos* en otro lugar que no sea el canto de la estrofa que comienza “Notte”

¹⁹⁰¹ En su *Diana enamorada*, Gil Polo contrapone los “rústicos y pastoriles cantos de una simple llaneza acompañados” a “las delicadas voces *con arte curiosa compuestas* y con nuevas invenciones y novedades requebradas” que se oyen en los palacios de “reyes y señores”. Ver en MARAVALL, J.A., *Utopía y contrautopía en el Quijote* (Santiago de Compostela, 1976), p. 201. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁹⁰² GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica de suoi tempi*. Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 96.

Durante el resto se expresará de modo similar a las pasiones de la oración...” (FABBRI, *Monteverdi*: 341).

En la advertencia del compositor a los cantantes para que no improvisen adornos en donde quieran, parece indicar una preocupación por controlar su interpretación¹⁹⁰³, control que resultará inútil tras el triunfo definitivo de la ópera veneciana, que impone sus modelos en toda Europa a finales de siglo.

El “estilo” teatral, del cual las opiniones de Monteverdi son el mejor reflejo, parece basarse en una primera época mas en la expresividad de las pasiones que en alardes vocales, y para ello, como ya recomendaba en 1627 para el papel de *Licori* de su proyectada obra *La finta pazza Licori*, nada mejor que los actores se apoyen “en la palabra y no en el sentido de la cláusula”:

“El tema y su desarrollo me parecen bien, si bien *el papel de Licori, por ser muy variado*, no debe caer en manos de mujer que no haga ya de hombre ya de mujer *con separadas pasiones* [...] *debe apoyarse* [la fingida locura] *en la palabra y no en el sentido de la cláusula*, por ellos cuando hable de guerra deberá imitar la guerra, cuando hable de paz la paz, cuando hable de muerte la muerte, y así siempre, y las transformaciones e imitaciones se harán en brevísimo espacio de tiempo. Así pues, *la actriz que se encargue de tan principal papel*, que mueve a la risa y a la compasión, *deberá olvidar toda otra limitación que no sea la que habrá de suministrarle el texto que deberá decir*.”¹⁹⁰⁴

Unas instrucciones que resultan especialmente adecuadas en el caso de unos interpretes que no son cantantes sino actores que cantan, pero que resultan muy llamativas si tenemos en cuenta la importancia que Monteverdi daba a la técnica vocal de los cantantes que debían interpretar sus obras, tal y como reflejan sus cartas, en las que incluye referencias muy concretas a diferentes aspectos técnicos. Basándose en estas indicaciones que

¹⁹⁰³ Las reiteradas alusiones de tratadistas como Vicentino y Zarlino a los que ornamentan exageradamente, reflejan la existencia de una praxis muy extendida que preocupaba a los compositores sobre todo en la música polifónica. Según Zarlino la excesiva ornamentación no solo causaba fastidio al oyente sino que además el cantante cometía “mille errori” armónicos. Zarlino, *Instituzione*, cap. 45. Cito por LUISI, *Contributo*: 84. La misma práctica parece que se había ido extendiendo también en polifonía religiosa española según parece indicar la advertencia hecha en 1552 por el Cabildo de la catedral de Granada al cantor Jiménez para “que no cante sencillos si no se lo encomendare el maestro de capilla”. López Calo (*Hª Música XVII*: 11), de quien tomo la cita, considera que esos “sencillos” serían adornos introducidos por el cantor en su propia voz o en algún fragmento particular de la obra polifónica. En cualquier caso, esta practica revela ya de por sí un dominio de la técnica vocal.

¹⁹⁰⁴ Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 357. Los subrayados en cursiva son míos. Uberti y Schindler señalan como Monteverdi era consciente de que su frase musical podía tener vida propia, y reconocía que su significado dependía en gran medida del intérprete y del momento expresivo. Ver UBERTI, M. y O. SCHINDLER, “Contributo alla ricerca di una vocalità monteverdiana: “il colore””, en *Congresso Internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni e comunicazioni*, (Venecia, Mantua y Cremona, 1968), pp. 519-537; p. 527. Si tenemos en cuenta que pese a las limitaciones impuestas a los cantantes actuales, el arte y la técnica permiten individualizar una interpretación, podemos hacernos una idea de la diversidad de posibilidades que tenía el intérprete de la época, que gozaba de una libertad mucho mayor que lo hacía mucho mas semejante al actor, quien en todo momento tiene libertad absoluta para elegir sobre la dinámica, inflexión y entonación del texto que debe declamar.

Monteverdi va dejando en sus cartas, hace ya mas de 50 años que Maregliano¹⁹⁰⁵ enunció las cualidades que según el compositor eran necesarias para poseer una buena técnica de canto: una impostación natural, el aprovechamiento de todas las cavidades de resonancia (pecho, faringe y cabeza) y el dominio del diafragma¹⁹⁰⁶.

Los testimonios italianos nos permiten entrever que existía una semejanza entre las técnicas declamatorias y cantadas del texto, perfectamente trasladables al caso español (el garbo español que según Rasi ayuda al garbo italiano, como ya vimos), y que ésta posiblemente se mantuvo durante la segunda mitad del siglo en España, cuando la influencia italiana es cada vez mayor¹⁹⁰⁷. Por ello llama más nuestra atención la opinión negativa que el teatro musical español les merece a los viajeros franceses, especialmente durante la segunda mitad del siglo¹⁹⁰⁸. Ninguna duda deja a este respecto el comentario de F. Brunel (*Voyage d'Espagne*, 1665), tras asistir a la representación de una comedia, quien observa que comienzan siempre con "... algún prólogo con música, pero cantan tan mal, que su armonía se parece a los gritos de los niños pequeños."¹⁹⁰⁹ Voz ronca es la que tienen los amantes que se dedican a dar serenatas a sus amadas por las noches, acompañándose por guitarras y arpas, según Mme. D'Aulnoy (*Relación*: 387), quien ni siquiera aprecia la música de guitarra tocada por "...dos gentileshombres del Marques de la Rosa, que los había traído expresamente, y que galopaban con su guitarra sujeta por un cordón y colgada por detrás sobre la espalda. Esa humilde música mal concertada no dejo de encantar a la compañía..." (D'Aulnoy, *Relación*: 361). Aún reconociendo que los músicos españoles poseen buenas voces, la dama francesa no puede evitar que le desagrade profundamente su

¹⁹⁰⁵ MAREGLIANO MORI, R., "Monteverdi maestro di canto", *La Rassegna Musicale*, (1951), pp. 33-38.

¹⁹⁰⁶ Maregliano (*Monteverdi*: 35-36) señala como para Monteverdi el *trillo* (nota batida) es la base de la educación musical, y requiere una gran elasticidad del diafragma. En cuanto a la impostación, en sus cartas el compositor deja clara la importancia de "fondar" o apoyar la voz, así como la de emitir el sonido correctamente, evitando engolarlo o nasalizarlo.

¹⁹⁰⁷ "ALCALDE: Pues ¿no sabe que hoy se estilan/las arias y recitados/y que ya pasó la vida/de Pavana y Paradetas?". Diego de Torres, *Ronda al uso* (baile). Cito por COTARELO, *Colección*: ccliii.

¹⁹⁰⁸ No debe extrañarnos ya que el "chovinismo musical" francés se revela desde fechas muy tempranas, y no solo referido a España. Ya en el siglo XIV los franceses se tienen por los mejores cantantes de Europa, como refleja en una de sus cartas Salutati: "Les Francais sont persuadés de leur suprématie vocale...", una creencia que se mantiene doscientos años después, cuando H. Estienne (*Précellence du langage françois*, 1579) insiste en la misma idea: "Balant Itali, gemut Hispani, ululant Germani, cantant Galli". Opinión mantenida incluso tras el ocaso del esplendor de la técnica franco-flamenca, por un admirador de los espectáculos italianos como el padre Menestrier (*Des Representations en musique anciennes et modernes*), quien pese a reconocer que la lengua italiana es admirablemente apta para la música, manifiesta opiniones despectivas sobre la manera de cantar tremulante de los italianos (*chevroter*), los aullidos españoles (*fait une espèce de jappement*) y mugidos alemanes (*meuglement*), mientras que considera que los franceses han perfeccionado el arte del canto "...pour les petits airs et les chansons par les finesses et les délicatesses des ports de voix, des passages, des diminutions, des treblements et de tous ces ornements du chant qui font sentir à l'oreille tout ce qu'une belle voix peut faire sentir de plus doux avec une admirable méthode qui passe toutes les règles ordinaires de la musique." Ver en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire: Technique, esthétique et pédagogie: technique vocale*, pp. 975 y 981.

¹⁹⁰⁹ Cito por la edición de GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, III (Junta de Castilla-León, 1999), p. 263.

manera de cantar: "... había hecho acudir allí, sin decirnos nada, músicos que nos sorprendieron agradablemente [...] encontré que *cantaban demasiado con la garganta*, y que *sus pasajes eran tan largos* que resultaban fastidiosos; *no es que no tuviesen la voz bella, pero su manera de cantar no es buena, y ordinariamente nadie canta en España como lo hacen en Francia y en Italia ...*" (*Relación*: 365). En cuanto a los actores-cantantes, reconoce también que poseen una bella voz, pero considera que cantan "demasiado en falsete"¹⁹¹⁰.

En resumen, para los viajeros franceses la "manera de cantar" de los españoles era diferente a la que se usaba en Francia e Italia (i), y se caracterizaba por cantar con "voz chillona", "demasiado de garganta"¹⁹¹¹, abusar del falsete y hacer "pasajes" demasiado largos, lo que no deja de resultar curioso si tenemos en cuenta que el padre Mersenne, en su *Harmonie Universelle* (París, 1636) se lamenta de que en Francia los cantantes "...se contentent de chatouiller l'oreille et de plaire par leurs mignardises, sans se soucier d'exerciter les passions de leurs auditeurs."¹⁹¹². Lo que los comentarios de la viajera francesa dejan bien claro es que se trataba de un estilo y técnica de canto muy distintos al que por la misma época se había desarrollado en Francia, que para ella era el prototipo del buen gusto¹⁹¹³. Como ha señalado L. Jambou (*Représentations musique*: 25-26) "Admiration pour la qualite des belles voix, réserve su l'exécution improvisée de diminutions [...] critique de la techniche de formation de ces voix. De façon implicite, il y a là reconnaissance d'un style et d'un goût distincts et, à la fois, de la part de la Comtesse d'Aulnoy notamment, distance para rapport à un modèle: París."

¹⁹¹⁰ Los subrayados en cursiva son míos. Sus comentarios sobre el teatro español son siempre negativos. Al referirse a la representación en el Coliseo del Buen Retiro de la "*opera Alcina*", considera que "Jamás he visto presentación tan lamentable [...] Los músicos tenían la voz bastante hermosa, pero cantaban *demasiado en falsete*." (*Relación*: 280). La representación de una comedia titulada *Pyramo y Tisbe* le parece "peor que ninguna de las que había visto en España..." (*Relación*: 380).

¹⁹¹¹ Cien años mas tarde la visión que los europeos tienen de la escuela de canto francesa es bastante negativa, hasta el punto de que algunos, como Ch. Burney consideran que son los franceses los que cantan con alaridos y bramidos. BURNEY, Ch., *The Present State of Music in France and Italy* (London, 1771). Cito por ROSSELLI, Jh., "Song into theatre: the beginnings of opera", en *The Cambridge Companion to Singing*, Jh. Potter (ed.), (Cambridge, 2000), pp.83-95, p. 83.

¹⁹¹² Cito por DUROSOIR, G., *La musique vocale profane au XVIIe. siècle*, (Klincksiek, 1994).

¹⁹¹³ Tras el fracasado intento de Mazarino por introducir la opera italiana en Francia, la política musical-operística desarrollada por Luis XIV, mediante la creación de la Academia Royale de Musique dirigida por Lully, que impuso su control sobre el desarrollo y producción operísticas en Francia, fué, según Isherwood, la causa que aisló a Francia del resto de Europa. Ver ISHERWOOD, R., *Music in the service of the King* (Ithaca, NY, 1973. Durosoir (*Musique vocale*: 76) señala como Pierre de Nyert, que había estudiado canto en Italia, choca con los hábitos locales franceses y encuentra cierta hostilidad hacia la música italiana cuando trata de divulgar la técnica italiana de canto en Francia. Según Durosoir (*Musique vocale*: 76) ello se debe a que, aunque los franceses son conscientes del valor de sus vecinos "...conservent jalousement leurs pratiques vocales, seules capables, pensent-ils, de représenter ce non goût et celle mesure en toute chose -jusque dans l'expresion de sentiments- qui caractérisent la sensibilité du temps."

Por el contrario, el elogioso comentario de Baccio del Bianco¹⁹¹⁴ sobre el arte canoro de una de las “Romeras” (Mariana o Luisa Romero) que protagonizó *Pico y Canente* en 1656, revela que la técnica vocal de la actriz no causaba desagrado o extrañeza al italiano; una técnica que permitió a la actriz interpretar en la 3ª jornada de la obra un lamento a la manera “assai italiana”, compuesto expresamente por Juan Hidalgo para el personaje (*Canente*) por sugerencia, según dice él mismo, del propio Baccio:

“Canente è una delle romere famosa nel cantare et è quella che per abilità del canto prima appresso di tutti. Il poeta, dietro mia petizione distese un lamento mentre si convertiva in nube et il musico compose alli mia consigli cosa assai italiana.” (BACCI, *Lettere*: 76)

El análisis de la música compuesta por Hidalgo para este lamento (¡*Crédito es de mi decoro!*)¹⁹¹⁵ (*Lám.: II*), que según declara el propio Baccio provocó controversias a favor y en contra¹⁹¹⁶, revela un conocimiento de los recursos expresivos utilizados en el teatro musical italiano entre otros por Monteverdi (disonancias sobre determinadas palabras como “dolor”, “morir”, etc., los silencios que van marcando la transformación de la ninfa en nube, etc., recursos de “pintura musical” que son también frecuentes en la música de Hidalgo)¹⁹¹⁷ pero traducidos a un lenguaje “hispano. La descripción que hace Baccio de como se interpretó el lamento (“Fermavasi in piedi nel mezzo del tavolato e con gesti diceva sentirsi mancare y piedi e le forse al mueversi...”.) (BACCI, *Lettere*: 76), revela como la actriz representó el texto “corporalmente” mediante movimientos y gestos muy expresivos, por lo que podemos suponer que en su interpretación vocal siguió la práctica señalada por Monteverdi, quien como ya vimos, aconsejaba “...*olvidar toda otra limitación que no sea la que habrá de suministrarle el texto que deberá decir.*”¹⁹¹⁸

¹⁹¹⁴ El italiano se muestra sin embargo muy crítico con ciertas costumbres teatrales hispanas como la presencia de los músicos vestidos de negro en el escenario en *Fortunas de Andromeda y Perseo*, que según él estropean la “pulitezza” de la escena, o la presencia de Juan Rana “il Grazzioso della Regina” junto con Apolo en la loa de *Pico y Canente*. Ver BACCI, *Lettere*: 72 y 75.

¹⁹¹⁵ La partitura se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. M-3880/32. Hay grabación moderna a cargo de The Newberry Consort: *¡Ay Amor! Spanish 17th. c. Songs & Theatre Music* (Harmonia Mundi France).

¹⁹¹⁶ “...dicevano che quel canto pareva settimana santa a maitines che voleva dire lamentazioni. Altri lo lodarono et come sempre chi loda e chi no e chi biasima.” (BACCI, *Lettere*: 76).

¹⁹¹⁷ Sin embargo según Stein (*Songs*: 279), “Hidalgo may only have worked with a superficial knowledge of the Italian genre. The piece does not sound like an Italian *lamento*, yet it is clearly an affective, dramatic recitative soliloquy.”. Ver el análisis musical en *Songs*: 280.

¹⁹¹⁸ FABBRI, *Monteverdi*: 357. Las palabras de Monteverdi revelan la importancia concedida al texto, lo que convierte el cuidado del contenido, la expresividad y articulación de las palabras para que puedan ser entendidas sin dificultad en exigencia primordial especialmente adecuada a la condición de actor/actriz-cantante que domina en el teatro cantado español del siglo XVII. Esta concepción del teatro musical, adoptado por las óperas romanas de la primera mitad del siglo, pero que se mantiene en el teatro español también durante 2ª mitad, fué posiblemente la que influyó directamente en Calderón a través del círculo del cardenal Rospigliosi durante su estancia en España como Nuncio. Calderón, buen conocedor de las cualidades y características técnicas de los

En su tratado de 1581, *Diálogo della musica antica e della moderna*, Vincenzo Galilei ya aconsejaba a los cantantes que para desarrollar el nuevo estilo de “recitar cantando” se fijasen en la expresividad y modo de declamar de los cómicos *dell’arte*. En su búsqueda de una nueva “manera” musical que haga destacar a la palabra, poniendo de relieve sus significados y su potencial expresivo (todo ello opuesto a la hasta entonces poderosa polifonía), V. Galilei pone como ejemplo el dominio expresivo y la melodiosa recitación de los grandes actores de la comedia *dell’arte*, invitando a los cantantes a observar “...in qual maniera parla, con qual voce circa l’acutezza e gravità, con che quantità di suono, con qual sorta d’accenti e di gesti, como profferite quanto alla velocità e tardità del moto...”, y también en cómo interpretan de diferente forma según sea el tipo de personaje: “...ciò accade al principe discorrendo con un suo suddito e vassallo [...] come ciò faccia l’infuriato o conciliato, come la donna maritata; come la fanciulla...”¹⁹¹⁹, cualidades perfectamente trasladables al teatro español, en el que además -como ya vimos- el texto en verso implicaba ya una recitación en muchos aspectos “musical”.

Es indudable que el estilo del recitar-cantando, iniciado en Florencia en el último cuarto del siglo XVI¹⁹²⁰ fué adoptado en otras cortes italianas, y entre ellas la de Roma, donde como señala Giustiniani (*Discorso sopra la musica de suoi tempi*, 1628) este modo de cantar tuvo gran éxito “... y todos cantaban de bajo y tenor con amplitud de gran

actores, tuvo que advertir las ventajas que un estilo de canto que mantiene una clara relación con la declamación tenía en un teatro protagonizado no por cantantes, sino por actores-cantantes.

¹⁹¹⁹ Cito por Carandini, *Teatro*: 153-4, quien señala (*Teatro*: 154) como consecuencia de lo anteriormente expuesto el hecho de que algunos músicos experimenten nuevos ritmos narrativos y estilos de canto, componiendo -aunque durante poco tiempo- madrigales dramáticos inspirados en los personajes mas conocidos de los cómicos *dell’arte*. Por otra parte, un músico teatral tan fundamental como Monteverdi inicia sus experimentos, que le conducirán a un nuevo estilo de canto, basándose claramente en aspectos teatrales, lo que le lleva a sacrificar algunas reglas musicales en la búsqueda de una mayor expresividad del texto. Ya en el 5º libro de madrigales, como ha señalado Fabbri (*Monteverdi*: 133), hay una tendencia oratoria con fines patéticos que le lleva a subrayar los “gestos” verbales como las exclamaciones, y también una búsqueda de evidenciar el significado de partes del texto, que aísla, repite y combina entre sí, todo ello potenciado por una vocalidad declamatoria que concede una gran protagonismo a los interpretes, cuya importancia capital era reconocida por el propio compositor. Por ello en el elogio fúnebre que Caberloti hizo de Monteverdi, además de hablar del magnifico uso que el compositor hizo de los modos para expresar los *afectos*, también se hace hincapié en que “...la mayoría de los cantantes celebrados desde los primeros siglos hasta nuestros días [...] recibieron del cielo cierto *arte músico singular para mover de modo especial el afecto en los pechos de los mortales...*”. Cito por Fabbri, *Monteverdi*: 462. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁹²⁰ “...consideraba este gran ingenio [Galilei] que uno de los principales fines de esta academia era, junto al estudio de la antigua música [...] mejorar la música moderna [...] Por ello, fue el primero en hacer escuchar el canto en estilo representativo [...] El hizo escuchar el lamento del conde Ugolino de Danta sobre un grupo de violas tocadas debidamente y acompañadas de un tenor de buena e inteligente voz [...] Estaba entonces en la Camerata de mi padre Giulio Caccini, muy joven y considerado raro cantar y de buen gusto [...] Seguía aun en Florencia Jacopo Peri [...] Ayudado por Giulio, éste abordó la empresa del estilo representativo, y superando una cierta tosquedad y arcaísmo que se sentían en las obras de Galilei, dulcificó junto con Giulio tal estilo logrando que conmoviese los espíritus [...] Por ello, estos conquistaron el título de primeros cantores e inventores de este modo de componer y cantar.” BARDI, *Discorso sopra la musica antica e’l cantar bene*. Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 145.

número de voces, y con modos y pasajes exquisitos y con afecto extraordinario y talento particular para *hacer oír bien el texto*.”¹⁹²¹

Tras el fracaso que supuso el primer intento por introducir el nuevo estilo en la corte española con la representación en 1627 de *La selva sin amor*, con texto de Lope de Vega, la presencia en España del cardenal Rospigliosi, nuncio papal en Madrid desde 1646 a 1653, parece haber sido mucho mas productiva. Que durante su estancia en España el cardenal mantuvo contacto con los círculos literarios madrileños lo prueban la fuentes documentales y también sus propias obras teatrales, algunas inspiradas directamente en obras españolas. Pero las influencias irían en ambos sentidos por lo que es muy posible que gracias al círculo de Rospigliosi, que Calderón con toda certeza frecuentó, el dramaturgo entrara en contacto directo con el teatro musical romano del que Rospigliosi era un destacado libretista.

Creo por tanto que las influencias florentinas y sobre todo romanas marcan las diferencias en la evolución de la música escénica española a partir de la 2ª mitad del siglo. Debido a que la opera italiana no tendrá éxito en España, la existencia de un teatro musical de características nacionales, protagonizado no por cantantes sino por actrices-cantantes, mantiene ciertas prácticas musico-teatrales propias del estilo “representativo” que el éxito de la opera veneciana elimina de los escenarios italianos y europeos. Las obras teatrales musicales españolas ponen de manifiesto como los actores españoles hacen suyas las disposiciones introducidas en la edición del oratorio de Manni y Cavalieri: *Rappresentazione di Anima e di corpo* (1600): “...que il cantante abbia bella voce [...] che esp` rima bene le parole che siano intese, et le accompagni con gesti et motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l`affetto...”¹⁹²², así como las que dicta *Il Corago*, mucho mas apropiadas al caso español por cuanto su anónimo autor dirige sus recomendaciones fundamentalmente a un actor-cantante, pues “...i comuni termini del buon istrione sono proprii de` cantanti in stil recitativo...”. Por ello *Il Corago* recomienda al que “recitare in música” sincronizar los gestos con el canto, hacer pausas que resalten el sentido del texto -incluso aunque no las haya en la música- e intercalar adornos de vez en cuando¹⁹²³, una descripción que se corresponde perfectamente con la que requería el lamento escrito por Hidalgo para *Canente*, al que ya nos hemos referido.

¹⁹²¹ Cito por FABBRI, *Monteverdi*: 143-144. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁹²² Cito por CARANDINI, *Teatro*: 72-73.

¹⁹²³ “Come che il recitar cantando va più adagio che il recitar parlando, è forza che anche il gestire vada più tardo [...] Non si deverá cantare seguitamente ancorché nella parte musicale nos vi sia pausa ma ad ogni fine di senso si deve il cantare fermare alquanto [...] Y passeggi si devono di quando in quando tramezzare al canto ...” *Corago*: 90-91.

De todo lo anterior se deduce que en el teatro musical español del Siglo de Oro se impuso una técnica que además del dominio de la voz, permitía “decir” bien el texto, subrayándolo con los adornos vocales adecuados, y todo ello acompañado por los gestos, movimientos y ademanes apropiados¹⁹²⁴, todo lo cual contribuye a “mover los afectos” del espectador. Todas estas características señalan que además del control de todos los recursos expresivos propios del actor, las actrices-cantantes necesitaban dominar una técnica vocal o lo que es lo mismo, debían conocer el “arte del canto”.

i.iii. El arte del canto: técnica vocal:

¿Cual era pues la técnica de canto usada por los actores, y sobre todo por las actrices españolas, que especialmente a partir de la segunda mitad del siglo tanto parece desagradar a los viajeros franceses?

Para ello deberemos determinar en primer lugar si en la época que nos ocupa existe el concepto de “técnica de canto” o si al hablar del “donaire” y “destreza” de las voces las fuentes simplemente se refieren a voces naturalmente impostadas, pues como señala Uberti¹⁹²⁵, solo podremos hablar de técnica vocal cuando el uso de la voz se base en una doctrina aplicada al arte que busca obtener resultados determinados, una racionalización de lo que se hace y la posibilidad de transmitirlo mediante la enseñanza; es decir, cuando se produce una toma de conciencia de lo que se hace y de cómo debe hacerse, y ello no resulta fácil ya que la mayoría de los tratados europeos del Renacimiento y primer Barroco¹⁹²⁶ hablan normalmente del canto desde el punto de vista estético, y aunque incluyen referencias a los aspectos técnicos del canto, éstas son generalmente mas bien indirectas. No obstante, las reiteradas alusiones al “arte” del canto revelan el uso consciente de una técnica de canto, y de hecho Zacconi, que incluye en su *Prattica* todo un capítulo

¹⁹²⁴ Aunque en el “stile rappresentativo” se aconsejaba que los movimientos y gestos fuesen comedidos, y así parece probarlo el que *Il Combatimento* de Monteverdi publicado en el *Libro ottavo* de madrigales (1638), se incluyese entre los “opúsculos en género representativo que se encuentran en breves episodios entre los cantos sin gesto” (FABBRI, *Monteverdi*: 341), en las óperas los cantantes hacían gala de una gestualidad totalmente inapropiada según Artusi, quien en su crítica al nuevo estilo señala cuales eran los movimientos mas frecuentes: “...mueven la cabeza muy despacio, enarcan las cejas, ponen los ojos en blanco, se alzan de hombros...” (FABBRI, *Monteverdi*: 96-97), gestos que son también criticados en los franceses por Rasi como ya vimos, sin olvidar a los moralistas españoles, cuyas críticas se centran precisamente en los “visajes” y “meneos” que las actrices hacían cantando.

¹⁹²⁵ UBERTI, M., “Caratteri della tecnica vocale in Italia dalla lettera sul canto di Camillo Maffei al trattato di Manuel García”, en *La situazione attuale degli studi o della ricerca sulla tecnica vocale e sulla didattica de la vocalità con particolare riferimento al canto corale. XV Convegno Europeo sul canto corale*. Gorizia, Agosto 1984, I, Montiglio (ed.), (Gorizia, 1987), pp. 23-53; p. 25.

¹⁹²⁶ Ver ZARLINO, *Istitutioni harmoniche* (Venecia, 1558); ZACCONI, *Prattica di musica* (Venecia, 1592), BARDI, *Discorso ... sopra la musica antica, e 'l cantar bene* (ca. 1570-1580), CERONE, *Melopeo* (Nápoles, 1613).

dedicado al canto, capítulo que podemos considerar como el primer tratado de la época moderna sobre la voz humana, señala que aunque es la naturaleza la que nos da la voz, es el “arte” el que enseña a cantar, por lo que no debemos contentarnos con la belleza del órgano, sino tratar de ejercitarlo y mejorarlo mediante “las reglas” (*Encyclopédie*, p. 978). Bastante mas precisas en este sentido son las informaciones técnicas de cantantes experimentados como Maffei (*Delle lettere del Sr. Gio Camillo Maffei da Solofra*, Nápoles, 1592) y Caccini (*Le Nuove musiche*, Florencia, 1602), muchas de cuyas normas y aseveraciones, como veremos, se mantienen todavía hoy en día vigentes. Incluso en la literatura encontramos alusiones al arte del canto al incluirse en algunas obras diferencias entre el hecho de tener “buena voz” y “cantar con destreza”¹⁹²⁷.

De hecho podríamos considerar que el aprendizaje de la técnica de canto que hasta el Renacimiento parece haber estado reglamentado únicamente en las capillas, se desarrolla fuera de ellas a partir del siglo XVI cuando las frecuentes alusiones de los tratadistas diferencian desde este siglo entre el canto en la capilla y en la cámara¹⁹²⁸, lo que supone un cambio en la tradición de la escuela franco-flamenca polifónica, y para muchos estudiosos de la técnica vocal implica también un cambio de técnica. Careri (*Technique vocale*: 363) incluso considera que el canto de iglesia y de cámara exigirán técnicas diferentes de canto, ya que variaban el timbre, la dinámica, la pronunciación y la expresividad.

Con los datos que poseemos creo que resulta un tanto difícil y arriesgado establecer una diferencia radical entre ambas técnicas de canto; lo único que parece ser cierto es que nos encontramos en la segunda de las tres etapas en las que podemos dividir la evolución de la técnica de canto europea, cada una de ellas caracterizada por algún elemento de fuerte personalidad. Consideraremos como la primera la tradición polifónica hasta el Renacimiento en la que parece predominar el uso del registro de pecho y el rechazo, aunque no siempre, del uso del falsete. Una segunda etapa abarcaría desde el final del Renacimiento¹⁹²⁹, el

¹⁹²⁷ “Acudía Trapaza muchas veces a casa de don Enrique, porque doña Brianda gustaba mucho de oírle cantar, que lo hacía con grande donaire [...] Allí se veía con Emerenciana, la criada que se le había aficionado, que también *cantaba su poquito con buena voz, aunque no tenía destreza para ello.*” CASTILLO SOLÓRZANO, A., *Aventuras del Bachiller Trapaza* (Zaragoza, 1637). Cito por la edición de J. Joset, (Madrid, Cátedra, 1986), p. 203. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁹²⁸ “...ad altro modo si canta nelle Chiese & nelle Capella publiche, & ad altro modo nelle private Camere: imperoche ivi si canta a piena voce [...] nelle Camere si canta con voce piu sommessa & soave, senza fare alcun strepito...”. ZARLINO, (*Istitutioni*, 1558). Cito por UBERTI, M., “Vocal thechniques in Italy in the second half of the 16th. century”, *Early Music*, 9 nº 4 Oct. (1981), pp. 486-495; p. 493. Otra diferencia entre Capilla y Cámara es señalada por Praetorius (1618), quien señala las variaciones de diapason entre la música religiosa y profana (*Encyclopédie*, 984).

¹⁹²⁹ Celetti señala como hacia la segunda mitad del siglo XVI comienzan a aparecer los cantantes célebres, cuya fama se debe precisamente al dominio de la técnica vocal, técnica basada fundamentalmente en una gran resistencia pulmonar, la ductilidad de la emisión que les permite articular todos los sonidos de una vocalización, y finalmente la dulzura del canto y el dominio de sus cualidades expresivas. Ver CELETTI, “Canto”, en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, A. Basso (dir.), vol. I, (Turín), p. 482.

Barroco y el Clasicismo; en ella se evoluciona desde el rechazo del falsete o registro de cabeza¹⁹³⁰ hacia el uso de ambos registros -pecho y cabeza- pero manteniendo cada uno de ellos su color y características esenciales. Se trata no obstante de una etapa en la que a medida que la música impone nuevas exigencias, la técnica va desarrollando nuevas posibilidades para permitir el paso rápido de un registro a otro. La búsqueda de una mayor uniformidad de color entre ambos registros marcará la última etapa, con un nuevo cambio a partir del siglo XIX marcado por el uso de la técnica desarrollada por Manuel García¹⁹³¹ que permite mantener un mismo color en toda la extensión de la voz, lo que se consigue fundamentalmente al mantener baja la laringe, y para ello es necesario que la lengua se mantenga plana y que el velo del paladar se eleve¹⁹³².

Pero ¿cuales son los elementos esenciales en los que se basa la técnica del canto? Para Bacilly¹⁹³³ “Il y a trois choses pour parvenir à bien chanter [...] la voix, le Disposition & l’Oreille, ou l’Intelligence”. Como “*clavija de la voz humana*” es definido el oído por Vicente Espinel, quien resalta su importancia para poder cantar, hasta el punto de que es “... tan juez el oído desta facultad [cantar], que me acuerdo que un mozo que cantaba con mucha gracia, vino a ensordecen, y pidiéndole después que cantase, *teniendo la voz tan buena como de antes, hacía tan grandes disparates* que se reían todos los que le oían cantar...”¹⁹³⁴, lo que confirma la teoría de Cerone (*Melopeo*: 538) para quien “...el diestro y excelente cantor, canta mas con la oreja que con la boca.” Por tanto, además de la voz y una cierta predisposición natural, uno de los requisitos indispensables del buen cantante es el buen oído que permite la afinación precisa de los sonidos. También Nasarre (*Escuela*: 45) da una gran importancia al oído que considera uno de los elementos esenciales precisamente para una buena afinación.

Mucho mas escueto resulta Zaconi, quien en su *Prattica di musica* (Venecia, 1592) resume la técnica en dos aspectos: “Due cose si recercano à chi vuol far questa professione

¹⁹³⁰ Debido a que a principios del XVII las tesituras todavía se mantienen dentro de un ámbito central, los tratadistas no establecen en un primer momento diferencias entre el falsete y la voz de cabeza, que es la que permite emitir los sobreagudos.

¹⁹³¹ Miembro de una célebre dinastía de cantantes (su padre, también Manuel García, y sus dos hermanas María Malibrán y Paulina Viardot, todos ellos célebres cantantes), García publicó en 1847 en París su *Traité Complet de l’Art du Chant*, el primer tratado de canto que se apoya sobre bases anatómicas y fisiológicas firmes ya que su autor fue también el inventor del laringoscopio (1854), aparato que permitió observar por primera vez el interior de la garganta humana en funcionamiento. Hay edición española del tratado de García en Ricordi Americana (Buenos Aires, 1956).

¹⁹³² Según Uberti (*Caratteri*: 36-37) en la época en que García publica su tratado existían en Italia al menos cinco técnicas de canto: natural, redondeada o clara, blanca, sombrée (u oscura) y a capella; el propio García además de la voz sombrée menciona en su tratado la voz “clara” y la voz “blanca” que cree de origen francés, y que al igual que la “sombree” mantiene la lengua baja, y por tanto la boca debe mantener la postura de bostezo que también caracteriza a la técnica desarrollada por García.

¹⁹³³ BACILLY, *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter* (París, 1679), p. 33. Cito por la edición facsímil (Ginebra 1971).

petto et gola”¹⁹³⁵, es decir pecho y garganta, y aunque el concepto de “pecho” podría resultar un tanto confuso, la alusión de Zaconi a que es necesario para poder hacer “...tanto numero di figure [...] perche molti *non havendo ne petto ne fiancho*, in quattro over sei figure convengano y suoi disegni interrompere.”¹⁹³⁶ parece aludir tanto al registro como a la capacidad respiratoria, una ambigüedad que también encontramos en los textos españoles de la época, que además utilizan la misma terminología:

D. ALONSO: Canta con el corazón
 si no puedes con el pecho.
 TELLO: Mejor es cantar por señas
 y tendrá la voz mas cuerpo.¹⁹³⁷

Del control de la respiración dependerá por tanto la otra función esencial para la producción del sonido: la emisión; el control de la respiración es además esencial a la hora de controlar el volumen, como se señala en el fingido “testamento” de Bernardo de Medrano, ya citado, quien lega:

BERNARDO: [...] al buen Salinas mi voz
 por cuanto de su mal pecho
 se quejan todos los bailes,
 y él echa la culpa al tiempo¹⁹³⁸.

La ambigüedad de la terminología utilizada por Zaconi desaparece por completo en el tratadista español Lorente, quien en su obra *El porque de la música* (Alcalá de Henares, 1672) deja bien claro que para cantar son esenciales pulmón y garganta: “El pulmón, para que a manera de un fuelle tire el ayre, y lo heche fuera, y la garganta, siendo la voz sonido (como dexamos dicho), y engendrandose el sonido del batimiento, es necesario que quando se engendra la voz, que el ayre embiado del pulmón, hiera la garganta en la caña, llamada arteria vocal; y por tal herida o batimiento sea engendrada; saliendo el ayre, que el pulmon despide de si ...”¹⁹³⁹.

Aún mas prolijo es Nasarre (*Escuela*: 40-41) quien distingue 8 “partes” u órganos necesarios para cantar, entre los cuales considera cinco esenciales, ya que en ellos se forma

¹⁹³⁴ ESPINEL, Marcos Obregón, II: 206. Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁹³⁵ Cito por UBERTI, *Vocal techniques*: 494.

¹⁹³⁶ Cito por UBERTI, *Vocal techniques*: 494. El subrayado en cursiva es mío.

¹⁹³⁷ MONTESER, F. de, *El caballero de Olmedo*. Cito por la edición de ARELLANO, I., en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, (Madrid, 1999), p. 117.

¹⁹³⁸ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado*. Cito por COTARELO, *Colección*, 501.

¹⁹³⁹ LORENTE, *Porque*, libro II, cap. XXXIV, p. 224.

la voz: los pulmones¹⁹⁴⁰, los músculos intercostales¹⁹⁴¹, la “áspera arteria”¹⁹⁴² (traquea), laringe con la epiglotis¹⁹⁴³ y la campanilla, el único de los órganos cuya función no explica. De los cinco el mas importante parece ser la llamada “áspera arteria” puesto que es el órgano donde “se forma la voz” (*Escuela*: 47). Según Nasarre “... es al modo de una flauta concaba, y su materia es una carne cartilaginosa y ligamentosa, tiene muchas ternillas, las quales comprimiendose o dilatandose por virtud de veinte musculos, que penden de ella, se sube y baxa la voz, porque subiendolas azia arriba y apartandolas unas de las otras, se sube, y uniendose o juntandose, se baxa...”, descripción que cuadra con la laringe no con la traquea. Pese a lo erroneo de sus conocimientos anatómicos, que le hacen englobar en un único órgano partes anatómicamente distintas, no todo está equivocado ya que bajo el concepto de “ternillas” podemos reconocer a las cuerdas vocales, cuya naturaleza cartilaginosa señala Nasarre, y aunque la descripción que hace de su funcionamiento es errónea -sólo tras el invento del laringoscopio por Manuel García se podrá observar el funcionamiento de la laringe en movimiento- se corresponde con la observación externa de los movimientos “naturales” de la laringe, que tiende a subir en los sonidos agudos y baja en los graves.

A) Respiración:

La primera cualidad del cantante era por tanto contar con una buena técnica respiratoria; pero sobre el tipo de técnica que se usaba apenas indican nada los tratadistas ni las fuentes literarias de la época, salvo Nasarre (*Escuela*: 40) que, como acabamos de ver, no sólo menciona los músculos intercostales, sino que también explica su funcionamiento. La referencia de Zaconi a la necesidad de tener “fiancho” para poder cantar varias figuras es interpretada por Uberti (*Vocal techniques*: 494) como una clara alusión a una respiración intercostal (denominada hoy en día costo-diframática y también costo-abdominal) en la que los músculos dorsales y abdominales controlan la apertura de las costillas falsas, una técnica respiratoria que Uberti (*Vocal techniques*: 494), considera indispensable “...for mastering the art of *gorge* and *passagi*..”, y que es todavía hoy la base de la técnica italiana de canto:

¹⁹⁴⁰ “...es una carne rara, y esponjosa [...] la qual atrae la respiración, y recogiendo en sí el ayre, lo arroja por el impulso de los musculos intercostales...” (NASARRE, *Escuela*: 40).

¹⁹⁴¹ “Estos son unos nervieitos que tienen movimiento voluntario [...] y por la opression que hazen los musculos a los pulmones, arrojan el ayre a la aspera arteria...” (NASARRE, *Escuela*: 40)

¹⁹⁴² “... llamada de otro modo caña del pulmón por tener el un extremo, o su principio en los mismos pulmones, y llega a las fauces.” (NASARRE, *Escuela*: 40).

¹⁹⁴³ “...La larinx esta en el extremo de la aspera arteria [...] la llamamos comunmente nuez. Esta se compone de tres ternillas, las quales tienen tambien facultad de comprimirse, y dilatarse. Ay encima un miembrecillo que

una respiración “...que llena por completo los pulmones, haciendo descender el diafragma y dilatando las costillas”¹⁹⁴⁴.

Careri (*Technique vocale*: 366) se apoya en el comentario de Rognoni (*Selva*, 1620) sobre la necesidad de “...imparino che la gorgia vuol venire dal petto e non dalla gola...” para afirmar que en la época ya se tenía conciencia de la necesidad de controlar el diafragma, y por tanto de la necesidad de una respiración abdominal que considera una de las características esenciales de la técnica barroca que permite hacer los adornos no con la garganta sino con el pecho, lo que implica el control respiratorio durante la ejecución¹⁹⁴⁵.

Una indicación alejada de cualquier consideración técnica de canto, pero precisamente por ello de gran valor nos la da Covarrubias (*Tesoro*: 203), quien cita el necesario uso de “bragas” por todos aquellos cuyos oficios requieren un dominio de la respiración y la voz, como “... los pregoneros, porque no se quebrasen dando grandes voces. Los comediantes, los cantores, los trompeteros y los demás que tañían instrumentos de boca...”, lo que parece señalar un buen conocimiento de la importancia de los músculos abdominales en el control del diafragma y emisión del aire¹⁹⁴⁶. También para Nasarre (*Escuela*: 51) es muy importante el control muscular, ya que si hay poca firmeza se produce un defecto “tan notable” como el trémulo “sin poder ajustarse al tono fijo”.

Hay por tanto en la época una conciencia clara de la necesidad de controlar el diafragma para conseguir lo que hoy técnicamente se denomina como “apoyo” de la voz¹⁹⁴⁷; la falta de dicho apoyo es un defecto ya señalado por Monteverdi, quien al enjuiciar el arte vocal de un cantante, aunque señala que su emisión es grata, critica el hecho de que éste “non fonda” el sonido (MAREGLIANO, *Monteverdi*: 35), es decir que aunque el sonido

cubre o cierra el Organo, el qual es de materia cartilaginosa. Llamase Epiglotis, es semejante a la lengua q. tienen las flautas.” (NASARRE, *Escuela*: 40).

¹⁹⁴⁴ MANSION, M., *El estudio del canto*, (Buenos Aires, 1947), p. 36.

¹⁹⁴⁵ Las reiteradas referencias de Monteverdi a la “gorgia” y al “trillo” al enjuiciar la voz de un cantante son, en opinión de Maragliano (*Monteverdi*: 34), indicios claros de que el compositor era consciente de la importancia del control del diafragma por parte del cantante para poder realizarlos.

¹⁹⁴⁶ La asociación entre pregoneros y actores es frecuente en el teatro, en el que además encontramos numerosos ejemplos de pregones cantados, como el que incluye Calderón en su entremés *La plazuela de Santa Cruz*. La semejanza entre las técnicas usadas por los pregoneros y los actores es señalada también en algunas obras; así el pregonero de *Los Gurruminos*, entremés de Antonio de Zamora, pide, como si de un cantante se tratara, que le dejen “templar” la voz antes de echar el pregón (MARTÍNEZ LÓPEZ, *Entremés*: 156). Barrionuevo en su entremés *El triunfo de los coches* nos presenta a BILCHES, un pobre que explica las cualidades que hay que tener para pedir limosna: “...juntamente ha de tener la voz de un pregonero, que cuando Dios quería, y era servido, tenía yo otra voz de la que tengo agora. MONTANCHES: Pues que ¿ha sido el señor Bilches cantor o músico en algún tiempo? BILCHES: Que no, señor, que los pobres siempre lloran; pero pedía limosna en un tiempo que me iba muy bien. MONTANCHES: Pues ¿como pedía limosna en aquel tiempo? BILCHES: ¿Como, señor? Clamando”. Cito por la edición de BERENGUER, A., *Madrid en el teatro. Siglos de Oro*, (Madrid, 1994), p. 51.

¹⁹⁴⁷ El cantante debe tener la sensación de que la columna de aire convertida en sonido por la vibración de las cuerdas vocales mantiene el contacto entre el diafragma y los resonadores o cavidades en las que el sonido es amplificado.

emitido sea agradable, éste se emite sin el apoyo suficiente, por lo que considera que existe en defecto que impide la correcta emisión del sonido¹⁹⁴⁸.

Partiendo pues del control respiratorio como base de la técnica de canto de cualquier época, la mención a la voz (Bacilly) o a la *gola* (Zaconi) como parte esencial de esa técnica de canto, debemos entenderla como una alusión no solo a la producción del sonido, sino a la propia emisión del mismo.

B) Emisión:

Las alusiones de los tratadistas a la “voz perfecta” podemos considerarlas como la expresión de lo que se consideraba una voz correctamente emitida, que debía reunir cuatro cualidades esenciales:

“... la voz perfecta, es juntamente alta, clara, recia, y suaue: Alta para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos, y subidos: clara, para que llene el oído: recia, para que no falte en el salir entre las demás voces, y siempre sea llena y justa su cantidad; y suave, para que no ofenda los oídos...” (LORENTE, *Porqué*, L. II, cap. XLV, p. 226)

Una voz alta, clara, recia y suave es también la que Cerone considera voz perfecta¹⁹⁴⁹, términos que traducidos al lenguaje actual nos dan una precisa idea de lo que en la época se consideraba una voz perfectamente emitida: bien timbrada (clara), afinada y plena (recia), sin estridencias (suave), y que tuviera agudos (alta) y graves (baja), cualidades que también hoy son consideradas la base de una correcta emisión vocal, por lo que a la hora de hablar de la emisión del sonido, dos son las facetas que deberemos tener en cuenta: la impostación y articulación.

B.1) Impostación:

Aunque la voz se produce por la vibración las cuerdas vocales (“...los movimientos de las ternillas...” según Nasarre (*Escuela*: 41)), al pasar el aire expirado entre ellas se

¹⁹⁴⁸ El concepto de “apoyo” de la voz lo podemos encontrar incluso en las referencias a la voz hablada. Castiglione (*El Cortesano*) considera necesario para el relato oral una voz sonora, clara, suave y bien asentada, cualidad ésta última que creo podemos considerar como una clara referencia a la necesidad de apoyo de la voz, incluso cuando se habla. Tomo la cita de Castiglione de RODRÍGUEZ, *Técnica*: 455.

¹⁹⁴⁹ “... la voz perfecta, es juntamente alta, clara, recia y suave: alta para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos y subidos; clara para que hinche los oídos; recia para que no falte calando las voces, mas siempre sea llena y justa en su cantidad: y suave para que no martirice los oídos, mas antes mitigue y aducifica las orejas de los oydores...”, pero precisando aún mas, Cerone considera que “...la voz en todo y por todo perfecta...” es aquella que es igual, clara, suave, recia, dulce, limpia, alta y baja. CERONE, *Melopeo*: 325-326.

necesita un sistema de amplificación ya que el sonido producido es muy débil, y a ese mecanismo es al que llamamos impostación, o lo que es lo mismo colocar la voz en los resonadores adecuados de manera que se consiga aumentar la intensidad del sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales al mismo tiempo que se le confieren las cualidades que dan a la voz su personalidad y belleza, convirtiéndola en lo que en la época se denominaba “voz perfecta”.

La zona o zonas en las que el sonido es ampliado son muy importantes, y por ello al hablar de impostación debemos hablar de los registros, un aspecto esencial para el barroco que distinguía dos tipos de registro: de pecho y falsete (o de cabeza), una distinción hoy desechada de los tratados de técnica vocal¹⁹⁵⁰. Tampoco parece haber un criterio único al respecto entre los teóricos españoles, pues mientras que Cerone (*Melopeo*: 326) y Lorente admiten no sólo dos sino tres tipos de emisión de voz (“solamente de cabeza”, “solamente de pecho” y “solamente obtusas”)¹⁹⁵¹, Nasarre (*Escuela*: 50-51) considera que no existe fundamento para diferenciar registros de cabeza y pecho, y reconoce únicamente la existencia del registro de pecho que es donde se forma la voz, lo que le lleva a criticar incluso a Cerone por señalar diferentes registros sin explicar esta diferencia.

El registro mejor considerado era el de pecho¹⁹⁵², y de hecho, como señala Wistreich¹⁹⁵³, los tratadistas de los siglos XVI y XVII aconsejan mantenerse lo máximo posible en él, e incluso algunos, como Caccini, que rechaza el falsete por considerar que

¹⁹⁵⁰ Según Maregliaño (*Monteverdi*: 36-37) Monteverdi habría superado el problema de los registros al afirmar en una de sus cartas (nº 98) que “...se manca quella de la gozza a quella del petto, la gorgia deviene dura, cruda et offensiva, se manca quella del petto a quella della gola, la gorgia deviene come onta...”, con lo que el compositor ya estaba advirtiendo que sólo cuando a la resonancia de las cavidades superiores se suma la de la cavidad torácica, el sonido se enriquece con sus armónicos naturales, es decir se trata de una voz impostada uniformemente en toda su extensión. La distinción entre registro de cabeza y falsete aparece también en Nasarre (*Escuela*: 44-47) quien diferencia dentro de la voz aguda (tiple) cuatro tipos: la de los *muchachos*, la de los *eunucos*, la de las *mujeres* y el *falsete*, que considera no ser “...tan apacible, ni tan grato al oído como la voz natural...” Además de explicar como se produce (“...se forma restringiendo, o encogiendo las ternillas de la cabeza de la aspera arteria, o Larinx, estrechando el organo por donde sale el ayre...” (NASARRE, *Escuela*: 47)), reconoce que pueden cantar en falsete otras voces aunque es mas soportable en tiples que en contraltos y tenores. Maffei por su parte niega la posibilidad de cantar en falsete a las mujeres, ya que según él “...questo modo de fingere la voce fu solo a l’huomo conceduto...” (BRIDGMAN, *G.C.Maffei*: 17).

¹⁹⁵¹ Las voces “...solamente de cabeza son aquellas q. salen con vn quebrante agudo, y q. penetra sin ninguna fatiga del producente; las quales por su agudeza hieren tan gallardamente nuestros oídos q. aunque aya otras voces mayores, y mucho mas recias, siempre a las demas quedan ellas superiores [...] solamente de pecho son aquellas, que en la entonacion, saliendo de las fauces, o garganta, parece son estrechadas afuera con violencia pectoral [...] solamente obtusas, son aquellas voces, que ordinariamente llamamos mudas, las quales entre las otras no se sienten casi nada, siendo como si no fueran...”, a las que añade “...vnas que son medio mixtas (a saber) que tienen parte de pecho, y parte de cabeça; y otras que tienen parte de pecho, y parte de obtusas...” (LORENTE, *Porqué*: 226-227).

¹⁹⁵² “...la voz de pecho es la mas propia y mas natural; no tanto porque el pecho la forma, que comprehende dentro de si los instrumentos con que formarla; mas assi mesmo porque ella siempre se halla mas justa: y nunca se hallara que voz de pecho sea falsa, como la de cabeça y la obtusa; que raras vezes se hallan sin este particular defecto de ser falsas, y desintonadas, o poco o mucho.” (CERONE, *Melopeo*: 327).

¹⁹⁵³ WISTREICH, R., “Reconstructing pre-Romantic singing technique”, en *The Cambridge Companion to Singing*, Jh. Potter (ed.), (Cambridge, 2000), pp. 178-191, p. 180.

“...dalle voce finte non può nascere nobilità di buon canto”¹⁹⁵⁴, recomiendan cambiar el tono de la obra cuando esta resulta excesivamente aguda¹⁹⁵⁵. También para Lorente (*Porque*: 227) eran preferibles las voces de pecho, pues “...sin comparación suelen deleitar mucho mas que las de cabeça; y este efecto se ve en ellas, pues nunca tedian: y las de cabeça no solamente fastidian, mas en poco tiempo son aborrecidas...”¹⁹⁵⁶. Una nota discordante en esta uniformidad de criterios la introduce Banchieri (*Cartella musicale*, Venecia, 1601), quien a diferencia de los restantes tratadistas, parece preferir la voz de cabeza sobre la de pecho ya que divide las voces en tres tipos: de cabeza (“cantor perfetissimo”) ¹⁹⁵⁷, con una tesitura de unas 12 notas; de pecho (“cantor perfecto”) su tesitura está en torno a las 10 notas; y finalmente obtusa (“cantor imperfecto”) ¹⁹⁵⁸. Ello nos lleva a pensar que no podemos excluir la posibilidad de que existieran cantantes con la voz naturalmente impostada (el *cantor perfectissimo* de Banchieri), a los que parece que se refiere Mancini cuando habla de aquellos para quienes es posible “...eseguir tutto colla sola voce di petto...” lo que considera un don natural¹⁹⁵⁹.

De hecho, se podía alargar el registro de pecho presionando la laringe hacia arriba, ya que una de las características de la técnica de la época era el cambio de posición de la laringe según la altura del sonido que se cantase, de manera que la laringe subía al cantar sonidos agudos y bajaba en los graves¹⁹⁶⁰, técnica empleada hoy en día por los cantantes de

¹⁹⁵⁴ CACCINI, *Le nuove musiche*. Cito por WISTREICH, *Reconstructing*: 259. También Zacconi (*Prattica*) rechaza el uso de la “voce di testa”, que “...il piu delle volte offende”. Cito por UBERTI, *Vocal techniques*: 493.

¹⁹⁵⁵ “... se elegga un tuono, nel qual possa cantare in voce piena e naturale per isfuggire le voci finte...” (*Nuove musique*) WISTREICH, *Reconstructing*: 259.

¹⁹⁵⁶ Lorente considera que se deben “dejar aparte” las voces obtusas y de cabeza, las primeras porque “...entre las demás no se sienten...” y las de cabeza porque “...sobrepujan mucho, haciendose sentir demasiado...”. LORENTE, *Porque*: 227.

¹⁹⁵⁷ Careri (*Techniche*: 370) cree que al hablar de voz de cabeza Banchieri se refiere a la voz naturalmente impostada en los agudos que aprovecha los resonadores del pecho y la cabeza, y no recurre al falsete, muy rara en la época. Puede que efectivamente sea así ya que Banchieri considera a los primeros tipos de voz (cabeza y pecho) un don de Dios, lo que parece excluir el conocimiento por su parte de la técnica de canto.

¹⁹⁵⁸ Cito por UBERTI (*Carattere*: 26).

¹⁹⁵⁹ Cito por UBERTI (*Caratteri*: 27), quien cree que posiblemente en la época que nos ocupa se reclutaba a los cantores (capilla, cámara y teatro) entre los que tenían la voz impostada naturalmente. Si esto fuera así se negaría la existencia de un arte del canto en el siglo XVII, que como hemos visto sí parece haber existido. Por el contrario Celletti (*Canto*: 484) cree que la extensión del registro agudo se debió a un mejor aunque difuso conocimiento de la mecánica del “pasaje” que permitía a los cantantes obtener una emisión mixta entre el sonido pleno y vibrante del registro de pecho y el penetrante del de cabeza, asegurando así la homogeneidad de la voz al conferir “...ai suoni gravi e centrali la flessibilità e la levità dei suoni alti, e a questi una parte delle vibrazioni e della rotondita del settore basso e medio.”

¹⁹⁶⁰ A finales del XVI los estudios de anatomía están ya muy desarrollados, lo que permite conocer las funciones de la laringe, cuya importancia en la emisión del sonido es señalada ya por Casserius en su tratado *De voces auditusque organis historia anatómica* (Ferrara, 1600), que incluye láminas muy detalladas (*Encyclopedie*, p. 978). Treinta años mas tarde, el movimiento de la laringe es señalado por Mersenne en su tratado *Harmonie universelle* (París, 1636): “...le larynx monte en haut quand nous chantons le Dessus [...] descend en bas en chantant la Basse...”. Citado por WISTREICH, *Reconstructing*: 258. No obstante sólo se pudo tener un conocimiento exacto de su funcionamiento durante el canto tras la invención por Manuel García del laringoscopio.

jazz y otros interpretes de música popular¹⁹⁶¹. Es este el aspecto que diferencia con mayor claridad a la técnica barroca de la romántica, que se caracteriza por mantener la laringe siempre en una posición baja. Esta técnica¹⁹⁶², desarrollada en la primera mitad del XIX por Manuel García (*Traité complet de l'art du chant*, (París, 1847), agranda la cavidad de resonancia dentro de la faringe, por lo que el sonido se “oscurece” (“voix sombre”), favoreciendo una mayor homogeneidad en el timbre de los sonidos graves y agudos, pero al mismo tiempo, la lengua tiene menor libertad, y por lo tanto la pronunciación se resiente perdiendo claridad, mientras que la técnica barroca favorece una mayor claridad tanto en la emisión vocal como en la articulación de las palabras¹⁹⁶³.

Uberti y Schindler (*Ricerca*: 523-524), que retoman el concepto de “impostación natural”, enunciado ya por Moreglia como una de las características de la técnica vocal requerida a los cantantes por Monteverdi, entienden que la impostación barroca trata de desarrollar la voz en su ámbito natural, sin buscar una extensión mayor que implicaría el problema de tratar de unificar registros, problema que no existe en la época. Según estos estudiosos, se trataría de aprovechar todos los resonadores (pectorales, faríngeos y cefálicos) pero sin esforzar la voz, que gracias a la riqueza de armónicos “corre” sin necesidad de esfuerzos o tensiones musculares. A su juicio, esta técnica, en la que el aparato vocal vibra libremente y no hay rigidez muscular, permite que la voz refleje inmediatamente cualquier expresión del rostro, por pequeña que sea, de manera que los gestos faciales se traducen inmediatamente en la expresión de la voz (UBERTI y SCHINDLER, *Ricerca*: 525-526).

Sin embargo sabemos que pese al rechazo de la voz de falsete por parte de los teóricos musicales de la época, ésta sí se usaba en la música de cámara¹⁹⁶⁴ y popular¹⁹⁶⁵ debido a su flexibilidad y rápida articulación (WISTREICH, *Reconstructing*: 180), lo que a no tardar facilitaría también su implantación en la técnica vocal teatral que exigía no solo virtuosismo y expresividad, como la música de cámara, sino también una tesitura mas amplia

¹⁹⁶¹ Podríamos considerar que tanto la “copla” española como el jazz, con sus improvisaciones, el empleo del rubato, portamentos, fraseo, importancia concedida al texto, etc. podrían estar mas cercanos a la técnica barroca que los actuales cantantes de música clásica.

¹⁹⁶² Sobre las consecuencias de esta técnica en el arte del canto ver UBERTI, *Vocal techniques*: 489-490.

¹⁹⁶³ Uberti (*Caratteri*: 29) considera que la diferencia fundamental se produce hacia 1830, cuando se descubre que adoptando una postura de bostezo se puede ir al agudo sin necesidad del falsete, ya que esta posición permite estirar las cuerdas mientras están en contracción activa; no obstante en mi opinión no se trata de una absoluta novedad ya que la posición de la lengua pegada a los dientes inferiores que ya prescribe Maffei en la 6ª regla de su carta, obliga igualmente al abrir la boca a mantener una postura semejante a la de bostezo. Ver la regla en BRIDGMAN, *G.C.Maffei*: 20.

¹⁹⁶⁴ Wistreich (*Reconstructing*: 183) señala como las canciones de Luzzaschi publicadas en 1601, destinadas a las tres celebres damas virtuosas al servicio de la corte de Ferrara que formaban el *Concerto delle dame*, requieren el uso del falsete.

¹⁹⁶⁵ La “emperatriz de los panderos”, Justina, protagonista de la novela picaresca *La pícara Justina* de López de Ubeda, declara que “Toqué el pandero y canté en falsete unas endechas...”. Ver en REY, *Nominalia*: 56.

de las siete u ocho notas que, como señala *// Corago* (p. 54), una persona puede cantar cómodamente por constituir la tesitura natural.

En la música de cámara española el empleo de ambos registros y el paso “natural” de uno a otro era una técnica conocida desde la primera mitad del siglo XVII, como revela Lope de Vega en su obra *La Dorotea* (1632):

FERNANDO: Creo que he cantado mal, porque me temblaba la voz.

JULIO: Antes no te he oído en mi vida con tan excelentes pasos y cromáticos;
*divinamente pasabas en las octavas de la voz al falsete.*¹⁹⁶⁶

y se usaba también en las representaciones teatrales:

D. LUCAS: [...] ¿cual es vuestra voz?
MÚSICO: Un contrabajo,
mas profundo y sonoro que en el Tajo,
[...] y tal vez de este tal contrabajete
me paso a los melindres de un falsete.
[...]¹⁹⁶⁷

hasta el punto de que como ya vimos, Mme D'Aulnoy (*Relación*: 280) considera que los actores españoles abusan de él, lo que parece indicar un predominio en el teatro hispano de los timbres agudos, lo que por otra parte no deja de ser evidente si tenemos en cuenta que son las actrices las que protagonizan las obras cantadas.

La aceptación y adopción del falsete marca un cambio en la concepción vocal, pues si durante el siglo XVI parecen preferirse los tonos graves, incluso en las mujeres, tanto al hablar como al cantar (WISTREICH, *Reconstructing*: 183), en el barroco los timbres agudos adquieren la mayor importancia¹⁹⁶⁸, dominando castrados (en España las actrices) y sopranos¹⁹⁶⁹ el teatro musical. Como señala Wistreich (*Reconstructing*: 184), las obras

¹⁹⁶⁶ (LOPE, *Dorotea*: 300). El subrayado en cursiva es nuestro. Las referencias a los “cromáticos” parecen contradecir la idea de su maestro Vicente Espinel, quien considera que “Con el género enharmónico me parece que era imposible hacerse, porque como la escelencia de ese genero consiste en la división de semitonos y dieses [por *diesis*], no puede la voz humana obedecer a tantos semitonos y dieses como aquel genero tiene. Y así aquel príncipe de la música, el abad Salinas, que no resucitó solamente lo dejó en un instrumento de tecla, pareciéndole que la voz humana con gran trabajo y dificultad podría obedecerlo...” (ESPINEL, *Marcos Obregón*, II: 146), estableciendo así una clara diferencia de estilos entre la música vocal y la instrumental.

¹⁹⁶⁷ Entremés *El caballero bailarín*, de Salas Barbadillo. Publicado en *Coronas del Parnaso* (Madrid, 1635). Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 293.

¹⁹⁶⁸ Nasarre (*Escuela*: 48) consideraba que la voz grave de las mujeres, además de tener poca extensión, presentaba muy diferentes calidades.

¹⁹⁶⁹ Nasarre (*Escuela*: 43) dedica todo un capítulo a la voz de tiple por ser la mas frecuente en las mujeres y “... poseerla un mayor número de sujetos...”. No obstante se mantienen siempre dentro de unas tesituras que hoy consideraríamos mas bien centrales, pues como señala Celetti tanto Monteverdi y sus contemporáneos mantienen para las voces de soprano unas tesituras que no son nunca excesivamente agudas. En su opinión, que

revelan que se requiere del interprete que pase del registro de pecho al falsete de forma rápida y fácil. La trascendencia que tiene para el cantante profesional efectuar estos cambios de la manera menos brusca posible se refleja en la importancia que conceden al tema los tratados de canto del XVIII, como los de Tosi y Mancini¹⁹⁷⁰, quienes explican como desarrollar ambos registros y cambiar de uno a otro sin cesuras, técnica especialmente útil para los castrados. Una técnica que posiblemente en España no fue enteramente desarrollada dado el nulo protagonismo de este tipo de voz en la música teatral, así como el uso de tesituras que se mantienen en general dentro de los límites de la octava/décima.

El cambio de registro implicaba una mayor riqueza tímbrica ya que entre los distintos registros había una diferencia de timbres, pues como señala Careri (*Techniche*: 367), apenas se conocía la técnica del “passagio”¹⁹⁷¹ que al permitir conferir al registro de cabeza la misma consistencia que al de pecho, supone también una homogeneización tímbrica. De hecho, mientras que la técnica barroca permitía una gran riqueza de timbre, sonoridad y color dentro de una misma voz, la base del trabajo actual de la técnica de canto consiste en eliminar las diferencias tímbricas entre los sonidos graves, centrales y sobre todo agudos, buscando la posición adecuada para cada sonido, de manera que el paso de una sección (el concepto de registro provoca hoy numerosas reticencias) a otra se produzca sin que el oyente apenas perciba diferencia alguna de timbre y color en la voz.

Pero las diferencias de timbre entre voces diferentes e incluso dentro de una misma voz resultaban de vital importancia en un sistema sonoro en el que más que buscar determinados tipos de voces se jugaba con el contraste de los diferentes timbres dentro de tesituras semejantes, y también con las diferencias tímbricas de una misma voz para resaltar diferentes estados de ánimo del personaje. La utilización “teatral” del timbre fue utilizada desde fechas muy tempranas por los compositores para caracterizar a los personajes, ya que

no compartimos, incluso se acercarían a las de la actual mezzosoprano, y lo mismo sucede en el caso de los tenores. CELLETTI, R., *Histoire du bel canto* (Fayard, 1987), p. 61.

¹⁹⁷⁰ TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna, 1723), y MANCINI, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Venecia, 1774). Tosi en particular, bastante parco en sus explicaciones sobre la técnica, se extiende sin embargo sobre los registros (falsete o “voz de cabeza”, y pecho), así como sobre la articulación y la pronunciación. WISTREICH (*Reconstructing*: 185) señala la importancia, especialmente para los castrados, de la *mesa di voce* para cambiar de registros sin cesuras, haciendo el cambio imperceptible. La transformación de la música vocal en la segunda mitad del siglo XVII requería del cantante el dominio de una técnica más desarrollada que le permitiera enfrentarse a las nuevas dificultades: unos intervalos más amplios, mayor extensión de los pasajes adornados, fragmentos vocalizados con terceras, notas en stacato, aumento de las obras y secciones con tempos rápidos, etc. Ver CELLETTI, *Canto*: 484.

¹⁹⁷¹ El termino designa a la técnica que permite pasar al cantante de un registro -o mejor dicho de un modo de emisión- a otro, y por extensión se utiliza para designar a técnica que permite evitar la disparidad entre sonidos agudos y graves.

además de por su tesitura vocal¹⁹⁷² éstos podían diferenciarse también por sus distintos tipos de emisión, lo que permitía que una misma melodía cobrase un significado completamente diferente dependiendo del tipo de emisión utilizado por el cantante. Una combinación de todas estas cualidades caracterizadoras del timbre -situación social y situación anímica- podría explicar el hecho de que Hidalgo utilice en la zarzuela *Los Juegos Olímpicos* de Agustín de Salazar y Torres (1673) la misma melodía para que dos personajes de distintas condición social -la graciosa *Siringa* (“*Ay que me río de amor*”) y su ama *Enone* (“*Ay, como lloro de amor*”)- expresen dos actitudes contrapuestas frente al amor: la visión burlona de la criada frente al profundo sentimiento expresado por su ama. Al arte vocal de las actrices, que posiblemente utilizarían distintos colores de voz potenciados por la diferencia de sus timbres vocales¹⁹⁷³, se confiaba pues el resaltar las diferencias de carácter que podía contener una misma melodía.

B.2) Articulación:

Al alabar la “veloz garganta” de Primo, cantor castrado de la catedral de Toledo, Espinel (*Marcos Obregón* II: 81) subraya la cualidad mas estimada de la técnica vocal barroca: la articulación, una verdadera obsesión en la época, a juzgar por las alusiones reiteradas que encontramos sobre ella. El dominio de la articulación, junto con la habilidad para la ornamentación, es pues una de las características esenciales de la técnica de canto barroca del siglo XVII, en la que ambas -articulación y ornamentación- predominan sobre la potencia¹⁹⁷⁴; es mas, cantar forzando la voz se consideraba un grave defecto, criticado entre otros por Zarlino (*Istitutioni*): “...udimo alle volte alcuni sgridacchiare (non dirò cantare) con voci molto sgarbate...”, Zaconi (*Prattica*), quien aconseja a “...quelli che si ritrovano in luoco ove convengano gridar forte...” cantar “...con voce en forzata en men lenta; ma con

¹⁹⁷² El ejemplo mas temprano y revelador lo encontramos en el *Orfeo* de Monteverdi, donde no solo los personajes “infernales” poseen las voces mas graves, sino que también todo el sistema de timbres, vocales e instrumentales, de la opera contribuye a subrayar las esferas -terrestre e infernal- donde transcurre la acción.

¹⁹⁷³ El timbre de tiple ligera -“las que tienen la voz muy alta”, según Nasarre (*Escuela*: 46)- sería aquí el adecuado para la visión, también ligera, que del amor tiene la criada, mientras que una voz mas lírica permitiría a la actriz que encarnase a *Enone* acentuar los aspectos “patéticos” de su concepción amorosa. Estaríamos así ante los inicios de una tradición que se desarrollará sobre todo a partir del siglo XVIII, en la que las voces ligeras de la *souffretes* caracterizan a los personajes cómicos o a las protagonistas de las operas bufas, que contrastan con sus colegas, líricas y dramáticas, protagonistas de las operas serias. Aunque se trata de una convención no siempre respetada, si es una tradición fuertemente asentada, como refleja el propio Mozart en *Così fan tutte* -una obra que mantiene muchas de las características de las comedias españolas del Siglo de Oro- obra protagonizada por tres sopranos en la que las diferencias tímbricas de cada una de las voces contribuyen a caracterizar con la mayor claridad a los personajes: el desenfadado de la criada *Despina*, es potenciado por su voz ligera frente a las voces líricas e incluso lírico-dramáticas de sus amas.

tanto quanto la natura li concede: perche la forzata voce essendo deffettuosa sempre ofende..."¹⁹⁷⁵, y Cerone (*Melopeo*: 538) que considera un defecto "...hechar la voz con mucho ímpetu y furor...".

Los recursos instrumentales, bastante reducidos y supeditados siempre al canto, no impedían que una voz bien timbrada pudiera oírse sin grandes dificultades¹⁹⁷⁶, máxime si tenemos en cuenta que las primeras operas no exigen una categoría muy concreta de voz sino mas bien una voz expresiva. La búsqueda de una emisión natural, de la que se excluye cualquier tipo de esfuerzo muscular, implicaba que el volumen, que depende de la mayor o menor cantidad de aire expulsado, como señala Nasarre reiteradamente en su tratado¹⁹⁷⁷, dependiera en gran medida del registro, siendo mas sonoro el de pecho¹⁹⁷⁸ que el falsete¹⁹⁷⁹. El peligro de cantar con excesivo volumen en las notas mas agudas es puesto de manifiesto por Paravicino: "Aunque poneis tanta fuerza/y va la voz tan subida/que os ha de costar la vida/algún paso de garganta"¹⁹⁸⁰.

En la época, como ya vimos en Lorente, se tenía ya clara conciencia de que el sonido se originaba en la "gola", pero su "calidad" dependía de la posición de la cavidad bucal y de la propia boca, que gracias a su movilidad influye directamente en el sonido emitido, al que da su "color"¹⁹⁸¹. Paladar, lengua y dientes, las tres "partes" que Nasarre

¹⁹⁷⁴ Wistreich (*Reconstructing*: 183) señala como pese al incremento de instrumentos y voces que requieren las operas cortesanias y las cantatas barrocas, el nivel dinámico se ciñe a lo tolerado cuando se habla, ya que resaltar la expresividad y sutileza del texto siguen siendo el objetivo prioritario.

¹⁹⁷⁵ Cito por UBERTI, *Vocal techniques*: 493.

¹⁹⁷⁶ La búsqueda de una ubicación idónea para los instrumentos en el teatro estuvo regida por dos preocupaciones fundamentales: no "tapar" a las voces, y sincronizarse perfectamente con ellas. *El Corago* (p. 88) considera que la ubicación de los músicos a ambos lados del escenario, pero fuera de él, es la mejor solución, ya que además de dejar libre el escenario para los cantantes, no molestan a los espectadores de las primeras filas, los de mayor jerarquía ("i primi personaggi dell'audiezza"), como ocurre si se les coloca delante del escenario, situación en la que además de no oír bien al cantante ni los músicos ni los espectadores, el parapeto que separa a aquellos de los espectadores -parte de cuyo espacio invaden, estorbando además la visibilidad con sus cabezas- rompe la perspectiva escenográfica.

¹⁹⁷⁷ Por esta razón considera que los niños tienen la voz "... debil, quando cantan; porque ... tienen poca fuerza, y arrojan por esso poco ayre...", así como que "...el que tuviere los pulmones dañados, tendrá la voz muy atenuada, y poca..." NASARRE, *Escuela*: 43 y 50.

¹⁹⁷⁸ TELLO: .../¿Sabes cantar? D.ALONSO: Como un muerto/TELLO: Pues canta, que con los pasos/de garganta llegaremos/.../ D.ALONSO: Canta con el corazon,/si no puedes con el pecho/TELLO: Mejor es cantar por señas/y tendrá la voz mas cuerpo..." F. de Monteses, *El caballero de Olmedo*. Cito por la edición de ARELLANO, I., *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, (Madrid, 1999), p. 117.

¹⁹⁷⁹ "...the emphasis was on clear differentiation of registers, strength in the lower and lightness in the upper..." WISTREICH, *Reconstructing*: 186.

¹⁹⁸⁰ PARAVICINO, *Rimas*. Citado por J.M. BLECUA en su edición de *La Dorotea*, de Lope de Vega, p. 300.

¹⁹⁸¹ La colocación de la mandíbula inferior es esencial en cualquier técnica de canto, ya que la abertura de la boca influye directamente en el tipo de emisión. Así una boca abierta a lo ancho, en una sonrisa forzada, produce una voz blanca o chata, mientras que abierta en redondo y contrayendo el fondo de la garganta, produce una voz sombría y opaca. La correcta apertura de la boca es siempre la mas natural: "...aperta, e giusta, non piu di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici" para Maffei (BRIDGMAN, *C.B.Maffei*: 20). Según Uberti (*Caratteri*: 29 y 37) la "voz natural" barroca requiere una posición paralela de ambas mandíbulas mientras que en la voz "sombree" romántica la mandíbula inferior está ligeramente retranqueada; no obstante las diferencias idiomáticas también influyen en el modo de apertura: la lengua italiana, con sus cinco vocales claramente diferenciadas permite una articulación vertical conservando una comprensión óptima del texto,

considera menos esenciales, son pues las que, como bien señala el teórico aragonés sirven para la pronunciación y articulación de las palabras. El control absoluto de la garganta, de los movimientos de la glotis y de la boca, apoyados por el control sobre el movimiento del diafragma permitía a los cantantes dominar los dos aspectos de la articulación que se conforman como rasgos mas característicos de la técnica vocal barroca: la ejecución de adornos, *passagi* o “pasos”, y la correcta pronunciación de los textos.

* *Ornamentación:*

La ejecución de los adornos (*passagi*) , *quiebros* o “*pasos de garganta*”¹⁹⁸² tiene en la época tanta importancia que la habilidad para hacerlos se convierte en una necesidad esencial para los cantantes, ya que nadie podía ser considerado como un profesional serio si no dominaba esta práctica. Para Nasarre (*Escuela*: 46) son la “gala” de la voz¹⁹⁸³, y como tal se les califica también en la literatura de la época:

“Oyense de una, y de otra parte acentos
destos sujetos, y otros muchos juntos,
gallardas voces, graves instrumentos,
galas, pasajes, quiebros, contrapuntos...”¹⁹⁸⁴

Aunque ya Monteverdi y Caccini aluden a la importancia del “trillo”, y éste último incluso explica la diferencia entre el *trillo* y el *gruppo* en el *Prefazio alla Nuove Musiche*, debemos agradecer a Francesco Rognoni (*Selva de varii passaggi*, 1620) el primer método práctico sobre sus distintos tipos, ya que desarrolla por escrito las notas que han de hacerse en los distintos tipos de adornos, entre los que destaca el trino, cuyo dominio se convierte en la llave para conseguir otros ornamentos¹⁹⁸⁵.

Nassarre, tras observar “...ser las voces agudas de mas veloces movimientos, que las graves...”, trata de explicar el mecanismo que permite hacer estos adornos, reconociendo la gran importancia que tiene para ello la epiglotis: “... como la caña, donde se forma la voz es

mientras que por el contrario el francés, con mas sonidos vocálicos, tiende a una articulación labial mas acentuada y de tipo horizontal.

¹⁹⁸² “Los quiebros de la voz, destreza y facilidad con que alguno canta” (D.A.). “Llegamos a la Conquista [pueblo de Córdoba] [...] un domingo por la mañana; entramos a oír misa [...] Acabada la misa, y diciendo el responso sobre la sepultura, acabó el clérigo diciendo “Requiescat in pace, Alleluya, Alleluya”. El sacristán le respondió con muchos *pasos de garganta*: “Amen, alleluya, alleluya...” (ESPINEL, *Marcos Obregón* I: 227).

¹⁹⁸³ “Otra circunstancia puede observar el que quisiere, y es, que toda voz aguda, o tiple, sea de varón, u de muger, es veloz en los movimientos, o pasos de garganta, que vulgarmente se dice gala, y es singular la voz, que dexa de tenerla, siendo voz de tiple...” (NASARRE, *Escuela*, 46).

¹⁹⁸⁴ ESPINEL, *La casa de la Memoria. Diversas rimas*. 123-24.

mas delgada y de menos concabo, aquellas ternillas, que dixe [...] tienen mas velocidad en el comprimir la parte, y en subir, y baxarse, porque a menos movimiento sube, y baxa mas; y por virtud de los musculos, que mueven, como son más débiles, mueven mas aprisa, añadiendose a esto, que el epiglot, o lengüecilla [...] se mueve al mismo tiempo, y tiene mas veloz movimiento cerrando y abriendo muy aprisa el agugerillo, cosa que no puede suceder con tanta facilidad en las voces gruesas; porque como la caña es mas ancha, lo es tambien a su proporcion la Larinx, teniendo mayor despedidero; y provida la naturaleza proporciona el epiglot, segun es el organo, y siendo este mayor, lo ha de ser tambien aquel, y quanto mas es, ha de ir mas pesado..." (NASARRE, *Escuela*: 46)

Rapidez y agilidad son las principales cualidades que requieren estos adornos, favorecidos por la técnica de la época, que excluye cualquier presión forzada sobre la garganta, y recomienda una abertura moderada de la boca, manteniendo la lengua plana y pegada a los dientes inferiores¹⁹⁸⁶.

*** Pronunciación:*

La ausencia de tensiones musculares favorece también los movimientos de la lengua y de los labios a la hora de pronunciar correctamente la palabras. Como ya vimos, la posición baja de la laringe que se impone a partir del romanticismo, contribuye a oscurecer la voz y unificar el timbre, pero esta homogeneización del timbre impone a su vez una deformación en las vocales. Por el contrario, la técnica antigua no requiere modificación alguna de las vocales, lo que permite su correcta pronunciación y facilita la perfecta comprensión del texto, una de las exigencias mas frecuentemente especificadas en la época, que concede al texto una gran importancia, hasta el punto de que, sobre todo en España, es el compositor quien debe subordinarse al poeta como ejemplifica con toda perfección la relación entre Calderón e Hidalgo. Para *El Corago* (p. 92) "...sentire la voce solamente e la mutazione delle vocalli e non la distinta articolazione delle sillabe offende non poco l'orecchie dell'uditore...". La tendencia a deformar las vocales, que supuestamente facilitaría la emisión, es uno de los vicios criticados por Zarlino (*Istitutioni*), ya que hace que se cambie el sentido del texto al confundir unas palabras con otras: "... Aspra cara, e salvaggia e croda vaglia; quando deverebbono dire: Aspro core, e salvaggio, e cruda voglia; chi non

¹⁹⁸⁵ Ver WISTREICH, *Reconstructions*: 188. Ver también CONFORTO, G., *Breve e facile maniera d'essercitarsi ... a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare* (Roma, 1593), mucho menos sistemático. Hay edición facsímil: Paul Hirsch Library Publications, 1922.

riderebbe?”¹⁹⁸⁷, y también por Cerone (*Melopeo*: 538), quien insiste en que el cantante debe cuidar de “...no mudar las vocales de las palabras...”

La necesidad de articular el texto claramente imponía, como señalan Uberti y Schindler (*Ricerca*: 526), un timbre generalmente claro; pero además, gracias a la correcta interrelación del diafragma con las cavidades de resonancia, se aprovechaba incluso el color propio de cada vocal y consonante. De ahí la importancia de los libretistas, mayoritariamente excelentes poetas, que aprovechan la sonoridad de determinadas vocales y consonantes para resaltar el significado expresivo del texto.

Como resumen de lo que debía ser una técnica de canto correcta creemos que nada mejor que reproducir las reglas que Giovanni Camilo Maffei (BRIDGMAN, *G.C. Maffei*: 20) expone en su carta al conde de Alta Villa, todo un tratado de canto que difiere en poco de lo que todavía hoy es la técnica base de canto italiana¹⁹⁸⁸, y que pese a la ausencia de una obra semejante para la técnica vocal española, creemos que también podría ser válido para el teatro musical español del XVII; unas reglas técnicas que podemos resumir en cuatro fundamentales:

⊕ Una *buena respiración*:

- Regla 10ª: “...debba fare quest’esercizio spessissime fiata...”

⊕ Una *correcta emisión* que evite el engolamiento y la nasalización:

- Regla 8ª: “... che spinga appoco appoco con la voce il fiato et avverta molto che non eschi pel naso overo per lo palato...”

⊕ Una buen uso de los *órganos de la boca* (lengua, mandíbula y labios) que permiten la correcta articulación de las palabras, poniendo especial cuidado en no deformar las vocales¹⁹⁸⁹.

¹⁹⁸⁶ “La sesta è, che distenda la lingua di modo che la punta arrivi e tochi le radici de’ denti di sotto. La settima è, che tenga la bocca aperta, e giusta, non piu di quello che si tiene quando si ragiona con gli amici.” Reglas enunciadas por C. Maffei (BRIDGMAN, *G.C. Maffei*: 20).

¹⁹⁸⁷ Cito por UBERTI, *Vocal techniques*: 493.

¹⁹⁸⁸ La técnica francesa busca una sonoridad menos clara y una posición general menos elevada que la italiana.

¹⁹⁸⁹ Además de diez reglas técnicas incluye otras cuatro que podríamos considerar “de estilo”, dedicando la 4ª de ellas a indicar como se deben cantar las vocales: “...che piu volentieri si faccia il passaggio nella parola, e silaba, dove si porta la lettera, o, in bocca co’l passaggio, che nel altre; Et accioche questa regola sia meglio intesa, hora la dichiaro, le vocali (com’ogniun sa) sono cinque, delle quali, alcuna comeè lo, u porta uno spaventole tuono all’orecchia [...] Et alcuna, si come è lo, i, portando co’l passaggio, rappresenta un’animaletto che si vada lagnando per haver ismarrita la sua madre; pure si può concedere ch’al soprano istia manco brutto il passeggiare por lo, i, ch’all’altre voci. L’altre vocali che rimangono, si ponno sense scrupolo portare, pure fando fra loro comparatione, dico que l’o è la migliores, percioche con essa si rende la voce piu tonda, e con l’altre, oltre che nos cosi bene s’unisce il fiato, perche si formino i passaggi, sembianti al ridere, pure non istringendo tanto questa regola; mi rimetto al buon giudicio del cantante.” Ver en BRIDGMAN, *G.C. Maffei*: 28.

- Regla 6ª: "...che distenda la lingua di modo, che la punta arrivi, e tochi le radici de'denti di sotto."

- Regla 7ª: "...che tenga la bocca aperta, e giusta, non più di quello che si tiene quando se ragiona con gli amici..."

⊕ *Inteligencia, imaginación y disciplina:*

- Regla 9ª: "...voglia conversare con quelli che con molta leggiadria cantano di gorga, perch'il sentire lascia nella memoria una certa imagine et idea [...] aiutato dal continuo essercitio"

Estas reglas reflejan una manera de cantar en la que se concede gran importancia a la palabra, favorecida por una emisión de timbre claro, cuyo sentido y expresividad se verán potenciados por una buena articulación que la hace completamente inteligible para el espectador, así como una gran flexibilidad dinámica y rítmica, cualidades todas subordinadas al texto, cuyo contenido expresivo deben subrayar. En resumen, una técnica vocal en el que sin olvidar la belleza de la voz, se exige una expresividad que permita transmitir toda la gama de "afectos" contenidos en el texto.

Se trata por tanto de una técnica idónea para un teatro musical como el español en el que el texto ocupaba un lugar preponderante no solo por sus aspectos poéticos sino por su propia trama y composición, como ponen de manifiesto los elogios que Calderón, creador del libreto del teatro musical español, dedica al texto de *El templo de Palas* (1675), de Salazar y Torres y Avellaneda en la carta que dirige a éste último: "...tan bien distribuida la variedad de los afectos, assi en lo heroico de las lides, como en lo lírico de los amores; pues grave en las sentencias, sutil en los conceptos, y limpio en lo jocoso..."¹⁹⁹⁰. Estas opiniones ponen de relieve la importancia de que el poeta tenga conocimientos musicales, como señala acertadamente // *Corago*, quien pese a considerar que el compositor debe supeditarse al poeta, cree que éste manifestará "...la maggior perfezione [...] in ritrovare, disporre et esprimere avvenimento, affetti, figure, metri tali che diano frequente occasione al compositor musico di variare modulazioni, armonia, grazia sì che vi possa mettere ora stil puro recitativo, ora ariette seste [*sic*] armonia, or armonia grave, festiva, dolce, bizzarra, ora anche vi possa tramettere fughe et andamenti di madrigali e d'ogni altra bellezza e grazia musicale." (*Corago*, 79), toda una teoría dramático-musical expuesta a principios del XVII que perdura en el teatro español durante todo el siglo. Estas obras requieren por tanto de

¹⁹⁹⁰ Citado por Stein, programa *IV Ciclo Música Española. Auditorio Nacional* (Madrid, 10-IV-1998). Sage identifica a Hidalgo como el compositor de la música y considera que en la tonada "¡Ay que sí!" éste inaugura una nueva tendencia en la que el gusto por lo ingenioso y lo gracioso domina sobre la expresión de las "pasiones". SAGE, J., "La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas*", en la edición de la obra Vélez de Guevara realizada por N.D. Shergold y J.E. Varey, (Londres, Támesis, 1970), pp. 169-223; p. 208-9.

una estrecha colaboración entre el dramaturgo y el compositor, así como un conocimiento por parte de cada uno de ellos de los elementos esenciales para el trabajo del otro. Pero para que la música sirva de soporte al texto sin imponerse a él se requiere unos intérpretes que resalten adecuadamente los valores expresivos del texto, y para ello nadie mejor que actores-cantantes cuya técnica vocal se mantiene en muchos aspectos mucho más estrechamente ligada a la declamación que a la “cantabilidad”, lo que no implica el sacrificio de las cualidades de la voz cantada.

Creo que todo lo anteriormente expuesto nos permite afirmar, pese a la dificultad de establecer cual era la técnica de canto utilizada en la época: la pureza del sonido, una afinación precisa, y una emisión fácil, son los elementos básicos de la técnica vocal barroca¹⁹⁹¹, que dan como resultado un sonido claro, dulce, suave y ágil, que son precisamente las cualidades que caracterizan en la época a los cantantes profesionales en España, independientemente del ámbito en el que desarrollen su arte, pues si una voz “...suave y con veloz garganta pura, distinta, dulce y claro pecho...” caracteriza como ya vimos a Primo, cantor castrado y racionero de la catedral de Toledo, según el elogio que hace de él Vicente Espinel (*Marcos Obregón* II: 81), lo mismo podemos decir de la voz de la actriz Mariana de Borja:

[FRANCISCA] LÓPEZ: Lo que con razón me espanta
es oír en este sitio
y a estas horas, voz tan *clara*
tan *suave* y tan *sonora* ¹⁹⁹².

Pero el perfecto cantante además de una buena técnica vocal que le permita cantar sin esfuerzo aparente, debe dominar el arte de la ornamentación, adecuar la música al texto y decirlo de forma expresiva, cualidades todas que Diego de Pontac (maestro de capilla de la Catedral de Granada) admira al describir el arte vocal de dos monjas, una del convento de San Clemente de Granada y otra en Santa Paula de Sevilla, a su correspondiente Manuel Correa del Campo (racionero en la catedral de Sevilla). De la monja granadina Pontac alaba “...buena voz de buen metal, larga en extremo la garganta [...] tantos passages tan bien hechos, tantos altos, tan soberanos quiebros, tan lindo declarar de letra, tan gran perfeccion en dar y alçar, tal mesura en el rostro, tal descanso en cuanto haze ...”; igualmente admirable le parece el arte vocal de Margarita, la monja de Santa Paula por “...su voz

¹⁹⁹¹ “...basic elements of Baroque singing technique: purity of voice, precision of intonation and disposition itself.” (WISTREICH, *Reconstructing*: 190). Una voz “...igual, clara, suave, recia, limpia, alta y baxa, cada vna en su esfera...” según la definición de Lorente (*Porque*: 226).

¹⁹⁹² VÉLEZ DE GUEVARA, J., *Loa* para su zarzuela *Los celos hacen estrellas*. Cito por la edición de SHERGOLD y VAREY, p. 9.

excelentísima de agradable suabidad, la glossa y passages de garganta bien granada, lisa y veloz, con requebrados, y blandos quiebro (es la consistencia del quiebro ablandar, y quebrar, la sequedad y aspereza de la voz, su efecto, regalar y suavizarse, no violentarse y enfurecerse a tirar punzadas, y saetas al sentido del oyente). Es artificioso elegante y dulcísimo el aseo de su cantar ...”¹⁹⁹³. Podría alegarse que lo expuesto es válido para las monjas pero no para las actrices, sin embargo ya hemos visto como aquellas admiraban el estilo teatral de las actrices, e incluso se mostraban deseosas de aprenderlo, lo que no dejaba de causar escándalo entre los moralistas¹⁹⁹⁴. Por otra parte, las propias obras teatrales nos permiten confirmar que las exigencias técnicas requeridas a los actores, actrices y músicos de las compañías eran prácticamente las mismas. Al dominio de los registros (voz de “contrabajo” y “falsete”), correcta expresión de la letra, abuso de los adornos y su imperfecta ejecución, así como al cantar sin visajes ni meneos alude burlonamente Salas Barbadillo en su ya mencionado entremés *El caballero bailarín* (COTARELO, *Colección*: 293):

D. LUCAS:	[...] Pero vamos al caso, cisne en seco, que cantáis en la tierra, y no en el agua, ¿cual es la vuestra voz?
MÚSICO:	Un contrabajo, mas profundo y sonoro que en el Tajo, aquel ruido que forman las azudas, y tal vez de este tal contrabajete me paso a los melindres de un falsete.
D. LUCAS:	¿Declaráis bien la letra?
MÚSICO::	Me la cómo, haciendo muchos pasos de garganta; y son tantas las letras que he tragado, que ya soy, mas que músico, letrado. [...] No soy cantor de máscara, ni títere, que canto sin visajes ni meneos, y esta en quien canta es propiedad muy buena, sereno el rostro y en la voz sirena.
D. LUCAS:	Y ¿que tonos cantáis?
MÚSICO:	De mi capricho, que un cantor largo, crespo y despejado no ha de cantar al tono limitado; [...]

¹⁹⁹³ RAMOS LÓPEZ, P., *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, (Granada, Diputación de Granada, 1994), pp. 325-328.

¹⁹⁹⁴ González Marín señala como los cantores de la iglesia al interpretar villancicos “...imitaban el estilo gracioso, expresivo, lleno de afecto, de las actrices...”, y aunque cree que la interpretación de éstas ponía mas énfasis en la expresión que en la técnica vocal, sí considera posible que las críticas de los viajeros franceses pudieran deberse mas que a una deficiente técnica vocal de las actrices a una técnica diferente de la usada en Francia. Ver GONZÁLEZ MARIN, L.A., “Aspectos de la practica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95; pp. 85-86.

También por oposición burlesca, Juan de Timoneda, en su *Entremés de un ciego, un mozo y un pobre*¹⁹⁹⁵ (c. 1564), hace un repaso de las cualidades que debe tener un buen cantante, distinguiendo ya tres tipos de emisión vocal: voz de “bocina”, “negra fina” y “gritada”¹⁹⁹⁶:

CIEGO:	[...] por ver <i>si llevo el son</i> que es menester, oye, y di tu precer a ver <i>si voy entonado</i> . Hermano, ¿hete agradado?
MOZO:	No, no es cosa para ver
CIEGO:	Donoso es el bachiller y alcaldada, ¿y esta voz va mal cantada?
MOZO:	Parece <i>voz de bocina</i> .
CIEGO:	Pues esa es <i>la negra fina</i> que <i>no la que va gritada</i> . [...] Valame la Trinidad, ¡Que plaguero! ¡Oh, hideputa limosnero, y <i>como encaja la letra</i> ! <i>hasta l'anima penetra</i> <i>con su tono lastimero</i> [...]

Junto a la voz de “bocina” o “gritada” otras alusiones en los textos de la época a los diferentes defectos de una mala impostación confirman nuevamente la existencia de una técnica vocal. Así, el padre Alcázar¹⁹⁹⁷ considera que la voz “áspera” y “dasabrida” estropea cualquier interpretación, aunque la poesía y la música sean muy buenas. Entre los vicios mas habituales, Herbst (*Musica moderna prattica overo maniera del buon canto*, 1658)¹⁹⁹⁸ señala una respiración corta, un timbre gutural y una apertura insuficiente de la boca que impide una correcta articulación.

Una vez mas debemos al afán didáctico de Nasarre (*Escuela*: 50-1) una sistematización de los defectos vocales mas corrientes de la época -así como de las soluciones

¹⁹⁹⁵ Cito por la edición de HUERTA CALVO, *Teatro Breve*: 99-100. Los subrayados son míos.

¹⁹⁹⁶ Según Cerone (*Melopeo*: 325) las voces pueden ser *vinolata* (“flexible, blanda y tierna”), *ciega* (la que “luego que es pronunciada, desaparece y calla”), *áspera* y *ronca* (“se esparze por menudos y dessemejantes pulsos, es a saber sin firmeza”), *dura* (“embia fuera su sonido con violencia”), *aguda* (“la muy alta y q. suena mucho”), *gordas* o *ásperas* o *recias* (“salen fuera con mucho espiritu”), *sutiles* (“aquellas en las quales no ay spiritu ni fuerça”), *penetrantes* (las que “mas de lexis vienen tiradas”) y *suaves* (“las que halagan, y en todo satisfazen a los oydos del hombre”).

¹⁹⁹⁷ ALCAZAR, *Ortografía Castellana*. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*, 335.

¹⁹⁹⁸ Pese a su título italiano, posiblemente un homenaje del autor a la escuela de canto italiana que considera ejemplar, especialmente en la ejecución de adornos, la obra fué escrita en alemán. Señala como cualidades del buen cantante una predisposición natural, una buena respiración y la posesión de un timbre de voz bien definido y clasificable: soprano, alto, tenor o bajo. Ver ARGER, J., “Technique vocale”, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du conservatoire. Technique, Esthétique et Pédagogie*, A. Lavignac (ed.), (París, 1925-30), p. 984.

posibles, si es que las hay- que podríamos resumir en cinco: *desafinar* (ya sea por un defecto de oído -que según Nasarre tiene remedio- o por defecto de “qualidades” y entonces es irremediable); *la emisión nasal*, que tiene remedio ya que se debe al mal habito de encaminar el aire “... mas por las narizes que por la boca...”; *una mala articulación*, que dado que depende “...de no tener la lengua la velocidad en el movimiento...” puede corregirse “... esforçando el que canta la pronunciación...”; *forzar la voz* bien sea para fingir la que no se tiene¹⁹⁹⁹ o para hacerla mas grande²⁰⁰⁰ y *tremolar*, defecto “...tan notable, que causa pena el oirlas...” ya que son voces que “... estan tremolando, sin poder ajustar el tono fixo, y parece que tiemblan quando cantan. La causa de que procede es de la poca firmeza que tienen los musculos, que ay en las partes vocales...”, por lo que no debemos confundir este tremolar con el vibrato natural de la voz que está siempre presente ya que es una cualidad natural de ésta²⁰⁰¹.

La falta de una técnica adecuada podía provocar ronqueras²⁰⁰² y otras afecciones, para las que Lorente (*Porqué*: 228-229) señala toda una serie de remedios. Para la ronquera por ejemplo, prescribe poner “...mirra debajo de la lengua hasta que se deshaga...” y también el benjuy²⁰⁰³, que “...deshecho en agua y bebido es bueno para las asperezas de la garganta y adelgaza la voz ronca...”.

El aprecio de los cantantes por su voz se manifiesta en la toma de conciencia por su parte de que ésta requería una serie de cuidados, entre los cuales el fundamental era preservar la voz del frío:

MANUELA: ¿Donde cantarán, y adonde
irá esta muger tapada?
Mal está con su hermosura,
que el ayre de Guadarrama,
quando corre en este sitio
se suele llevar las caras.
[...]
¿Sí a romper la voz se viene
a este sitio? Y no es tan mala

¹⁹⁹⁹ “Otros hazen esfuerços, para que parezca la voz que es delgada [o gruesa] fingiendola, dilatando las ternillas de la larinx [los que la fingen delgada], y procurando arrojar el ayre con violencia [los que la fingen gruesa] [...] obran contra su salud notablemente [...] se cansan mucho cantando, por lo que se esfuerçan [...] y se les acaba la voz muy pronto...”. (NASARRE (*Escuela*: 51)

²⁰⁰⁰ “...por el sobrado esfuerço con que cantan [...] lo harán mal de no cantar con la voz natural que Dios les dio...” NASARRE (*Escuela*: 51). También Cerone (*Melopeo*: 327) señala el peligro de forzar la voz, sobre todo para los principiantes.

²⁰⁰¹ Uberti (*Caratteri*: 38) señala su amplitud y frecuencia dependen de variables anatómicas y fisiológicas. Su uso y abuso están en función del carácter estilístico de la obra.

²⁰⁰² Es lo que parece sucederle a Mariana en el entremés *A/colea* de Moreto, que tras cantar unas seguidillas no puede continuar cantando: MARIANA: Yo estoy ronca, que no puedo/gañir. Canta tu, Frasquilla/una jácara”. Cito por COTARELO, *Colección*: cclxxxiv).

²⁰⁰³ “Liquor o goma que destila el arbol llamado Laserpicio [...] es mui oloroso, suave al gusto y transparente...” (*D.A.*).

que lo merezca [...] ²⁰⁰⁴

y de los alimentos inadecuados ²⁰⁰⁵ como el chocolate, sobre todo si está frío, como hacen las actrices que van a representar un “*particular*” en la casa de un noble empobrecido en el fin de fiesta de la zarzuela *Júpiter y Yoo* de Marcos de Lanuza ²⁰⁰⁶:

BARON: Tomen chocolate frío,
que después para la cena
abrá rosolis de Roma
TODAS: No señor, que nos destempla
y no podremos cantar.

Por ello no es de extrañar que además de darse a valer ²⁰⁰⁷ como cualquier músico que se precie, se hiciesen de rogar ²⁰⁰⁸ hasta el punto que “...cuando vienen a conceder ya tienen enfadado al género humano de rogarlos.” ²⁰⁰⁹. También parece haber sido costumbre habitual que hicieran toda una serie de prolegómenos “enfadosos”, tales como carraspear, toser, y vocalizar, que ponían a prueba la paciencia de los que les escuchaban:

“El mozuelo cantaba,
[...]
sin templar la voz, sin toser, sin tomar punto,
rompió la voz el aire todo junto...”
(Carvajal, *Navidades*: 218)

Todos estos defectos son criticados jocosamente por Quiñones de Benavente, buen músico él mismo además de celebrado entremesista, en su entremés *Los mariones*:

MARÍA: Músico, desabrigue la guitarra
y haciéndola chillar como chicharra,
sin templar, sin toser, sin escombrarse,
ni aguardar a la súplica o al ruego,
cante un romance, y pagaréle luego.

²⁰⁰⁴ VÉLEZ DE GUEVARA, *Loa* para *Los celos hacen estrellas*. Cito por la edición de Varey y Shergold, pp. 5-6. En las disposiciones establecidas en 1602 por Felipe III para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se exime a los capellanes músicos de decir las misas de prima “a la hora que se acostumbre” durante los seis meses de invierno “por conservación de sus voces”. Ver el documento en ALVAREZ SOLAR-QUINTES, “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música”, *Anuario Musical*, 12 (1957), pp. 167-200; pp.171-2.

²⁰⁰⁵ Lorente (*Porque*: 227-228) que considera esencial la dieta para conservar la voz, da toda una serie de consejos sobre las comidas que facilitan la digestión y las bebidas mas adecuadas a cada tipo de voz.

²⁰⁰⁶ Tomo la cita de CARRERAS, J.J., “Celos, opera poética de Calderón e Hidalgo”, en *Celos aun del aire matan*. Programa representación en el Teatro Real, (Madrid, 2000), pp. 88-89.

²⁰⁰⁷ Para Castillo Solórzano (*Tardes entretenidas*: 151) sin dinero de por medio “...no se mueve esta sonora república a comunicar sus gracias.”

²⁰⁰⁸ “Yo me hice de rogar, como es uso y costumbre de todo tañedor...” López de Úbeda, *La pícara Justina*. Cito por REY, *Nominalia*: 56.

²⁰⁰⁹ “Y habiéndole dado una guitarra, templó sin enfadar, cantó sin ser rogada. Falta tan grande de los cantores: cuando vienen a conceder ya tienen enfadado al género humano de rogarlos.” ZAYAS, *Desengaños*: 300.

FRANCISCA: Músico, ropa fuera al instrumento,
y ahorrando de todo parlamento,
de "*estoy ronco, cerrado tengo el pecho,*
no puedo hablar", achaque que los músicos
de continuo lo toman por asunto,
canta una letra, y pagaréle al punto."²⁰¹⁰

De todo lo anteriormente expuesto creemos poder asegurar que las actrices-cantantes, sin excluir la posibilidad de que poseyeran voces naturalmente impostadas, conocían los rudimentos de la técnica vocal desarrollada en Italia a finales del siglo XVI y perfeccionada a lo largo del XVII; una técnica en la que además del dominio de la voz cantada tenía gran importancia la correcta expresión de las palabras, y que pese a lo que pudiera pensarse, no estaba tan alejada, al menos en sus rasgos fundamentales²⁰¹¹ de la técnica italiana de canto moderna, que predomina hoy igualmente en España.

Hay sin embargo dos características que diferencian claramente a la técnica barroca de la utilizada actualmente. En primer lugar la riqueza de timbre, sonoridad y color dentro de una misma voz, que como señala Wistreich (*Reconstructing*: 186), no solo se acepta, sino que se espera; y en segundo el cuidado de la correcta pronunciación del texto y su prosodia, así como la correcta interpretación expresiva del mismo. Ambas características conceden al interprete una gran libertad y capacidad de creación, ya que dependen en gran medida del criterio del cantante, que, dependiendo de los variados factores que inciden en la representación, goza de una gran independencia para elegir los recursos a emplear.

En cualquier caso las fuentes escritas solo pueden darnos una visión parcial de lo que fue el arte vocal hispano, visión que tampoco la iconografía de la época puede ayudarnos a completar mediante la representación plástica del arte del canto, pues lamentablemente, y aunque son varias las obras en las que aparecen músicos -humanos y divinos- tañendo diversos instrumentos, apenas nos han llegado representaciones de cantantes que puedan ayudarnos a la hora de ampliar nuestros conocimientos sobre la técnica vocal del barroco español. Solo citaré dos ejemplos, por parecerme los mas cercanos a una representación "verosímil" del acto de cantar, una en el ámbito popular: los *Tres músicos* de Velázquez (Museo de Berlín) (*Fig. 51*), y otra en el culto o mas bien teatral: *Las tentaciones de San Jerónimo* de Zurbarán (Sacristía del Monasterio de Guadalupe) (*Fig. 47*), obra en la que como ya dije, el pintor parece reflejar una escena teatral de la época.

²⁰¹⁰ COTARELO, *Colección*: 595. Los subrayados en cursiva son míos.

²⁰¹¹ Las cualidades mas apreciadas en el época de la voz cantada -claridad, suavidad/dulzura, sonoridad, pureza y agilidad- son en gran medida muy similares a las que hoy en día se exigen a una voz educada por una técnica vocal correcta: clara, fácil, flexible, coloreada o lo que es lo mismo, bien timbrada.

De los tres músicos representados por Velázquez dos parecen cantar, pero el espectador sólo puede ver con toda claridad la expresión facial del que está de frente, en el cual la relajación, tan predicada por los tratadistas está algo forzada por la excesiva apertura de la boca, mientras que la posición de la cabeza, levantada y ligeramente echada hacia atrás, impone una tensión muscular en la garganta que debía traducirse en una voz “abierta” y ligeramente chillona. Una posición que también adopta la *Santa Barbara* de Zurbarán (Museo de Bellas Artes de Sevilla) (*Fig. 52*), que a nuestro juicio podría constituir un magnífico ejemplo de la “presencia teatral” de una actriz-cantante.

Una posición muy semejante de la cabeza, aunque algo menos forzada, y con una abertura vocal mucho mas natural presenta la dama que canta en *Las tentaciones de San Jerónimo* de Zurbarán, y que ocupa una posición central entre sus compañeras, flanqueada a la izquierda por la dama que toca la guitarra y a la derecha por la arpista, que implicaría una emisión mas relajada que en el caso anterior y por tanto un sonido mas “dulce”. La actitud tranquila y distendida de la cantante parece corroborar la idea de una técnica vocal que excluye cualquier tipo de rigidez y tensión muscular exagerada.

Aunque de tan escasos ejemplos no podemos deducir una regla general, y resulta pues arriesgado aventurar una hipótesis, parece que la posición de cabeza levantada y ligeramente echada hacia atrás era la habitual en los músicos populares, lo que produciría una voz algo chillona y forzada (que corroboraría las críticas de los viajeros franceses, quienes, como ya vimos, consideraban precisamente que los españoles cantaban con voz chillona y demasiada garganta) que podría caracterizar también en el teatro la interpretación de este tipo de música, especialmente en las piezas breves, potenciando así su comicidad. Se trataría pues de una deformación puntual y consciente de la técnica vocal con fines puramente expresivos, pues a nuestro juicio la influencia de la técnica vocal italiana debió ser notable en la técnica vocal española, favorecida por la semejanza de sonidos - fundamentalmente los vocálicos- en ambos idiomas. Sin embargo esta influencia no resultó tan decisiva como para ahogar un estilo teatral nacional, influido notablemente por la interpretación de la música popular, que pervivió durante el siglo XVII, prolongándose incluso en las primeras décadas del XVIII.

4.3. LOS PROFESIONALES DE LA MÚSICA TEATRAL

Pese a que las instituciones musicales de la corte participaban en sus inicios en los espectáculos cortesanos, a medida que éstos requieren una mayor profesionalización que impone la presencia del actor profesional, la música teatral cortesana sufre un proceso similar ya que pasará a ser responsabilidad directa de las compañías teatrales profesionales, que sólo esporádicamente parecen haber contado con la colaboración de las instituciones musicales al servicio del rey (*Capilla Real*²⁰¹², *Cámara*²⁰¹³, *Ministriles* y *Danzería*²⁰¹⁴), que ocupan un papel muy secundario. Tampoco los miembros de estas instituciones que, a título personal, colaboran mas o menos asiduamente en las fiestas teatrales parecen haber tenido mayor protagonismo, y en cualquier caso su intervención en los mismos no era su principal cometido. Por ello consideraremos aquí únicamente como profesionales de la música teatral a todos aquellos que formaban parte de las compañías teatrales.

Desde que a finales del XVI y principios del XVII aparece el oficio de actor como una nueva profesión, las habilidades musicales parecen formar parte de la misma. Como ya vimos, y según se desprende de los documentos conservados, la mayoría de los miembros de una compañía -hombres y mujeres- dominaban varias disciplinas, siendo la mayoría de ellos capaces de bailar y cantar, además de representar, como reflejan claramente las listas de las compañías que representaron los autos del Corpus de 1633. Aunque nada se dice de las cualidades musicales que poseían las seis actrices que formaban parte de la compañía de Antonio de Prado, sabemos que tanto María de Quiñones, como Catalina de Carbonera y

²⁰¹² Además de su importancia como núcleo principal de la actividad musical de la corte, como institución era muy flexible ya que permitía la incorporación de músicos "...procedentes de otros departamentos de las casas reales (la caballeriza) y, a su vez, presta parte de los suyos a otros diferentes (la cámara)...". ROBLEDÓ, "Estructura y función de la capilla musical en la corte de Felipe II", en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Carreras, J.J., y B.J. García García (eds.), (Madrid, 2001), p. 201. Sobre la reorganización de la Capilla Real así como de todo el "aparato musical" de la corte llevada a cabo por Felipe II ver el ROBLEDÓ, *Estructuras*: 198; y del mismo autor "La música en la Casa del Rey" y "La música en la Casa de la Reina, Príncipe e Infantas", en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Robledo, L. et als. (eds.), (Madrid, 2000), pp. 99-193, y 195-212. artículo citado y también

²⁰¹³ Como su denominación indica se trataba de una institución musical destinada esencialmente a distraer los ocios del monarca, y por tanto privada; no obstante muchos cantores e instrumentistas de la Capilla servían también en la Cámara. Como gremio comparte con los actores el protagonismo en el desarrollo y difusión del nuevo género teatral denominado *tono* o *tonada*, ya que en su manifestación como canción polifónica desarrollada durante la 1ª mitad del siglo, y ampliamente difundida a través del teatro, se encuentra estrechamente ligada a los músicos de la corte, ya que la mayoría de los compositores pertenecen a la Capilla y Cámara Real; en cuanto a la tonada a "solo" de la 2ª mitad, su desarrollo -ya plenamente ligado al teatro- contará con un compositor esencial, Juan Hidalgo, arpista de la Real Capilla.

²⁰¹⁴ Formada a partir del grupo de violones adscritos a la casa de la Reina en tiempos de Isabel de Valois (ROBLEDÓ, *Música Casa Rey*: 159), el grupo lo constituían músicos pertenecientes tanto a la Capilla como a la Cámara, con una excelente preparación técnica, que dominaban generalmente todos los instrumentos de la familia, y capaces de abordar los géneros mas diversos. La participación de sus miembros en los espectáculos cortesanos era igualmente a título individual, aunque es posible que el Maestro de Danzar de la Reina interviniera en la coreografía de los mismos, pero no tenemos datos que así lo prueben. Sobre su constitución, organización y funcionamiento ver ROBLEDÓ, "Vihuelas de arco y violines en la corte de Felipe III", *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Salamanca, 1985., (Madrid, 1987), vol. II, pp. 63-76; y *Música Casa Reina*: 200; SANHUESA FONSECA, Mª, "Carlos II y las "Danzerías de la Reyna": violones y

Josefa Lobaco cantaban²⁰¹⁵; sí se especifican por el contrario las habilidades musicales de los actores de la compañía: de los seis que cantan, tres, incluido el gracioso (Frutos Bravo), además representan y bailan; dos cantan y representan (Eugenio de Contreras y Pedro de Jordán), y de uno sólo se nos dice que canta: Juan de León. En la compañía de Avendaño cuatro de las seis actrices representan, cantan y bailan, mientras que María de Candau (1ª) y su hermana Antonia (6ª) únicamente representan y bailan. En cuanto a los hombres cantan Juan de Montemayor (4º), Bernardo Medrano (gracioso), Juan Matías y Diego de Guevara, de los que no se indica jerarquía, y el arpista Pantaleón de Borja. Mucho mas interesante resulta la lista de la compañía de Manuel [Alvarez] Vallejo, en la que además de representar cantaban cinco de las seis mujeres y otros tantos hombres, de los que se nos indica incluso su tipo de voz: Francisco de Valdés (tenores), Marco Antonio (bajos), Agustín de Molina (contraltos) y Andrés de Abadía, que además de cantar contraltos, tocaba el arpa. A ellos se añadía el propio Vallejo, que también cantaba aunque no se especifica su cuerda. Esta distribución de voces les permite, tal y como se indica en la propia lista, hacer música “a diez”²⁰¹⁶.

A diferencia de lo que sucederá en la 2ª mitad del siglo, en estas listas no se especifica todavía quienes son los “músicos” de la compañía²⁰¹⁷, pero las referencias a los distintos tipo de voz de los miembros de la compañía de Vallejo así como el hecho de que en todas las compañías haya varios actores que además cantan, indican claramente que éstas contaban con los elementos suficientes para hacer frente a cualquier tipo de composición escrita para las cuatro voces que formaban el tradicional “coro bajo” (SATB).

La literatura española de la época deja claro que desde los inicios del teatro en la Edad Moderna, se distinguían en él cuatro tipo de voces: tiple²⁰¹⁸, alto²⁰¹⁹, tenor²⁰²⁰ -la voz

danza en las postrimerías de la Casa de Austria”, *Actas IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Madrid, 8-10 de mayo de 1997), *Revista de Musicología*, XX, nº 1 (1997), pp. 261-274;

²⁰¹⁵ Se menciona también a “la hija de María Infanta”, que según afirma Cotarelo (*Actores: Prado*: 63) sería Antonia Infanta, célebre actriz y música, cuya carrera se desarrolla precisamente en la década de 1630. Ver en *Apéndice I*.

²⁰¹⁶ A.M.V.: 2-196-39. Ver también las listas en P. PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1911), p. 47-48. Rennert (*Spanish*: 63-64) incluye dentro del número de músicos de una compañía a las actrices y actores con habilidades musicales tales como cantar y bailar. Menciona como ejemplo a la compañía de Alonso Riquelme de 1607 en la que estaban como músicos Luis de Quiñones, Vega, Francisco Martínez, León, Marigraviela [sic], María de los Ángeles y Juan Catalán. También contabiliza como músicos en 1640 en la compañía de Rueda a 9 personas: cinco actrices, dos de las cuales además eran arpistas, y cuatro hombres, uno de ellos *maestro de la música* y dos arpistas

²⁰¹⁷ Andrés de Abadía en la compañía de Vallejo y Pedro Jordán en la de Prado serían posiblemente los encargados de “poner los tonos”, es decir de componer la música. Para la trayectoria profesional de ambos ver *Apéndice I*.

²⁰¹⁸ “La que tenía mas limpia y mas delgada la voz...” ZABALETA, *Día fiesta*: 337. Dentro de la voz aguda, a la que dedica un capítulo entero por “poseerla un mayor número de sujetos”, ya vimos como Nasarre diferenciaba cuatro tipos: *muchachos* (que divide en dos periodos: la infancia (hasta los 7/8 años) y la puericia (hasta los 14 aproximadamente que es cuando comienza el cambio de la voz, cuyas causas también explica), edad que considera la mejor para estudiar música (*Escuela*: 43-44)), *eunucos*, *mujeres* (las de mejor calidad, ya

natural en los varones según Nasarre²⁰²¹- y bajo, tan esencial esta última²⁰²², que sin ella “... no podría hauer Musica perfecta...” (Cerone, *Melopeo*: 323); cada una de ellas con su propia personalidad:

[ORGANERO]: [...]
 al compás de mi voz,
 el claro contralto,
 el grave tenor,
 el bajo robusto
 y el tiple veloz,
 vengan a mi obrador.²⁰²³

No obstante, una gran mayoría de las composiciones de cámara incluidas en los cancioneros de la época, e interpretadas como ya vimos también en los teatros, están

que en su opinión “...son muchas mas las voces de las mugeres, que se hallan claras, y sonoras, que las de los varones...” (*Escuela*: 46)) y *falsete* (*Escuela*: 46-47). La importancia que concede a la voz de tiple posiblemente se basa en las cualidades que atribuye a este tipo de voces -agilidad, claridad y sonoridad- que eran como ya vimos las mas apreciadas en la voz tanto cantada como hablada.

²⁰¹⁹ También en la voz de contralto Nasarre (*Escuela*, 48) establece una clara distinción según sea emitida por hombres (castrados o no) o por mujeres. En el caso de los castrados (o eunucos como él los llama) es “... muy común el tenerla muy dilatada la voz, excediendo por los altos de su cuerda, y por los baxos teniendo todo lo suficiente.” Sin embargo, las mujeres “...apenas tienen los altos necesarios, y no llegan a tener los suficientes por abaxo, y los que tienen son de poco cuerpo. Son estas unas voces muy cortas, pues la que mas tiene, no excede de ocho a diez puntos.”

²⁰²⁰ “Tenía de voz un tenor admirable, el cual cuando comenzó a cantar no había hombre que no saliese de sí...” VILLALÓN, *El Crotalon*. Tomo la cita de REY, *Nominalia*: 96.

²⁰²¹ En su tratado señala la existencia de diferentes tipos de tenor: “Hallase tambien con alguna variedad en orden a mas, o menos grave, pues vnos alcançan mas altos, y menos baxos, y otros al contrario. Vnos la tienen mas abultada, y otros menos. Vnos mas clara, y otros mas obscura. Los que la tienen en la cuerda natural, suben dos, o tres puntos mas de lo que se figura por las cinco lineas, y exceden por abaxo otro tanto. Pero los que por arriba llegan a termino de contraltos, por abaxo es muy singular el que llega al termino de tenor, y ya que llegue, tiene poquisimo cuerpo la voz en los baxos. Y semejantes voces no son tan a proposito en la musica, como las que van por la cuerda natural, aunque de ordinario son claras. Pero las que van por su cuerda natural, aunque el cuerpo no sea mucho, son mas a proposito para la música, por poderse proporcionar mejor con las demas voces. Tambien se hallan algunas voces de tenor, que son muy cortas, pues no tienen los altos necesarios, ni exceden en los baxos, y tal vez no tienen los que se requieren, y lo mas comun es, ser semejantes voces abultadas...” (NASARRE, *Escuela*, 49). De lo expuesto se desprende que incluye aquí la voz intermedia entre el tenor y el bajo denominada actualmente barítono, aunque en la época parece que el termino que la designaba era el de “bajete”. Ver ROBLEDO, *Juan Blas*: 90. La voz de tenor es también la que el jesuita P. J. Arriaga considera mas apropiada para el predicador, ya que la voz de bajo no puede subir lo suficiente para suscitar emociones, y la voz aguda no puede bajar y podría en algún caso resultar incluso ridícula. Ver ROBLEDO, *Sermón*: 161.

²⁰²² “En la música, los bajos no tienen el agrado que las voces agudas, y sin ellos no tuviera la música tan gustosos sonidos...” ZABALETA, *Día fiesta*: 315. También Nasarre (*Escuela*: 49), pese a señalar la escasez de sujetos que la poseen, la considera esencial para la música debido a que ningún instrumento puede sustituirla del todo, siendo la música mas “...deleytable [...] quando son todas voces naturales.” El gran inconveniente que les encuentra es su escasa predisposición para las agilidades. Por el contrario para Maffei la voz grave es la mas perfecta porque “...eccede, e sopera a tutte l’altre abbraccia, si deve più perfetta, più nobile e più generosa riputare ...” (BRIDGMAN, *G.C.Maffei*: 17). Según Cerone (*Melopeo*: 323) son voces “...tan llenas y tan resonantes, que parecen atronar...”.

²⁰²³ Fin de fiesta para la zarzuela *Selva encantada de amor* de Durón. Tomo la cita de SOLAR-QUINTES, N., “Nuevos documentos para la biografía de Sebastián Durón”, *Anuario Musical*, X (1955), pp. 137-162; p. 160.

concebidas para las cuatro voces de un “coro alto” (SSAT)²⁰²⁴, de lo que resulta una tesitura mas aguda, que parece anunciar la predilección por las voces femeninas, bien patente ya en la 2ª mitad del siglo. Pero dado que estas canciones eran interpretadas en la corte por cantantes masculinos, las voces de tiple y contralto debían ser cantadas por falsetistas, capones/castrados, y ocasionalmente por niños, por lo que la tesitura de las tres voces agudas no era extremada, y resultaría asequible para las actrices, que probablemente sin poseer todavía una técnica de canto muy perfecta podían cantar sin problemas unas obras cuyas tesituras les resultarían, en general, bastante cómodas.

La progresiva importancia musical de las mujeres se refleja ya claramente en los corrales de comedias, y si en los primeros años del siglo la interpretación musical con la que se iniciaba la representación parece haber sido encomendadas a los miembros masculinos de las compañías, como podemos ver en *El Peregrino en su patria* (publicada en 1604) de Lope de Vega, en la que todos los autos sacramentales incluidos en ella se inician con la interpretación de un romance por parte de tres músicos²⁰²⁵, veinte años mas tarde la representación de *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina se inició, según indica él mismo en *Los cigarrales de Toledo* (publicado en 1624), con el canto de “cuatro músicos y dos mujeres” (*Cigarrales*: 218).

De cualquier forma, en una primera época las habilidades musicales no parecen influir de manera decisiva en el desarrollo de una carrera profesional²⁰²⁶, aunque no estén completamente ausentes en el arte histriónico de una actriz de primera fila como María de Córdoba, *Amarilis*, quien aunque ha pasado a la historia por su arte declamatorio, era muy admirada también por sus habilidades musicales como bailarina²⁰²⁷ y cantante²⁰²⁸.

²⁰²⁴ Robledo (*Juan Blas*: 90) considera que la voz grave de este tipo de coros era la de “bajete”, intermedia entre el bajo y el tenor. A las posibles combinaciones de voces dedica Nasarre seis de los capítulos (7 al 12, ambos inclusive) del libro 3º de la 2ª parte de su *Escuela música*.

²⁰²⁵ “...y estando el pueblo atento, salieron tres músicos que cantaron así...” Auto de *La Maya* (LOPE, *Peregrino*: 282).

²⁰²⁶ Un ejemplo lo tenemos en el entremés cantado *El casamiento de la calle Mayor con el Prado Viejo*, de Quiñones de Benavente, representado por la compañía de Vallejo en 1631, en el que todos los actores se expresan cantando aunque ninguno de ellos es especialmente relevante como músico: Bernarda [Teloy], Juan de Tapia [Sandoval], María Artiga, [Francisco de] Artiga, Francisca [?], Sebastian [Zamudio], María de Latras, Miguel [Jiménez], María de Riquelme, Francisco Rodríguez, [Pedro García de] Salinas (*gracioso*) y Jerónima [de Valcazar]. Según Bergman, que ha identificado a casi todos los actores, este entremés se estrenó la víspera de San Juan de 1631. Ver BERGMAN, H.E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, (Madrid, 1965), p. 281. Ver el entremés en COTARELO, *Colección*, p. 556. No obstante las habilidades musicales de las mujeres aparecen ya señaladas en los primeros contratos de los que tenemos noticia. Uno de éstos es el que firman en 1579 María de la O y su marido Hernando de Baena con el autor Alonso Rodríguez, en el que se indica que ella deberá “cantar y tañer”. Ver en OJEDA CALVO, *Barbara Flaminia*: 376. La importancia del canto para una actriz desde los inicios del teatro comercial la pone de relieve igualmente Agustín de Rojas (*Viaje*: 160) cuando en su relación de los tipos de compañías teatrales menciona el *Cambaleo* como el primer grupo de cómicos del que la mujer forma parte como un miembro más, y aunque con cierta sorna -“es una mujer que canta y cinco hombres que lloran”- la cualidad que mas destaca de esta mujer es precisamente que canta.

²⁰²⁷ “...tan compuesto/ su modo [de bailar], que da lugar/ a que se pueda templar/ lo lascivo con lo honesto/...” Guillen de Castro, *La justicia en la piedad*. Ver en COTARELO, E., “Actores famosos del siglo

Sin embargo desde mediados de siglo XVII, y a medida que aparecen nuevos géneros teatrales cortesanos que requieren una mayor participación musical y exigen de sus intérpretes una técnica vocal mucho más desarrollada, la situación va a ir cambiando. El hecho de que estos intérpretes, independientemente del tipo de papel y sexo del personaje, sean en su mayoría actrices²⁰²⁹, explica por qué fueron ellas las que mejoraron notablemente sus conocimientos musicales mientras que los actores, salvo algunos casos que podríamos considerar excepcionales, no parece que alcanzasen la perfección técnica de sus compañeras, como prueba el hecho de que en la mayoría de los casos sus intervenciones quedasen limitadas a las partes corales, sin protagonismo musical alguno. La excepción parecen haberla constituido los graciosos, siendo para ellos el canto y la danza una “importante habilidad”²⁰³⁰ en tanto que protagonistas de las piezas breves. Sin embargo el carácter cómico de estas obras les permitía mostrar más que una perfecta técnica vocal, una voz cantada expresiva aunque defectuosa técnicamente²⁰³¹.

Aunque el número de actores con habilidades musicales -especialmente en la primera mitad del siglo- no fue tan reducido como se ha venido suponiendo, y de hecho pese a ocupar un lugar secundario en la historia de la música teatral hispana, tenemos algunos ejemplos como los de Pedro de Contreras (4º galán, 2º barba y músico) y Pedro Carrasco (3º y 5º galán y músico) que no siendo graciosos desarrollaron sus dotes musicales, lo cierto es que entre los miembros masculinos del gremio teatral, las habilidades musicales parecen concentrarse mayoritariamente en los músicos de compañías, verdaderos impulsores de la práctica musical teatral²⁰³², ya que además de cantar sabían tocar uno o varios instrumentos,

XVII: María de Córdoba Amarilis y su marido Andrés de la Vega”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, X (1933), pp. 1-33, pp. 8-9. Citaré por *Actores:Córdoba*.

²⁰²⁸ “...si Amarilis canta/ los vientos se paran oyendo su voz.” Entremés de *El licenciado Mochín* (c. 1626) (COTARELO, *Actores: Córdoba*: 11). Según el Padre J. Alcazar representaba, cantaba, tocaba instrumentos “músicos”, y bailaba. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 335.

²⁰²⁹ Doce actrices frente a cuatro actores protagonizaron *Júpiter y Ioo o Los cielos premian desdenes*, “fiesta zarzuela” de Marcos de Lanuza, representada el Domingo de Carnestolendas de 1699. Las mujeres interpretaron todos los papeles femeninos y los dioses mitológicos: Teresa de Robles (*Júpiter*), Manuela de Labaña (*Ioo*), Paula María (*Juno*), Manuela de la Cueva (*Mercurio*), Margarita Ruano (*Celfa*), Isabel de Castro (*Isis*), Juana de Robles (*Alecto*), Sabina Pascual (*Corina*), Angela de Labaña (*Dorísea*), Juana de Olmedo (*la Música*), Josefa de Cisneros y Juana Laura con otras actrices el *Coro I* de música. Los cuatro hombres interpretaron papeles masculinos: Carlos Vallejo a *Argos*, Manuel Ángel a *Silvio*, Hipólito de Olmedo a *Fauno* y Francisco de Castro a *Rústico*. Ver el reparto en COTARELO, *Hª Zarzuela*: 71.

²⁰³⁰ Lo afirma el *gracioso* Juan Bezón en el entremés de Quiñones de Benavente *El licenciado y el bachiller*, cuando sale acompañándose con una guitarra y canta: “BEZON: .../rabiando estoy por cantar/que es hoy para los graciosos/importante habilidad” (COTARELO, *Colección*: 539). Estepa (*Teatro breve*: 49) fecha el entremés, que aparece ya en la primera edición de la *Jocosería* (1645), entre 1629 y 1631.

²⁰³¹ Prueba de lo arraigado de la figura del actor-cantante gracioso o cómico en el teatro musical español lo constituye el hecho de que tras la “restauración” de la zarzuela en el siglo XIX este tipo de papeles no solo no desaparece sino que se potencia en muchas zarzuelas (normalmente formando pareja con una tiple cómica que perpetúan en el teatro musical español la oposición pareja serie-pareja cómica característica del teatro del Siglo de Oro), convirtiéndose incluso en el protagonista de un nuevo género teatral musical breve: el género chico.

²⁰³² Como ya dijimos las compañías contaban con dos o tres músicos perfectamente jerarquizados entre sí: músico principal, segundo músico (no aparece siempre), y arpista, cuya categoría suele indicarse en los contratos

generalmente arpa y guitarra. Entre sus obligaciones figuraban además la de “poner los tonos” y enseñar la música a los restantes miembros de la compañía²⁰³³, que la mayoría parecen haber aprendido “de oído”, e incluso representar, y ocasionalmente bailar.

En el mundo de la música teatral hispana se produce por tanto un fenómeno a nuestro juicio muy interesante pero que parece haber pasado desapercibido para la mayoría de los estudiosos de la música teatral: una *especialización musical sexual*, de manera que se diferencian claramente dos ámbitos musicales, vocal e instrumental, dominados con toda claridad -especialmente a partir de la segunda mitad del siglo- por mujeres y hombres respectivamente.

El hecho de que a partir de la segunda mitad del siglo, época en la que se impone el nuevo estilo monódico, la mayoría de las actrices importantes sean también afamadas cantantes supone que la *música vocal aparece como un campo musical fundamentalmente femenino*, mientras que *la composición y la música instrumental pertenecen al ámbito masculino*. Sí en 1633 todos los actores de una compañía tenían alguna habilidad musical, cuarenta y seis años más tarde, todas las actrices de las compañías que Vallejo y Prado²⁰³⁴ presentan para el Corpus de 1679, cantan, encontrándose además entre ellas algunas de las más célebres actrices-músicas de la época, intérpretes habituales de las fiestas palaciegas: Manuela de Escamilla, María de Cisneros, Bernarda Manuela y Jusepa Nieto en la de Vallejo y Jusepa de San Miguel, Sebastiana Fernández, Teresa de Robles y Andrea de Salazar en la de Prado. Entre los hombres, sin embargo, las habilidades musicales parecen limitarse a los músicos de la compañía: Juan de Malaguilla (arpista) y Juan de Serqueira (músico principal) en la de Vallejo, y Valerio Malaguilla (arpista) y Gregorio de la Rosa (músico principal) en la de Prado²⁰³⁵.

Naturalmente no es una regla rígida, ya que existen excepciones, y así encontramos un actor y cantante tan apreciado como Pedro Carrasco, gran tenor (*Genealogía*: 237) que desarrolla su carrera en la segunda mitad del siglo y una actriz-música, Mariana de Borja, famosa no sólo por su voz clara, suave y sonora, sino también por su habilidad como arpista,

y en las listas del Corpus. Así Gonzalo de Espinosa que forma compañía en 1703 “... tiene conferido y tratado con las personas que an de ser sus compañeros haciendo las partes que a cada uno toque [...] Musico principal Baltasar Esteuan, segundo músico Bernardo Esteban, Arpista Manuel de San Miguel...” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 124). Como “músico principal” aparecen señalados en las listas de las compañías presentadas por Jerónimo García y Manuel Vallejo para el Corpus madrileño de 1680 Gabriel Jerónimo (con García) y Gregorio de la Rosa (con Vallejo). (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 366).

²⁰³³ “...a principios del siglo XVII cada una de las dos compañías teatrales establecidas en la capital española, contaba con dos músicos principales para tocar el arpa y guitarra y enseñar el canto a las actrices, teniendo además la misión de componer los tonos...” (SUBIRÁ, *Gremio*: 80)

²⁰³⁴ Naturalmente no se trata de los mismos autores, sino de sus descendientes, Manuel Vallejo y José Antonio García de Prado.

²⁰³⁵ A.M.V.: 2-199-14. Ver en P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 357.

ya que como tal aparece en varios de los contratos que formalizó a lo largo de su carrera profesional²⁰³⁶.

²⁰³⁶ Como “representanta y arpista” es contratada por Diego Osorio en 1653. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 309). Para mayor información sobre su trayectoria profesional ver *Apéndice I*.

4.3.1. ESPECIALIZACIÓN MUSICAL FEMENINA

La “especialización” musical femenina que se va a producir a lo largo del XVII, se refleja claramente en los diferentes textos de la época que hemos considerado como fuentes importantes para el objeto de nuestro estudio, muy especialmente en los escritos de los detractores del teatro y en las fiestas mitológicas palaciegas de la 2ª mitad de siglo, en las que tanta importancia tiene la música, que son protagonizadas por actrices-cantantes, mientras que los hombres, salvo los graciosos, para los cuales, como ya dijimos, cantar era una “importante habilidad,” quedan siempre en un segundo plano²⁰³⁷.

El éxito de la adaptación de las actrices a las nuevas necesidades de la escena cortesana se refleja sobre todo en el último cuarto de siglo, cuando la mayoría de las damas de las compañías son también cantantes, un hecho que confirma una vez más las obras teatrales de la época. En la loa escrita por Salazar y Torres para la presentación en Madrid en 1668 o 1669 de la compañía de Felix Pascual, cada actor se vuelve loco consistiendo su locura en creerse el personaje teatral que habitualmente representa; y la acotación indica que Antonia del Pozo “... *canta, como todas las demás...*”²⁰³⁸. Esta afirmación cobra aun mayor relevancia si tenemos en cuenta que en la compañía, junto a famosas actrices-cantantes como la propia Antonia, conocida por el apodo de la *Patata*, Mariana de Borja y Sebastiana Fernández, hay otras a las que habitualmente no se menciona como cantantes (Manuela de Bustamante, Antonia Mancarea y María de Aguado), pero que gracias a este comentario podemos suponer que lo son o al menos poseen las suficientes habilidades musicales.

Las loas de presentación de compañía reflejan claramente esta “especialización musical” femenina, hasta el punto de que mientras las actrices se presentan en varias de ellas cantando partes solistas, los actores cantan en los números de conjunto. Dos loas de Lanini son especialmente indicadas, a mi juicio para ilustrar esta situación. En la *Loa para la compañía de Felix Pascual*, posiblemente de 1668, cada actor indica la “parte” que

²⁰³⁷ No obstante, pese a la importancia de las actrices en la música teatral, ya que son habitualmente los personajes femeninos y los mitológicos los que requieren mayores habilidades musicales, el “músico”, como personaje teatral es siempre un hombre. Tenemos un ejemplo en el entremés de Quiñones de Benavente *El examen de maridos* protagonizado por el Ama (una “malcontenta”), cuatro criadas, cuatro galanes, un maestro de danzar y tres músicos: tiple, bajo y contralto, es decir dos voces agudas y una grave, que forman la base de la música de cámara y teatral polifónica de la primera mitad del siglo, como ya vimos. Ver el entremés en COTARELO, *Colección*: 757-759.

²⁰³⁸ COTARELO, *Colección*: xlix. El subrayado en cursiva es nuestro. En su tratado Nasarre diferencia entre las voces de tiple femeninas a las que “...tienen tan alta la voz, que suben quatro, o cinco puntos mas, que lo que se acostumbra figurar en cinco líneas por la clave de gesolreut. Otras exceden en dos, o tres puntos; y otras, que apenas tienen mas altos que los que se acostumbran figurar en el continente de las cinco líneas” (NASARRE, *Escuela*, 46). Esta variedad creemos que confirma diversa formación técnica y la riqueza de timbres que se podían encontrar en una obra interpretada sólo por las actrices-cantantes de las compañías.

representa²⁰³⁹, pero aunque “*Salen cantando y bailando todos los de la Compañía, con diferentes instrumentos*” (COTARELO, *Migajas*: 80), sólo las actrices y el *gracioso* cantan partes solistas. Aún más explícita es la *Loa para la compañía de Vallejo*²⁰⁴⁰, en la que se cita a los actores que formaban la compañía en 1670²⁰⁴¹; nuevamente los actores sólo cantan las partes de conjunto mientras que las actrices, todas ellas célebres actrices-cantantes, demuestran sus habilidades musicales como la estructura de la propia loa se encarga de resaltar, especialmente en el caso de las hermanas Mariana y Luisa Romero, 1ª y 2ª damas respectivamente. Precisamente es Luisa Romero, quien se ha presentado en escena cantando, la encargada a su vez de presentar a sus compañeras:

LUISA: Pues en esta torrecilla
del Prado²⁰⁴² sabe que tengo
algunas curiosidades
de música y de festejos
en unos escaparates
que has de admirar a su tiempo.
[...]

Por que el eco
de las voces te divierta,
la música lo primero
con novedad.

(*Descúbrese en lo alto la música puesta en
las ventanas de la torrecilla*)

VALLEJO: ¿Que estoy viendo?
[...]
¡Cielos! ¿Que es esto que miro?
¿La Borja no es la que veo
y Michaela y Antonia?

LUISA: ¿Pues duda eso?

(*Bajan al tablado MICHAELA, la BORJA y
ANTONIA DEL POZO*)

MICHA.: (*Cantando*) De Toledo a serviros
a Madrid vengo,
y como él me reciba,

²⁰³⁹ Los actores mencionados coinciden con los que formaban parte de la compañía que Félix Pascual para la temporada 1668/69: primeros Manuela [de Bustamante] y Juan Alonso, segundos Polonia [Vaquedano] y Francisco de la Calle, terceros Ana de Dios y José Antonio, cuartos Isabel [de Vivas] y Félix Pascual, *gracioso* Bernardo López de Campo. Ver COTARELO, *Colección*: xlviii.

²⁰⁴⁰ La loa es interesante también desde el punto de vista de la biografía de los actores ya que señala el parentesco entre algunos actores de la compañía, que como vimos terminó siendo un elemento de cohesión fundamental para las compañías. En ésta Carlos Vallejo, casado con Luisa Romero, llama “mi hermana” a su cuñada Mariana Romero, que a su vez señala su parentesco con Luisa. Ver COTARELO, *Migajas*, p. 116 y 120.

²⁰⁴¹ La compañía con la que Vallejo representó los autos ese año estaba formada por las actrices Mariana (1ª) y Luisa Romero (2ª), Mariana de Borja (3ª), Micaela Fernández (4ª), Antonia del Pozo “la *Patata*” (5ª) y Francisca de los Ángeles (6ª). Todas excepto ésta última eran célebres cantantes. Entre los actores por el contrario solo de Carlos Vallejo (2º) y del propio Vallejo (*gracioso*) sabemos con certeza que además cantaban. Ver la lista de la compañía en P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 318.

²⁰⁴² Sobre la Torrecilla del Prado como edificio destinado a la música ver LOPEZOSA APARICIO, Concepción, “Un singular edificio en el Prado Viejo de San Jerónimo: la Torrecilla de Música”, *Anales de Historia del Arte*, 5 (1995), pp. 93-100.

adiós, Toledo.
 ANTON^a: (*Cantando*) A serviros Antonia
 del Pozo viene,
 aunque digan que el pozo
 soy de la nieve.
 BORJA: (*Cantando*) Yo, Madrid, hago sin gracia
 hoy las terceras,
 porque ya que no llama,
 mi voz cecea.
 LUISA: ¿Que te parece?
 VALLEJO: Que es
 la música de los cielos.
 [...]
 (*En otro escaparate, a otro lado, se
 descubre MARIANA*)
 VALLEJO: Esta es Mariana.
 [...]
 MARIANA: (*Canta*) De mi afecto a las cláusulas
 vuelvo al suave cántico [...]
 (COTARELO, *Migajas*: 113-116)

Estas loas confirman la evolución sufrida por las compañías, en las que, como ya dijimos, a partir de la segunda mitad de siglo se observa una tendencia cada vez mayor a que la mayoría de las damas sean también cantantes²⁰⁴³, convirtiéndose en una habilidad necesaria para ejercer la profesión de actriz. Sólo a finales del XVII, y sobre todo desde principios del XVIII, y debido en gran parte a los gustos italianos de la nueva dinastía, comenzará a diferenciarse claramente entre cantantes y actrices²⁰⁴⁴.

El desarrollo de las habilidades musicales y la mayor especialización tuvieron una serie de consecuencias fundamentales en la situación profesional y social de las actrices, siendo la primera de ellas el que *se alejasen de la profesión* (igual que había sucedido entre

²⁰⁴³ Pese a la opinión bastante generalizada de Becker (*Intento*: 300-301), quien considera que las dificultades de los primeros papeles en la ópera de Calderón e Hidalgo *Celos aun del aire matan* (1660) impusieron que se encomendasen a las actrices que ocupaban el segundo nivel en la jerarquía de las compañías, que por ser diestras cantantes podían afrontar sin problemas, creemos que ya en ésta época las actrices principales poseen en su mayoría habilidades musicales mas que notables. De hecho las actrices que protagonizaron la ópera eran en su mayoría 2^a damas: Bernarda Manuela (*Pocris*), que hacía la 1^a dama y Luisa Romero (*Zéfalo*), el primer papel masculino, eran ambas 2^a damas en sus compañías (Bernarda Manuela en la de Prado (1659) (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 261), y Luisa en la de Escamilla (1661) (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 282); también Josefa Pavía (*Diana*) hacía 2^a damas (*GENEALOGÍA*: 445). La única por tanto que podría adaptarse a lo expresado por Becker era Mariana de Borja (*Erostrato*), que hizo el papel del 2^o galán y era 4^a dama de la compañía de Escamilla. Ver el reparto en COTARELO, *Hª Zarzuela*: 55.

²⁰⁴⁴ Martín Moreno señala como en la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence amor*, con música de Sebastián Durón y libreto atribuido a Cañizares pero que él cree obra de Bances Candamo, estrenada en 1710, se observa una mezcla de géneros musicales de distinta procedencia (recitativos en estilo francés, arias virtuosísticas en estilo italiano y tonadas y bailes en estilo español) que cree permitió contar con cantantes de ópera que harían los personajes divinos, mientras que los restantes personajes, que salvo los graciosos no cantan, serían interpretados por actores. Ver MARTÍN MORENO, A., "El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, J.A. Gómez Rodríguez y B. Martínez del Freno (eds.), (Oviedo, 1994), pp. 95-156, p. 117.

las cantantes italianas²⁰⁴⁵) *las posibles “aventureras”*, ya que sólo una actriz-cantante bien adiestrada podía conseguir que se produjese “...una estática suspensión en todo el patio el oír una de estas cantarinas diestras, porque además de las letrillas que se cantan, suelen ser alegretes [sic], alusivas y amorosas, y al compás de sonoros instrumentos, se allega a esto la voz afeminada, suave y melindrosa; el arte y la valentía con la que juega. Ya la gorgoea, ya la levanta, ya la hace entera, ya la quiebra, ya la oscurece, ya la aclara, con tales dengues, con tales movimientos de los ojos, de la cabeza y del cuello, que no parece sino que de industria se forman las voces para enternecer el corazón y hurtarle el alma.”²⁰⁴⁶. Aunque este sea un testimonio de la mitad del siglo XVIII, cuando la opera italiana ha conquistado los teatros españoles, se mantiene dentro de la corriente más crítica con la presencia de la mujer en el teatro precisamente por sus habilidades musicales, sin que su pretendido desconocimiento de la teoría musical y “analfabetismo” musical les impida dominar el arte vocal²⁰⁴⁷. Las reiteradas menciones a sus habilidades como cantantes ponen de manifiesto que para la mayoría de los más exaltados detractores del teatro, *las actrices constituyen un mayor peligro oídas que vistas* debido a que se concedía al canto femenino un fuerte poder erótico²⁰⁴⁸. No debe extrañarnos pues que la aparición de las actrices-músicas, que venía a

²⁰⁴⁵ Los mismos ataques sufridos en España por las actrices podemos encontrarlos en Italia dirigidos contra las cantantes profesionales. Es cierto que aunque en un primer momento existe en el teatro veneciano una estrecha relación entre éstas y las prostitutas de lujo, el desarrollo del aria, que por su dificultad requería una buena técnica vocal y no sólo una cada bonita, liberó -como señala Roselli- a muchas cantantes de ser consideradas prostitutas. Ver ROSELLI, Jh, “Song into theatre: the beginnings of opera”, en *The Cambridge Companion to Singing*, Jh. Potter (ed.), (Cambridge, 2000), pp. 83-95, pp. 92-93; e *Il cantante de opera* (Bologna, 1993), especialmente el cap. 3º: “Le donne”. Ver también NEWCOMB, A., “Courtesans, Muses, or Musicians?”, en *Women Making Music*, J. Bowers & J. Tick (eds.), (Urbana, 1986), pp. 90-115.

²⁰⁴⁶ P. MOYA Y CORREA, *Triunfo Sagrado de la Conciencia* (1751). Cito por COTARELO, *Controversias*: 476.

²⁰⁴⁷ Las dudas que sobre la competencia profesional como cantantes de las actrices han venido suscitando en algunos estudiosos del teatro carecen, a mi juicio, de fundamento, ya que incluso en la opera italiana no es raro encontrar célebres cantantes musicalmente analfabetas pero dotadas de una musicalidad innata, que la práctica del oficio potencia de manera extraordinaria. Ese sería el caso de Brígida Giorgi Banti, celebre cantante, cuya carrera se desarrolla ya en el 2ª mitad del XVIII entre Londres y París. Aunque no sabía leer música “...ascoltando un’aria una sola volta, fosse pur suonata mediocrementemente, poteva cantarla nel modo più divino...”. Cito por ROSELLI, *Il cantante*: 122. La figura de la actriz-cantante también está presente en el teatro italiano, especialmente en Nápoles, cuya organización teatral está copiada del modelo hispano, donde las compañías de actores profesionales representaban indistintamente comedias y óperas. Ver MAIONE, P. “Giulia de Caro “seu ciulla” da commediante a cantarina. Osservazioni sulla condizione degli “Armonici” nella seconda metà del seicento”, *Rivista Italiana di Musicologia*, XXXII, nº 1 (1997), pp. 61-80, pp. 74-76.

²⁰⁴⁸ La estrecha relación entre canto y sexo está documentada ya en los cancioneros medievales. Un ejemplo lo tenemos en el zejel de la dama y el negro: “DAMA: Canta Jorgico, canta/NEGRO JORGE: No quiere canta/.../DAMA: Porque cantas tan donoso/de este mi cuerpo gracioso/te sirve, mientras mi esposo/viene de la Tierra Santa/NEGRO JORGE: Ya quiere canta...”. Cito por JAMMES, J., “La letrilla dialogada”, en *El teatro menor en España a partir del Siglo XVI*. Actas Coloquio, 1982 (Madrid, 1983), p. 112. La visión de la mujer de bella voz como una seductora irresistible está muy bien representada en la 2ª parte del *Guzmán de Alfarache*, quien es conquistado por la bella voz de Gracia, y una vez casados aprovecha esta cualidad con fines económicos: “... mi mujer enamoraba los hombres yéndoles a tañer y a cantar a sus casas. Bien claro está de ver que tales gracias de suyo son apetecibles...” (II, p. 457). También Moreto en *El desdén con el desdén* nos muestra una escena en la que el canto de la dama (Diana) resulta tan irresistible para el galán (D. Carlos), que pese a estar éste decidido a “Entrar y no miralla/.../... y aunque ella/ se haga rajas cantando, nos escuchalla/porque se abraze.”, sólo la decisión de su criado (Polilla) -que es quien le ha aconsejado utilizar el

romper con una tradición musical de siglos en la que las voces femeninas “profesionales” apenas tenían importancia, fuese mirada con prevención por los sectores mas conservadores de la sociedad²⁰⁴⁹.

La segunda consecuencia importante que la especialización musical tiene para la carrera de una actriz, es *su preponderancia profesional*, que se refleja no sólo en su elevada jerarquía dentro del gremio y en el hecho de que junto a su categoría dentro de la compañía se especifique además su cualidad de “música”, sino también en sus ingresos, mayores que los de sus compañeros²⁰⁵⁰. Frente al prestigio y notoriedad alcanzado por las actrices-músicas, sus compañeros masculinos, tanto actores con alguna habilidad musical, como instrumentistas y compositores -incluso aquellos designados como “músicos principales” de las compañías- tienen un lugar secundario en la jerarquía profesional de las compañías. Una jerarquía que también se establece entre los distintos tipos de música, ocupando la música instrumental siempre un lugar secundario frente a la vocal. Por ello, y dada la importancia que la palabra cantada puede llegar a tener en el teatro del siglo XVII, nos hemos detenido con mayor profundidad en el aprendizaje, técnica y estilo del canto.

Pero su papel predominante dentro de la profesión tuvo también consecuencias directas en la actitud vital personal de las actrices y en la decisión con la que defendieron sus derechos y prerrogativas, siendo muy significativos en éste sentido sus enfrentamientos con los Comisarios del Corpus madrileño. A lo largo del siglo XVII, pero muy especialmente a partir de la segunda mitad de siglo, las intromisiones de la Junta del Corpus y las pretensiones de los Caballeros Comisarios de formar compañías con las “partes mas a propósito” para el mayor esplendor de la representación de los autos sacramentales, que les llevaba a asignar a los actores y actrices papeles que no se correspondían con su jerarquía

desdén como arma contra el desdén manifestado por la propia Diana- que le pone una daga en el rostro, evita que D. Carlos mire a Diana mientras canta. Cito por la edición de F. Rico, (Madrid, 1978), p. 169-173.

²⁰⁴⁹ La asociación de la mujer que canta en público con la cortesana estaba bastante difundida desde Renacimiento, lo que explica que moralistas como J.L. Vives (*Formación de la mujer cristiana*, 1523), que admite el aprendizaje y disfrute de la música en las monjas, llegue al extremo no sólo de oponerse a que se enseñe música a las mujeres, sino también a que la oigan, debido a que, según él, ésto podía llevar a “deshonestidades”: “...yo no permito ni es mi voto que las doncellas aprendan música, ni menos que se huelguen de oírla en ninguna parte, ni en casa, ni a puerta ni a ventana, ni de día ni de noche [...] por los desconciertos y deshonestidades y poca devoción que en muchos se solían divertir con la música. Con todo, sería de mi voto que la virgen cristiana, si quisiese aprender algo de organo para monja, que la enseñasen muy enhorabuena ...” Cito por REY, *Nominalia*: 83. La misma idea defiende Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache* (II, p. 66), obra que contiene una reprensión moral inequívoca, cuando aconseja a los hombres “...consideren de sí lo que murmuran de los otros y vean cuanto mejor sería que sus mujeres, hermanas y hijas aprendiesen muchos puntos de aguja y no muchos tonos de guitarra, bien gobernar y no mucho bailar.”. Incluso Cerone (*Melopeo*: 540) considera que se debe prohibir a las mujeres el ejercicio de la música.

²⁰⁵⁰ El 3 de diciembre de 1679 las compañías de Prado y Vallejo, que habían representado los autos del Corpus de Madrid, representaron en el Buen Retiro la comedia mitológica de Calderón *Psiquis y Cupido o Ni Amor se libra de amor*; el hecho de que cada una de las actrices cobrase 32 reales de a ocho (896 rs. de vellón), mientras que cada uno de los hombres solo cobró 16 reales de a ocho (448 rs. de vellón), resulta suficientemente explícito de la importancia de cada cual. *FUENTES I*: 89-90.

profesional, chocaron siempre con la decidida oposición de las actrices, conscientes de su valía profesional, que se tradujo en un comportamiento en muchas ocasiones abiertamente desafiantes a la autoridad municipal²⁰⁵¹.

La importancia de las actrices-músicas en el teatro español era por tanto muy superior a la de sus compañeros masculinos, hasta el punto de que además de protagonizar las fiestas cortesanas cantadas, podían ser también protagonistas absolutas y únicas de obras breves, especialmente si se trataba de obras musicales²⁰⁵², escritas ex profeso para ellas, como ocurría con las jácaras, en cuya interpretación parecen haberse especializado algunas actrices como Francisca Paula, única interprete de -al menos- dos jácaras escritas para ella por Quiñones de Benavente: *Jácara de Doña Isabel la Ladróna, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid* y la *Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero, Francisca Paula*²⁰⁵³.

Esta situación de preponderancia entre sus compañeros de profesión explica también el por qué de las furibundas críticas de los moralistas, que veían con preocupación como desde los teatros las actrices influían notablemente en la sociedad de su época, constituyendo a su juicio un peligroso ejemplo, ya que con su libertad e independencia subvertían los pilares sociales de la época que preconizaban el sometimiento de la mujer al hombre, y la relegaban al ámbito “privado”, único espacio en el que debía transcurrir la vida de la mujer “honesta”. Por el contrario las actrices eran “...mugeres en quien el donaire es oficio, el encogimiento culpa, el desahogo primor, el agradar logro y la modestia inhabilidad [...] el mismo empleo que las saca a la publicidad del teatro a hacer ostentación de todo lo atráctico [*sic*], sin demasiada temeridad persuade no será honradísima en el resistir la que tiene con deshonor el oficio de agradar.”²⁰⁵⁴

Desde este punto de vista la carrera de actriz resultaba doblemente peligrosa debido a que no era sólo una de las escasas profesiones que podían desempeñar las mujeres, y que además les permitía desarrollar todas sus cualidades no solo artísticas sino también empresariales (hubo bastantes que ejercieron como “autoras”, es decir como empresarias teatrales), lo que les daba una gran independencia económica y por ende una gran libertad a la hora de tomar sus propias decisiones, sino que era además una profesión en la que las

²⁰⁵¹ Resulta cuando menos curioso que en 1695, tras varios años de en los que la formación de las compañías para el Corpus siempre había terminado por originar algún problema, al notificarse a los miembros de la compañía de Damián Polope la orden de la Junta del Corpus para que no abandonasen Madrid, los hombres contestan con la fórmula habitual (“dijeron estar prontos a cumplir con lo que se les manda”), mientras que las “damas” eligieron una fórmula mucho menos “cortes”: “dijeron que lo oyen” (A.M. V.: 2-200-5).

²⁰⁵² Cotarelo (*Colección*, xlv) señala como su importancia queda reflejada por el hecho de que se podía llegar a hacer una loa de presentación de “...un solo actor o actriz cuando eran partes principales, sobre todo de canto.

²⁰⁵³ Ver en COTARELO, *Colección*, pp. 574 y 530 respectivamente.

mujeres ocupaban una jerarquía superior a la de sus compañeros masculinos. Por ello se trato de limitar su libertad imponiendo desde fechas muy tempranas la obligación de que estuviesen casadas²⁰⁵⁵, aunque los documentos de la época prueban que no sólo la norma no se siguió con la rigidez que el texto legal pudiera hacer suponer, ya que es frecuente encontrar actrices viudas y aún solteras en las compañías, sino que además en muchas ocasiones el matrimonio, generalmente con compañeros de profesión, no sólo no limitaba en absoluto su libertad personal sino que la favorecía²⁰⁵⁶.

El teatro musical era en definitiva uno de los pocos ámbitos donde las mujeres podían desarrollar su potencial artístico, alcanzando al mismo tiempo notoriedad, influencia e independencia. No debe extrañarnos por ello que, frente a la presencia minoritaria de las mujeres en otras profesiones artísticas, su número en la comedia fuese muy elevado, sobre todo cuando por tratarse de una profesión cada vez mas endogámica, se accede a ella desde la propia familia por lo que pierde en gran parte su carácter pecaminoso e inmoral.

4.3.2. LOS MUSICOS DE LAS COMPAÑÍAS

Pese a su posición jerárquica inferior y a que no alcanzaron el prestigio de sus compañeras, los músicos de las compañías tuvieron una importancia esencial en la música teatral de la época, ya que eran los encargados de componer, interpretar y enseñar la música que se hacía en la mayoría de las representaciones teatrales, interviniendo antes, durante y después de la comedia, por lo que formaron parte de las compañías desde los inicios del teatro moderno²⁰⁵⁷, y figuran como tales en las listas de las compañías²⁰⁵⁸.

El número de músicos parece haber oscilado en torno a 2 ó 3, pero la mayoría de las listas diferencian claramente dos categorías: “músico principal” y “arpista”, aunque ambos puedan aparecer denominados por el genérico “músico”

²⁰⁵⁴ P. Agustín de Herrera, *Discurso teológico y político sobre la apología de las Comedias, que ha sacado a luz el Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel Guerra ...* Ver en COTARELO, *Controversias*: 355.

²⁰⁵⁵ Ya vimos como los reglamentos de teatro de 1641 imponen “Que no pueda representar muger ninguna que tenga mas de doze años sin que sea casada, ni los autores las tengan en su compañía” (*FUENTES III*: 92).

²⁰⁵⁶ Para un desarrollo mas completo de estos aspectos ver los apartados dedicados a la situación social y profesional de los actores.

²⁰⁵⁷ Agustín de Rojas (*Viaje*: 151) menciona a los músicos como miembros de las mas antiguas compañías, cuando aún “...hacían farsas de pastores/ de seis jornadas compuestas/ sin mas hatto que un pellico/ un laúd, una vihuela,/ una barba de zamarro/ sin mas oro ni mas seda...” Como “músico y recitante” es contratado Pedro de Ocaña en 1593 por Gaspar de Porres (P.PASTOR, *N.Datos*: 35).

²⁰⁵⁸ En 1602 el autor Alonso de Riquelme dio poderes a su compañero Antonio de Olivares, representante, para “...contratar *representantes y músicos* para su compañía...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 64). El subrayado en cursiva es mío.

Cantar, tañer y componer la música parecen haber sido las obligaciones fundamentales de los músicos principales²⁰⁵⁹, aunque no siempre se especifique en los contratos, pero sin excluir la obligación de bailar y representar²⁰⁶⁰, como podemos ver en algunos de los contratos firmados por Isidro Gíl, quien aparece en 1638 únicamente como primer músico en la compañía de Pedro de Linares (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 301), mientras que en 1639 es contratado para representar, cantar, bailar y poner la música por Francisco Vélez de Guevara, y sus socios Pedro de Cobaleda y Francisco Alvarez²⁰⁶¹. En la segunda mitad de siglo podemos encontrar algunos músicos que parecen desarrollar también su carrera como actores²⁰⁶², pero estos casos parecen haber sido cada vez menos frecuentes, limitándose la mayoría a actuar en las obras dentro de los papeles de “músico”.

Como compositores -y dependiendo posiblemente a su prestigio y formación musical- podían incluso componer parte de la música de una “fiesta” real representada por su compañía, aunque habitualmente en las fiestas cortesanas la música de la obra principal se encargaba a un compositor al servicio de la Casa Real²⁰⁶³; en todo caso eran ellos los que debían “poner los tonos”²⁰⁶⁴ de las piezas breves²⁰⁶⁵. Y lo mismo podemos decir de los autos sacramentales representados en Madrid.

²⁰⁵⁹ Para cantar y poner la música contrata Luis López Sustaeche a Pedro Jordán en 1643 y 1644 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912), pp. 417 y 419).

²⁰⁶⁰ Pedro Ferrer que figura únicamente como “músico” en la compañía de partes dirigida por Alonso Caballero en 1656 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 436), aparece contratado “para cantar” en la compañía formada por el mismo Caballero en 1658. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1914): 211. Lo mismo podemos decir de Antonio Piñero, quien en 1636 se compromete a ir a Barajas para poner los tonos, cantarlos y ocuparse de “...todo lo que fuere necesario tocante a la música...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 246.). Como músico de la compañía de Bartolomé Romero durante los años 1637 y 1638, se obliga a representar, tañer y tocar, cantar y poner la música. (P.PASTOR, *N.Datos*: 274 y 281).

²⁰⁶¹ P.PASTOR, *N.Datos*: 308. En la primera mitad del siglo son muy numerosos los ejemplos de este tipo: Diego Munilla fue contratado en 1634 por Fernán Sánchez de Vargas para representar, tañer, cantar y poner la música (P.PASTOR, *N.Datos*: 235), y lo mismo sucede con Onofre Pascual en 1631 en la compañía de Bartolomé Romero (P.PASTOR, *N.Datos*: 220-221). Juan de León, contratado en 1641 por la autora Juana de Espinosa para cantar y poner la música (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 308), en 1644 es simplemente “músico” en el contrato que firma con Alonso de la Paz (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 420.), y lo mismo sucede con Juan López, contratado en 1641 por Andrés de la Vega para cantar, bailar y representar (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 309), que en 1643 aparece únicamente como “músico” en el contrato que firma con Pedro de Ascanio (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1912): 414).

²⁰⁶² Por ejemplo Ambrosio Duarte, músico, que en 1652 hace también “vejetes” en la compañía de Juan Vivas y Gaspar de Valdés (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 306).

²⁰⁶³ Dado que entre sus obligaciones no se incluía únicamente la música teatral no nos ocupamos de ellos por considerar que quedan fuera del ámbito de nuestro trabajo, que se circunscribe a los profesionales de la música teatral.

²⁰⁶⁴ La asimilación del concepto “poner los tonos” con la composición de la música está perfectamente documentada en la literatura de la época: “CELIA: ... Pero señora, nunca te he oído estos versos ni este tono ¿Quién los hizo? -DOROTEA: Los versos, Celia, yo, y el tono, aquel excelente músico Juan de Palomares ...” LOPE, *Dorotea*: 469.

²⁰⁶⁵ En 1680 se pagaron 200 rs. a Gregorio de la Rosa “...por hauer puesto la musica de la loa y bayle.” para la representación el 1º de mayo de *Las armas de la hermosura* (FUENTES I: 137), de Calderón de la Barca. Rosa era el “músico principal” de la compañía de Manuel Vallejo (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 366) que fué la que hizo la fiesta.

Estos músicos principales suelen tocar la guitarra y sobre todo el arpa, aunque encontremos algunos como Alonso González Camacho que en 1633 se concierta con el autor Fernán Sánchez de Vargas para "...tocar el violín, bailar y poner los tonos..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 232).

Una posición mas secundaria parecen ocupar los "arpistas", entre cuyas obligaciones si puede incluirse de forma mas habitual la de representar, y así nos encontramos con casos como el de Juan de Malaguilla, contratado en 1655 por Francisco García para hacer terceros galanes y tocar el arpa²⁰⁶⁶.

Ninguna mención se hace en los documentos y las obras literarias y teatrales de la época a que los ministriles pudieran formar parte de las compañías profesionales, ya que en ellas los únicos músicos mencionados son siempre arpistas y guitarristas. Sin embargo, estos instrumentos eran habituales en las obras donde con frecuencia se mencionan los "instrumentos bélicos", y sabemos que en el teatro cortesano y en los autos del Corpus, esta música era encomendada a ministriles ajenos a las compañías, y algunos -como los trompetas del Corpus- eran servidores del rey contratados especialmente para la ocasión²⁰⁶⁷. ¿Quién interpretaba pues esta música en las compañías? Es evidente que ciertos efectos sonoros sencillos, como las tan frecuentes "cajas y clarines", no requerirían una gran especialización y podrían ser tocadas por los músicos y actores de la compañía, como la propia literatura se encarga una vez mas de informarnos. Así Alonso, el protagonista de la novela *El donado hablador. Alonso mozo de muchos amos* (1624) de Jerónimo Alcalá Yañez y Ribera, tras pasar algún tiempo en una compañía, se va "...adelantando a salir al tablado...", incluyendo entre sus habilidades "...en acompañamiento tocaba el tambor si había guerra..."²⁰⁶⁸. Para otras necesidades musicales mas complejas es posible que se contratase ocasionalmente a algún músico profesional, e incluso tenemos el caso de José Pinos, que según la *Genealogía* (p. 210), fué chirimía en la compañía José Garcerán. Lo que si es evidente es que parece que existía una cierta especialización de los músicos de las compañías en los "instrumentos músicos" (guitarra y arpa), mientras que la música de los "ministriles" se dejaba mas a la improvisación del momento.

Además de su trabajo en compañías estables, algunos músicos podían ver incrementados sus ingresos al ser contratados como *sobresalientes* en las fiestas de los pueblos para ocuparse precisamente de la música, como sucede con Jacinto López en 1639,

²⁰⁶⁶ El músico principal de la compañía era Gaspar Diago. Ver P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª (1913): 434.

²⁰⁶⁷ En 1693 se pagaron 180 rs. a Lucas Rodríguez, "tambor de la guardia alemana por la asistencia que tubo a la representaz[i]on de los autos..." y 330 rs. a Manuel Galaz, "...clarin de su Mg. por la misma razón..." (*A.M.V.*: 2-200-3).

²⁰⁶⁸ Ver *Novelistas posteriores a Cervantes*. BAE, tomo. XVIII, p. 532. Tomo la cita de RODRÍGUEZ, *Técnica*: 147.

quien se obliga a ir a Valdemorillo para "...cantar, poner los tonos y ensayar la música de cuatro comedias..."²⁰⁶⁹.

Tan diverso como su origen y formación era el desarrollo de su carrera, pues el oficio de músico de las compañías no impedía trabajar como músico en otras instituciones, antes o después de su paso por el teatro. Y si como ya vimos, algunos terminaron su vida como profesores particulares de música, otros, tras retirarse del teatro se convertirán en músicos eclesiásticos, como fué el caso de Alfonso Flores, hijo de padres actores, quien se retiró a Oviedo donde fué arpista de la "Santa Iglesia"²⁰⁷⁰; también Alfonso de Medina, que fue *seíse*, tras su paso por el teatro se retiró a Granada, donde fue músico de la "Santa Iglesia de Granada"²⁰⁷¹; Manuel Victor entró en el convento del Carmen de Barcelona como maestro de capilla (*GENEALOGÍA*: 263), y el ya mencionado Jusepe Pinos, chirimía, fue ministril en la catedral de Murcia (*GENEALOGÍA*: 210).

Pero el caso mas ilustrativo es el de Baltasar Caballero²⁰⁷², músico que pertenecía a una dinastía de actores en la que ya había varios músicos y actrices-músicas pues era hijo de Cristobal Caballero, actor y autor, y de la celebre cantante y arpista Mariana de Borja y nieto de otro músico de las compañías, el arpista Pantaleón de Borja. Baltasar comienza su carrera en la compañía de su padre para pasar luego a ser músico de la catedral de Zamora. En 1718 él y su segunda mujer, Ana de la Rosa (también música), vuelven a Madrid y él entra como músico en la compañía de Juan Alvarez, donde en 1719 aparece como violón. Entre 1720 y 1721 entra como músico al servicio del duque de Osuna, que le paga un salario anual de 300 ducados, mas casa, médico y botica, siendo muy apreciado por "...su habilidad de la música."

En resumen y como conclusión de todo lo expuesto anteriormente, creemos que pese a las indudables influencias italianas que durante el siglo XVII se perciben en el teatro español de la época, tanto en lo que se refiriere a la organización de la profesión como a la aparición de géneros teatrales en los que la música tiene un papel cada vez mas importante, las diferencias entre ambos son también notables, pues si la situación social de los actores españoles fue en gran parte distinta a la de sus colegas europeos, también su "arte", debido

²⁰⁶⁹ Cobra por todo ello 600 rs. limpios de gastos. Ver P.PASTOR, *N.Datos*: 301.

²⁰⁷⁰ Su hijo, Lucas Flores, protegido por la marquesa del Carpio, fue organista. *Genealogía*: 138. En febrero de 1707 el marqués del Carpio lo recomendó al Cabildo de Oviedo, y fue contratado por un año. Se le nombró definitivamente en abril de 1709. Murió en 1758. Ver QUINTANA, I., *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, (Oviedo, 1983), pp. 122-36.

²⁰⁷¹ *GENEALOGÍA*: 160. Ver RAMOS LÓPEZ, *Música catedral Granada I*: 125.

²⁰⁷² *GENEALOGÍA*: 166 y 451. Ver también *Apéndice II. Documentos*. Año 1699.

a las características que presentan estos nuevos géneros, presenta algunas diferencias, tanto en la declamación del texto como en su interpretación musical.

Parece indudable que la necesidad de mantener en todo momento la “legibilidad” del texto así como una cierta verosimilitud de las situaciones, impusieron un estilo declamado y cantado muy expresivo, que en el caso de las obras cantadas limitó los alardes vocales del *belcanto* al dar prioridad a un estilo de canto mas expresivo-declamatorio, pero que exigía igualmente de los interpretes un dominio del arte vocal. Si como apunta Celetti (*Canto*: 483) el “belcanto” pese al predominio de la voz en el sentido expresivo y virtuosístico, no es únicamente virtuosismo vocal sino la suma de éste con unas características estilísticas tales como el lenguaje alegórico de los personajes divinos, la visión sensual de la ornamentación, el amor por la invención, la asexualidad en la correspondencia papel-voz, el gusto por los timbres estilizados y rechazo de los naturales, el desprecio por la “verdad” dramática, etc, podríamos considerar que Calderón -en tanto que creador del teatro musical cortesano hispano- creó un estilo “belcantista” español que aunque compartía alguna de las características del estilo italiano (lenguaje alegórico de los personajes divinos, visión sensual de la ornamentación, asexualidad en la correspondencia papel-voz, etc.), presentaba notables diferencias con él, invirtiendo incluso algunos conceptos. En este sentido el uso del recitativo constituye su innovación mas personal, pues mientras que en el teatro italiano la necesidad de encontrar un lenguaje propio de dioses y semidioses que poblaban las primeras óperas contribuyó a diferenciar dos tipos de vocalidad: el canto recitativo (simple y desornamentado, propio de los mortales) y el ornamentado y florido que por configurar un lenguaje alegórico, estilizado e idealizado, corresponde a los dioses (CELETTI, *Canto*: 483), en el teatro español el recitativo se constituye en el lenguaje de los dioses²⁰⁷³ y el que éstos utilizan para hablar entre sí, mientras que las tonadas se convierten en el lenguaje habitual en el que los dioses se dirigen a los mortales que también lo utilizan para expresarse.

Podemos por tanto considerar que mas que la técnica en sí, es el “estilo” lo que diferencia fundamentalmente al cantante español del italiano, a lo que debemos añadir una serie de factores distintos del teatro musical italiano y español que atañen tanto a las obras - en las que no lo olvidemos, el texto tienen una importancia esencial- como a las personas - compositores e intérpretes- que protagonizan la implantación y difusión de los nuevos

²⁰⁷³ Esta concepción está perfectamente expresada en *La estatua de Prometeo* de Calderón. En esta obra los personajes de Minerva y Pandora fueron representados por la misma actriz que se expresa cantando o hablando según el personaje que encarne. Ver STEIN, L.K., “La plática de los dioses. Music and the Calderonian Court Play, with a transcription of the songs from *La estatua de Prometeo*”, en la edición de dicha obra de Calderón

géneros musicales teatrales en la corte madrileña, aspecto éste en el que encontramos las mayores diferencias.

Así mientras que en Italia los primeros compositores de operas suelen ser además cantantes (Peri y Caccini) y maestros de capilla (Monteverdi), en España aunque también encontramos interpretadas en el teatro canciones compuestas por maestros de capilla (Romero), predominan los compositores que provienen de la música de cámara, pero cuya actividad principal es la de instrumentistas (Blas de Castro e Hidalgo) y no la de cantantes.

Igualmente hay diferencias importantes con respecto a los cantantes, que en Italia - especialmente en las primeras óperas- provenían de la música de cámara y de la Iglesia, y por tanto tenían voces educadas y dominaban la técnica de canto aunque debieran adecuarla a las necesidades del teatro musical. En España por el contrario, los cantantes²⁰⁷⁴ serán durante todo el siglo XVII fundamentalmente actrices-cantantes que interpretaban la mayoría de los papeles, ya fuesen éstos masculinos o femeninos, hasta el punto de que los cantantes masculinos fueron prácticamente excluido, incluyendo entre ellos a los castrados, que a diferencia del importante papel que se les asigna en la ópera italiana, no tiene cabida en el teatro musical español.

A estas diferencias hay que añadir otra de la que nos ocuparemos ampliamente en el último capítulo dedicado a la música en el teatro: el timbre instrumental. A diferencia de lo que sucedía en Europa, donde el laúd y luego el clavicembalo se imponen sobre cualquier otro instrumento para acompañar el canto, en España los instrumentos habituales serán la guitarra y el arpa²⁰⁷⁵ tanto en la música de cámara²⁰⁷⁶ como en el teatro²⁰⁷⁷. Esta faceta instrumental que parece ser la característica de la música española, es también señalada por

por M.R. Greer, (Kassel, 1986), pp. 13-92. Sobre las características de este *recitativo hispano* ver el apartado dedicado a la música vocal en el siguiente capítulo *La música y el teatro*.

²⁰⁷⁴ Los cantantes profesionales ajenos a las compañías y los cantores de las capillas cortesanas quedaron excluidos del teatro musical cortesano en España, que únicamente contó con la colaboración ocasional y siempre en un plano secundario, de los miembros de la Capilla Real, que como ya vimos -y a diferencia de sus colegas italianos- no intervenían como cantantes solistas, sino como refuerzo de las partes corales.

²⁰⁷⁵ Jambou (*Representations*: 14) señala como “La voix et la guitare sont dès l’abord les deux instruments de la pénétration espagnole en France, à travers l’air de cour notamment”, especialmente durante la primera mitad del siglo.

²⁰⁷⁶ “Acabada la cena y quitados los manteles, mandó Japelin a un paje que le trajese un clavicordio, que él tocaba por estremo; que en aquellos países [Flandes] se usa entre caballeros y damas el tocar este instrumentos, como en España la arpa o vihuela...” AVELLANEDA, F. de, “Cuento del rico desesperado”, *D. Quijote de la Mancha* (1614). Cito por la edición de PONTON, G., *Desatinos y amoríos. Once cuentos españoles del Siglo XVII*, (Barcelona, 1999), p. 115. “Apenas dio fin la hermosa Lisis a su desengaño, cuando la linda doña Isabel [...] dejando el arpa, y tomando una guitarra, cantó sola lo que se sigue.” ZAYAS, *Desengaño* 10ª 500.

²⁰⁷⁷ “...Que estas guitarras, harpas y rabeles/si para el pueblo son sonoras aves,/Para nosotros son fieras crueles./Y no porque ignoremos ser suaves,/sino porque mil veces repetidas/vienen a sernos ya susurros graves...”. Consejos a una aspirante a actriz, anónimo de hacia 1644-1650. Cito por PELLICER, *Tratado Histórico*: 162.

Mme. D'Aulnoy, quien tras observar el elevado número de serenatas nocturnas²⁰⁷⁸, se fija en que "...cuestan poco, y basta que un amante esté con su guitarra o su arpa, y algunas veces con ambas cosas, acompañadas de una voz muy ronca [...]. *No he visto ni tiorbas ni clavicordios...*"²⁰⁷⁹.

La importancia del texto, el estilo interpretativo -cantado y recitado- de los actores y actrices, la influencia de la música tradicional española en la música culta profana y religiosa en lengua vernácula, y la tímbrica instrumental, parecen haber contribuido a configurar un estilo propio de la música teatral hispana en el siglo XVII; un estilo cuyas características se deben más que a un pretendido "aislacionismo" musical o a un "retraso" nacional con respecto a las corrientes europeas dominantes, a un intento deliberado por adaptarse a los gustos nacionales. Al análisis de ese estilo musical-teatral, si es que verdaderamente existió, dedicamos el último capítulo de este trabajo.

²⁰⁷⁸ "No pasa noche que no haya 400 o 500 serenatas que dan en todos los barrios de la Villa...". D'AULNOY, *Relación*: 387.

²⁰⁷⁹ D'AULNOY, *Relación*: 387. El subrayado es nuestro. Las serenatas no siempre eran tan pobres. En *el diablo cojuelo* (pp. 97 y 114) Vélez de Guevara menciona las rencillas entre los enamorados de una sastra entre los que se encuentra un señor, con cuyos criados le da serenatas "...a cuatro voces...". También en una versión manuscrita del entremés *Los cuatro galanes* de Quiñones de Benavente, uno de los galanes mencionados, el Doctor, trae unos músicos para dar serenata a la dama. Al enumerarlos, vemos que nada menos que cinco músicos han participado en la serenata: DOCTOR: Los músicos se fueron, vida mía/y has de saber que ha estado en vuestra calle/-¡ay, que no es nada!- el divino Valle/Pedro Miguel de Heredia,/con el célebre Antonio "Calza y media"/el famoso don Rapió/y, por jefe de todos, Esculapio,/que tocando y cantando mil primores/querían celebrar nuestros amores.." Cito por la edición de ESTEPA, *Teatro breve*: 338.

III. LA MÚSICA Y EL TEATRO

III. LA MÚSICA Y EL TEATRO

1. INTRODUCCIÓN

La presencia de la música como parte integrante del espectáculo teatral no es una característica específica del teatro occidental ya que prácticamente en todas las culturas música y teatro forman una unidad aún mucho más estrecha que en la nuestra, pero es innegable que desde sus orígenes el teatro occidental considerará a la música como uno de sus componentes esenciales, hasta el punto de que música y espectáculo teatral serán estimados ya desde la Antigüedad como el medio más eficaz para deleitar con “provecho”¹.

Durante la Edad Media -no tan alejada de la Antigüedad clásica como se ha venido sosteniendo- se mantendrá también una estrecha colaboración entre ambos², pero es en el Renacimiento, con la pretensión de recuperar la Antigüedad, cuando, al intentar reconstruir lo que fueron la música y la danza antiguas así como los géneros teatrales grecolatinos, se llevará a cabo una ampliación de los géneros “parateatrales”³ y teatrales con música. En su intento por recrear formas perdidas de la época greco-latina, la música no sólo formará parte del espectáculo, sino que contribuirá de forma definitiva a configurarlo: de todos es sabido que los intentos de recuperar la tragedia clásica⁴ dieron origen a un nuevo espectáculo teatral-musical: la ópera.

¹ En la *Poética*, Aristóteles señala como la unión de la “...epopeya (pues también puede usar de su verso) [...] la música y el espectáculo...” que forman la tragedia, son “...medios eficacísimos para deleitar...”, opinión compartida tanto por los detractores como por los defensores del teatro que durante siglos intervinieron en las controversias sobre la licitud del mismo. Ver FLORIT DURAN, F., “Testimonios teatrales de los costumbristas barrocos”, en *En torno al teatro del siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X*, (Almería, 1995), p. 185.

² Habiéndose originado el teatro medieval en las representaciones religiosas, la inclusión en éstas del canto litúrgico era recurso obligado.

³ Según Strong estas formas “recuperadas” serían principalmente las naumaquias, las entradas de estado y los ballets a caballo. STRONG, R., *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, (Madrid, 1988), p. 55.

⁴ En la *Loa* a su tragedia *Alejandro* (¿1581-85?) Lupercio Leonardo de Argensola pone en boca de la propia *Tragedia* algunos de los cambios introducidos en la época sobre el modelo clásico, entre ellos la desaparición de las partes corales: “... mi nombre, que es Tragedia/.../...la edad se ha puesto de por medio,/rompiendo los preceptos .../y quitándome un acto, que solía/estar en cinco siempre dividida./Me han quitado también aquellos coros/que andaban por medio entre mis escenas,/...” Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., y A. POQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, (Madrid, 1972), pp. 65-66.

En este sentido el siglo XVII es extraordinariamente interesante pues la ópera italiana, aunque influyente no ha dominado aún Europa, y los diversos países europeos van a realizar tentativas, mas o menos afortunadas, para crear un teatro musical propio, tentativas encuadradas en las necesidades de la nueva política propagandística y de representación de las monarquías absolutas. Es esta una etapa de experimentación, en la que cada país produce obras adecuadas a su propia idiosincrasia cuya música conserva todavía unas características “nacionales” que poco a poco se irán perdiendo al imponerse en Europa un nuevo estilo “internacional”, dominado por la ópera italiana.

Pero si el siglo XVII es importante para el desarrollo de la música teatral europea, para el desarrollo de la música teatral hispana resulta fundamental ya que es en esta época cuando partiendo de una rica tradición musical medieval y renacentista, aparece una música -vocal fundamentalmente- plenamente española, que aunque absorbe importantes influencias europeas, sobre todo italianas⁵, presenta unas características “nacionales” bien diferenciadas de las de otros países europeos, una música creada en el ámbito de la corte pero que se difundirá a través del teatro, favorecida por el hecho de que la música como parte del espectáculo teatral contaba en España con una larga tradición desde la Edad Media, en la que se produce un tipo de teatro musical que nos ha llegado con el nombre de “Misterio”, y del cual se conserva todavía hoy un ejemplo vivo: el *Misterio de Elche*, en el que las partes cantadas se integran dentro de la trama teatral. Hay además en este periodo una serie de espectáculos cortesanos, ligados al fasto ceremonial desplegado para celebrar efemérides reales -coronaciones⁶, nacimientos, bodas, etc.- en los que la música se integra como un componente mas.

⁵ La influencia italiana en diferentes manifestaciones teatrales podemos rastrearla durante todo el siglo XVII. Dentro de un festejo tan “nacional” como la procesión del Corpus encontramos personajes de la “commedia dell’arte” italiana como Arlequín, que con frecuencia aparece sobre el lomo de las tarascas. González de Buitrago señala como la figura de Arlequín, un tipo mas bien proclive a la jarana y poco fiable, suele ir unida en la procesión del Corpus a la del mono, que tradicionalmente representa a los vicios humanos, encarnando ambos la locura. La misma asociación Arlequín-locura la encontramos en el *Entremés de las aventuras del caballero Don Pascual del Rábano*, de principios del XVIII (Cotarelo, *Colección: ccciii*), parodia de Don Quijote, entre cuyos personajes también aparece Arlequín. Ver GONZÁLEZ DE BUITRAGO, A., “La tarasca madrileña: algunas imágenes representativas”. Ponencia del VIII Encuentro Internacional del ICTM (Grupo de Estudios de Iconografía Musical). Sedano (Burgos, 1996). Ver en *La música y la danza en las imágenes de fiestas populares y cortesanas en el sur de Europa, 1500-1750. Imago Musicae, XIII (1996) International Yearbook of Musical Iconography* (LIM Editrice, Lucca, 1998), pp. 107-130.

⁶ En 1399 se organizó un banquete en la Aljafería de Zaragoza con motivo de la coronación de Martín I en el cual los platos fueron introducidos por elaborados espectáculos semiteatrales con música, presente ya desde el comienzo del banquete cuando un ángel, que cantó acompañado por músicos ocultos a la vista de los espectadores, descendió en una nube y ofreció al rey agua para lavarse las manos, ofreciéndole a continuación fruta y vino. Otro “intermedio” musicalmente importante tuvo lugar cuando se sirvió el tercer plato, que hizo su entrada en la sala acompañado por trompetas, ministriles y tambores, detrás de los cuales apareció una estructura en forma de roca y sobre ella una leona con una herida en la espalda, de la cual salió un niño vestido con las armas reales, corona y espada, que canto dulcemente. El banquete finalizó con la interpretación de varias danzas. BLANCAS, G de, *Coronación de los serenísimos reyes de Aragón* (Zaragoza, 1641). Citado por

A partir del Renacimiento y precisamente en estas obras ligadas al fasto ceremonial y cortesano comienzan a producirse los primeros intentos por desarrollar una acción dramática mas cohesionada, como podemos ver en las “églogas” de Juan del Encina⁷ y Lucas Fernández. Todavía no son comedias en el sentido “moderno” de la palabra, ya que mantienen una estrecha relación con los espectáculos medievales, pero en ellas la música se convierte en un elemento habitual, ya que suele marcar el final de la representación, e incluso forma parte integrante de la misma⁸, lo que no es de extrañar pues tanto Encina como Fernández, además de poetas y dramaturgos, eran músicos⁹. Las formas musicales empleada por Encina, el *villancico* y el *romance*, interpretados por los propios actores, son por su contenido, interpretación y función dentro de la obra, un claro antecedente del tipo de música y del uso que la misma tendrá en las representaciones teatrales de la primera mitad del siglo XVII, que tiene en Lope de Vega uno de sus más hábiles “empleadores”¹⁰, pero también anticipan algunas convenciones musicales del teatro de Calderón¹¹.

A mediados del siglo XVI se producen los primeros intentos por introducir la música en la obra teatral, inicialmente sólo en el “introito”, que puede ser cantado en todo o en parte como sucede en la *Farsa llamada Danza de la Muerte* (1551), de Juan de Pedraza, en la que sale un pastor cantando un villancico, tras lo cual dice el prólogo (COTARELO, *Colección*: xi). Un esquema similar utiliza Juan de Timoneda en su *Anfitrión* (1559?) cuyo introito se inicia con cuatro pastores que entran cantando un villancico, y tras representar, concluyen cantando nuevamente (COTARELO, *Colección*: xii), esquema que repite en el “introito” de su comedia *Cornelia* (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 31). El paso siguiente lo protagoniza Alonso de la Vega, compañero de Lope de Rueda, quien además de introducir un introito cantado por cuatro personas en la última de sus comedias (*La duquesa de la*

SHERGOLD, N.D., *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, (Oxford, 1967), p. 115. En adelante citaré por *Spanish Stage*.

⁷ La mayor parte de su producción dramática así como su celebre cancionero (1496) están ligados a su etapa al servicio de los Duques de Alba.

⁸ El mejor ejemplo de la integración de la música en la trama dramática lo consigue Lucas Fernández, pero no en sus farsas y églogas sino en su *Auto de la Pasión*, que Cotarelo considera muy similar a una zarzuela. COTARELO, *Historia de la Zarzuela*, (Madrid, 1934), p. 22.

⁹ En 1490 ambos concursaron para el puesto de capellán cantor en la catedral de Salamanca. Sobre la formación musical de Encina ver la *Introducción* de R.O. JONES y C. R. LEE a su edición del *Cancionero Musical* de Encina (Madrid, 1979), pp. 8-49.

¹⁰ Pese a ser el creador de la “comedia nueva” en la que predomina el componente “populista” que tanto disgustaba a Cervantes, Lope también incorpora a sus comedias “urbanas”, “de ingenio” y “palatinas” elementos de la práctica teatral cortesana. Ver FERRER, T., *La Práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, (Londres, 1991), p. 87.

¹¹ Un buen ejemplo del uso deliberadamente expresivo de la música y no meramente ornamental, lo tenemos en las obras de Gil Vicente: en *Cortes de Júpiter* (1519) se utiliza el canto a cuatro voces (un romance) para anular un encantamiento; otro ejemplo lo constituye la canción a cuatro voces cantada al compás de los martillos de la fragua en su obra *La fragua de amor* (1525) (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 25). Según Ferrer (*Práctica*: 85), los dramas-fasto de Gil Vicente muestran ya una mayor integración entre personajes, trama y escenografía, a la que creemos que se debería añadir la música.

Rosa), incluye canciones a sólo y polifónicas en todas sus obras (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 29).

Pero será Torres Naharro, considerado como el primer escritor de comedias propiamente dichas, el que generalice el uso de la música en el teatro al permitir sus obras - divididas en cinco actos- entremezclar música y danza. En esta época parece que ya se había introducido el “fin de fiesta” musical, pues en su *Comedia Soldadesca* se indica que “...Y esta es/quinta jornada; y después/se saldrán, *como es usanza*,/cantando de tres en tres/el paso de la ordenanza.”¹². Que la costumbre de terminar la representación con música ya estaba firmemente asentada, lo confirma también el hecho de que hacia 1570 la anónima *Tragedia Josefina*, dividida ya en tres actos, acabe con un villancico (COTARELO, *Colección*: xiii).

La introducción de partes musicales en la representación teatral se convierte rápidamente en una costumbre también en el teatro popular, y de hecho Rojas Villandrando en su famosa loa de *La comedia* refleja perfectamente la creciente importancia que la música fue adquiriendo igualmente en estas representaciones teatrales, y si en tiempos de Lope de Rueda “...Tañían una guitarra,/que nunca salía fuera,/sino adentro, y en los blancos,/muy mal templada y sin cuerdas...”, poco después ya “...cantaban a dos y a tres...”, y finalmente “...cantabase a tres y a cuatro...” (ROJAS, *Viaje*: 151, 153-4).

A finales del siglo XVI la inclusión de la música dentro de una representación teatral es tan habitual que en los contratos los autores se comprometen a representar las obras con su correspondiente parte musical¹³, y por tanto al comenzar del nuevo siglo la música forma parte ya de cualquier espectáculo teatral, constituyendo además uno de sus mas poderosos atractivos, como las propias obras teatrales de la época se encargan de resaltar:

Todos quieren en la farsa
buenos versos, trazas propias.
De los muchos que allí vienen,
unos celebran las coplas,
otros alaban la traza,
otros gustan de la loa.
Cual la música engrandece,
cual dice bien de las ropas
[...]¹⁴

¹² COTARELO, *Colección*: viii. El subrayado en cursiva es nuestro.

¹³ En 1593 el autor Gabriel Nuñez se concierta para representar con su compañía durante las fiestas del Rosario de Navalcarnero dos comedias “a lo humano” y una “a lo divino”, comprometiéndose a hacerlas todas con los entremeses y “...musica de biola y guitarras...”. (P.PASTOR, *N.Datos*: 36-7)

¹⁴ *Loa*. Anónima. *Doce comedias famosas de cuatro poetas valencianos* (Barcelona, 1600). Ver COTARELO, *Colección*: 409.

A lo largo del XVII la música irá cobrando cada vez mayor importancia hasta convertirse en parte tan importante del espectáculo teatral, que música y teatro irán tan estrechamente unidas en la mentalidad del Siglo de Oro como para hacer impensable para los hombres del siglo XVII una representación en la que no se hiciese música, tal y como confirman tanto los tratadistas del teatro como sus detractores.

Entre los primeros las alusiones a la música como elemento esencial del espectáculo teatral¹⁵ se producen a lo largo de todo el siglo:

También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas, que son: plática,
verso dulce, armonía, o sea la música
[...]¹⁶

“...las presentes [comedias], que se componen de estas partes y circunstancias: Argumento, Contextura, Episodios, Costumbres, Personages, Locución, Representantes, Música, Danza, Trages y Aparato Scenico...”¹⁷

reconociendo que su falta puede suponer el fracaso de una obra:

“En la comedia se hallan pronunciación, verso suave y armonía [...] Añade trajes, música, bailes. Porque en algunas comedias faltan algunas de estas cosas, son silbados algunas veces los poetas que esperaban aplauso.”¹⁸

pese a que algunos, como Alonso López Pinciano, lamenten el hecho de que la mayoría de las veces la música no vaya en consonancia con la acción de manera que se vayan “...cantando cosas al mismo propósito para que la acción vaya mas substanciada...”, lo que no se produce según él porque (en su época) “... lo mas ordinario es que la música es interpolación del actor y no hechura del poeta.”¹⁹

Este último aspecto es precisamente el que más parece preocupar a los detractores del teatro, para quienes si la presencia de la música en las representaciones teatrales es uno

¹⁵ Aunque sin profundizar mucho en ello, también algunos estudiosos reconocen hoy la importancia de la música en el teatro, y “...su función de distensión o cambio de ritmo en la comedia, su aconsejable imbricación en la línea argumental, el valor de las improvisaciones del actor...”, aspectos que ya eran valoradas por los preceptistas barrocos. RODRÍGUEZ, E., y A. TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII* (Londres, 1983), p. 134.

¹⁶ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Cito por la edición de Espasa Calpe (Madrid, 1967), p. 12.

¹⁷ BANCES CANDAMO, F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (c. 1690). Cito por la edición de D.W. Moir, (Londres, Támesis, 1970), p. 32.

¹⁸ ALCÁZAR, J., *Ortografía castellana* (c. 1690). Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 333.

¹⁹ LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia Antigua Poética* (Valladolid, 1596). Cito por la edición de J. Rico Verdú (Madrid, 1998), p. 524).

de los motivos principales de crítica²⁰, son las habilidades musicales de los actores las que la convierten en realmente peligrosa, hasta el punto de que el padre Mariana considera que “...la música del teatro y de los farsantes es una peste gravísima que va corrompiendo por las ciudades y por los lugares las costumbres de los particulares²¹ [...] que a las tonadas blandas y afeminadas, que por si mismas despiertan a torpeza, sabemos se añaden meneos y palabras deshonestísimas...”²²

La estrecha relación de la música teatral con el movimiento corporal (danza y baile) y el canto, protagonizado en la mayoría de los casos por las actrices, era uno de los factores que contribuían a su peligrosidad, pero además estos detractores consideran a la música teatral como un instrumento diabólico con un poder de tentación prácticamente irresistible debido a su capacidad para influir y “conmover” el ánimo de los espectadores²³

No es de extrañar por tanto que debido al impacto emocional sobre el público, la música teatral pasase de los tablados a las calles²⁴, a las casas particulares, y lo que aun era peor, a la propia iglesia:

“... con la libertad de los farsantes, corrompiendo y haciendo lasciva toda la música; y porque se mezclan palabras torpes, compuestas artificiosamente, los cantarcillos torpes tomados de las plazas, bodegones y casas públicas, con tonadas que sirven al tal propósito, se reducen a la memoria con gravísimos perjuicios de las costumbres, y tanto mayor mal que de los teatros pasan a las plazas y a las casas particulares, fijados en la memoria [...] Y lo que es peor, que no podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces, cantándose estas torpes sonadas, tomadas de cantarcillos vulgares...”²⁵.

donde no solo se cantaban “torpes sonadas”, sino que incluso se interpretaban en las iglesias danzas tan denostadas como la chacona, aunque vertidas “a lo divino”²⁶ como la que

²⁰ Según el padre Camargo “... ella sola era bastante y aun sobraba para hacerle [al teatro] un horno de Babilonia, como le llaman los santos, y una hoguera infernal del fuego de la lascivia...”. *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689). Cito por COTARELO, *Controversias*: 122.

²¹ El jesuita Alfonso de Andrade narra como dos jesuitas que se oponían a que una compañía de actores representase en un pueblo, incitaron a los lugareños a “...que se guardasen de aquellas sirenas que con dulce encanto de músicas, bailes y entretenimientos los cautivaban en los vicios, y poco a poco los despeñaban en el infierno.”, a lo que respondieron los comediantes “...sembrando de ellos y de toda nuestra religión muchas falsedades, procurando por este medio desacreditarles con el pueblo para que no oyesen sus sermones y volviesen a sus comedias.” ANDRADE, *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo* (1648). Cito por COTARELO, *Controversias*: 58.

²² MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos* (1609). Cito por COTARELO, *Controversias*: 434.

²³ Álvarez Barrientos cree que la consideración de música depravada en que se tenía a la música teatral, debido precisamente a su capacidad para conmover el ánimo de los oyentes, es la razón fundamental por la cual ésta no aparece en los tratados musicales de la época. Ver ALVAREZ BARRIENTOS, J., “La música teatral en entredicho. Imitación moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII”, *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), p. 159.

²⁴ “...coplillas y cantares picarescos que de resulta de las comedias se cantan por las calles, y quedan sembradas en el pueblo...” MOYA Y CORREA, F., *Triunfo Sagrado de la conciencia* (1751). Ver COTARELO, *Controversias*: 477.

²⁵ MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos*. Ver COTARELO, *Controversias*: 434.

²⁶ Muy crítico con su uso se muestra Gaspar Lucas Hidalgo en sus *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605): “Bien se que ya se cantan chaconas a lo divino, y que han emparentado, aunque sin dispensación y sin

incluye Lope de Vega en su auto *La Maya*, interpretada por el *Regocijo*, la *Alegría* y el *Contento* a petición del *Cuerpo*:

CUERPO: Cantad algo conveniente.
CONTENTO: Un poco de vida bona
con la honestidad posible.

La popularidad de estas transformaciones “a lo divino” queda confirmada por el hecho de que Lope, un “hombre de teatro”, buen conocedor de los gustos del público, considere conveniente la introducción en una obra de carácter religioso de una danza tan polémica que - igual que sucedía en el teatro profano - además de bailada era cantada:

Luego comenzaron los tres a tañer, bailar y cantar esta letra:

LOS TRES: Vida bona, vida bona
vida, vamonos a la gloria.²⁷

Aunque estas feroces críticas se dirigían sobre todo a la música teatral que se hacía en las representaciones de los corrales públicos, no debemos olvidar la mutua influencia que existió entre el corral y el teatro de corte. Lo cierto es que si el teatro popular se apropió y favoreció la difusión de la música de cámara cortesana en la primera mitad del siglo, dentro de las fiestas cortesanas también encontramos formas musicales -jácaras, chaconas, zarabandas, seguidillas, etc.- tomadas directamente de los corrales de comedias²⁸, además de incorporar la música de forma similar a como se hace en las obras destinadas a estos corrales públicos, sin olvidar que en los entremeses y en las restantes piezas cortas entremezcladas con la obra principal se trataban generalmente temas populares, con su correspondiente música, en contraste con el argumento mitológico-culto de ésta. No obstante, en las obras breves escritas para representaciones palaciegas se incluye un porcentaje mayor de música que en las destinadas a los corrales, característica que ya se percibe claramente en las máscaras palaciegas del XVI, que constituyen el germen del que surgirá en la segunda mitad del XVII la “fiesta con música” característica del teatro barroco hispano. Un magnífico ejemplo de éste tipo de obras, en las que la coherencia argumental todavía es mínima, lo

necesidad, lo profano y lo sagrado, lo festivo y lo funeral.” Cito por J.B. Avalle-Arce, en su edición del *Peregrino en su patria* (Madrid, Castaglia, 1973), p. 296) de Lope de Vega.

²⁷ LOPE DE VEGA, *Peregrino*: 296. Recordemos que el estribillo “original” de la chacona era “A la vida vidita bona, vida vámonos a chacona”.

²⁸ Stein señala como en *Andrómeda y Perseo*, para ilustrar la seducción de Danae, madre de Perseo, por Júpiter, se utiliza una de las danzas cantadas mas sensuales de la época: la seguidilla. STEIN, L.K., “Al seducir el oído. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano”, *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 169-192; p. 178-9. Citaré por *Seducir oído*.

tenemos en la *Fábula de Dafne*²⁹ representada un domingo de Carnestolendas en los aposentos (“...la quadra grande adonde tiene su estrado...”) ocupados por la emperatriz María de Austria en el convento de las Descalzas Reales³⁰ de Madrid en los últimos años del reinado de Felipe II [¿1598?]. Como era habitual en este tipo de espectáculos, representados todavía por aficionados, los personajes (dioses mitológicos y pastores arcádicos) fueron interpretados por los meninos y meninas de la emperatriz y algunas damas de la corte, destacando en los papeles protagonistas D^a María de Aragón (*Cupido y Galatea*), D^a Ana de Zuazo (*Diana*), y tres de las cuatro hijas del pintor Sánchez Coello: Isabel (*Apolo*), María (*Venus y Coridón*), y Juana (*Dafne*)³¹. Tanto Ana de Zuazo como Isabel Coello destacaban -como ya vimos- por sus habilidades musicales, por lo que no es de extrañar que se les encomendasen los dos personajes que tenían partes vocales solistas, que cantaron acompañándose ellas mismas con los instrumentos característicos de la música teatral hispana: el arpa (“Canta Diana este soneto de Garcilaso con guitarra”), y la guitarra (“Canta Apolo con arpa”). Las restantes partes musicales de la obra se encomendaron a “...algunos [músicos] de la Capilla de su Mag[esta]d que cantaron a ratos y otros se tañía con viguela de arco, clauicordio y corneta, todos estauan sin verse ...”.

Pese a que la *Fábula de Dafne* adolece teatralmente de unidad dramática³², musicalmente presenta ya algunas de las características que serán propias del teatro musical barroco español³³ como la utilización de metros españoles en las partes cantadas, el uso teatral de canciones preexistentes³⁴ -y su difusión a través del teatro- la importancia de la guitarra y el arpa en el acompañamiento de las partes vocales, y el protagonismo de las mujeres, que encarnan tanto papeles femeninos como masculinos. La obra incluye además

²⁹ Se conserva en una relación manuscrita anónima conservada en la *Bibliothèque Nationale de Francia* (París) (B.N.F.), Ms. Espagnol 501.

³⁰ La costumbre se mantendrá igualmente durante el reinado de Felipe III. En 1618 el Rey escribe a su hija Ana informándola de como sus hermanos y algunas meninas de la corte representaron una máscara en Pardo, “... que se volverá ha hacer un día de estas Pascuas en las Descalzas, para que la vea mi tía ...” MARTORELL TELLEZ-GIRON, R., *Cartas de Felipe III a su hija Ana, Reina de Francia*, (Madrid, 1929), p. 44. Se refiere a sor Margarita de la Cruz, hija de la emperatriz María de Austria, abuela del Rey, que había muerto en dicho convento en 1603.

³¹ La cuarta hermana, Antonia Coello representó a la *Poesía* en el Prólogo y en la fábula hizo tres personajes: *Peneo*, *Efire* y *Amaranta*.

³² Las dos historias que se narran en ella (unos amores pastoriles y la historia de Dafne) carecen de un sentido unitario, de manera que como señala Ferrer (*Práctica*: 148-9), “...se imbrican tan sólo en algunas ocasiones, y sin que ello suponga repercusiones respectivas en la acción de cada una de ellas...”, acción que por otra parte es mínima.

³³ Según Stein, esta fábula sirve “...de modelo para las convenciones musicales del recién nacido género de la comedia cortesana.” STEIN, L.K., “Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos: 1590-1648”, en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Carreras, J.J. y B.J. García (eds.), (Madrid, 2001), p. 256. Citaré por *Músicos Capilla*.

³⁴ Stein (*Músicos Capilla*: 256) señala la existencia de cuatro fuentes musicales para la canción que canta Isabel Coello-Apolo: *Venteçico murmurador*: “...un manuscrito fechado en 1599 con poesías y notación de “alfabeto” para guitarra, dos cancioneros polifónicos copiados en círculos aristocráticos alrededor de 1600-

los tres tipos de música habituales en el teatro de la época (vocal, instrumental y de baile), y cumple funciones que afectan tanto a la estructura dramática (introduce y cierra escenas, las ambienta, y subraya la acción), como a los personajes (los ensalza y caracteriza)

Sin embargo a pesar de la importancia de la música en el teatro español del Siglo de Oro, y a la existencia -aunque fuese todavía en embrión- de un modelo, la creación de un teatro musical típicamente hispano no se producirá hasta la segunda mitad de siglo XVII, cuando el teatro cortesano se convierte en protagonista de la renovación musico-teatral, desarrollando formas musicales y teatrales propias³⁵.

Desafortunadamente, muchas de estas formas típicamente hispanas van a desaparecer prácticamente a partir del siglo XVIII cuando la influencia -principalmente- italiana se hace palpable en las obras teatrales, algunas de las cuales incluso reflejan en sus argumentos la competencia entre formas nacionales e importadas, como podemos ver en el baile titulado *El Juicio de París* (1716), de D. Antonio de Zamora, en el que se plasma cómo la música italiana va adueñándose de la escena española a pesar de la resistencia ofrecida por un nuevo “estilo español”. Clara parodia del juicio mítico, en este baile tres damas compiten por el bolsillo de dinero arrojado por un vizconde. El juez del pleito es el *Buen Gusto*, caracterizado de “París vejete”. Cada una de las damas va caracterizada no sólo por el vestuario, sino también por la música que canta. La primera, denominada *Juno de Milán*, y vestida a la italiana, canta una arieta de Scarlatti en italiano acompañada por un clavicordio; la segunda - *Palas de Sevilla* - va de gorrón con mantilla y sombrero, y canta al mismo tiempo que baila la entrada de la *Españoleta*; la tercera dama, llamada *Venus del Barquillo*, un claro antecedente de “maja”, canta y baila unas seguidillas con castañuelas, acompañada por el pandero que toca el juez (París-vejete)³⁶.

El decidido apoyo prestado por la nueva dinastía Borbón a las compañías italianas en detrimento de las españolas, además de acelerar la crisis en la que estaba ya sumido el teatro nacional al acabar con el tradicional monopolio teatral mantenido por los arrendadores de

1620 y un arreglo para guitarra realizado por Luis de Briceño [1626].”, aunque el texto es anterior, ya que figura en los romanceros desde 1595.

³⁵ Para Cotarelo (*Colección*: ccxxvii) la música teatral española estaba muy influida por la italiana, e incluso considera que en gran parte es un mero trasunto de ésta. Sin embargo reconoce como una peculiaridad hispana la inclusión de partes cantadas y bailadas tomadas o inspiradas en temas populares (chaconas, seguidillas, zarabandas, villanos, etc.) que “...debían ser los aires que los maestros de poner tonos diesen a todo lo que se cantase en estas piezas...”.

³⁶ Ver en COTARELO, *Colección*, p. ccii-cciii. El tema era además muy adecuado ya que *El pomo de oro para la mas hermosa* fue la primera ópera italiana representada en Madrid (25-VIII-1703) por la compañía italiana de los Trufaldines, llegada a la villa en 1703 por expreso deseo del rey Felipe V. Ver SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, “Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo 1641-1719”, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXIX (1963), p. 122. En adelante citaré por *Datos arriendos*.

los corrales públicos³⁷, también consiguió imponer la música italiana en el teatro español, lo que no dejó de ser criticado por las propias obras teatrales:

GRACIOSA: Señor mío, no hallo ingenios
que quieran escribir bailes
pues se hallan todos secos
de ideas y de invenciones.
El gusto todos perdieron
con tanta invención y embuste
de sainetes extranjeros
con baile de tararira,
música de garganteos,
figuras de mojiganga,
transformaciones sin seso,
y sobre todo, ninguno
quiere romperse el cerebro
ni gastar papel ni tinta
si no ha de tomar dinero...”³⁸

iniciándose una larga etapa de “colonización musical” que ha ocultado durante mucho tiempo las aportaciones españolas a la música europea del barroco, e incluso las

³⁷ Los problemas se iniciaron en 1703, año en que llegó a Madrid la compañía de “...farsa italiana [Trufaldines] ha mandado S.M. venir a esta corte...” y aunque en un principio, habiéndose “convenido” con el arrendador de los corrales, comenzaron a representar en abril en el Coliseo del Buen Retiro, no tardaron en construir un teatro de madera en la zona “...azesoría a las principales del Marques de Villamayna en la calle de Alcalá...” en el que por real orden (15-V-1705) podían representar “...sin que por los arrendadores de los corrales de la Villa se les ponga embarazo en ello...” (SHERGOLD y VAREY, *Datos arriendos*: 122-6). La competencia de los italianos no dejó de reflejarse en la postura para el arriendo de 1707-1711, incluyendo Miguel Bayón en su postura de 28 de noviembre de 1707 la condición de “...que si S.M. (que Dios guarde) fuere seruido mandar se mantenga en esta Corte la conpañia de los Trofaldines, para representar en el Coliseo o en su casa, de que se sigue tan graue perjuicio a este arrendamiento, se a de serbir V.S.I. tenerlo presente para hacerme la equidad y vaja correspondiente...”, aunque en la nueva postura que hace el 19 de febrero de 1708 revoca dicha condición “...porque siendo del agrado de S.M. (que Dios guarde) es para mi la mayor ganancia.” (*FUENTES XIII*: 170-1). La situación empeoró al inaugurar los italianos el nuevo teatro de los Caños del Peral en 1708, en el que representaron hasta 1714 (SHERGOLD y VAREY, *Datos arriendos*: 128), como revelan las posturas para el arriendo de 1712-1716: Juan Antonio Penón ofrece mejorar su postura en 500 ducados anuales en caso de que no continúen los italianos con “...su representaciones como hazian de noche con las partes estranxeras...” (*FUENTES XIII*: 177), y Miguel Bayón incluye en la suya una cláusula según la cual “...sí la compañía que llaman de Trufaldines bolvieren a representar, es capitulazion prezisa no lo puedan esecutar hasta despues de dadas las oraciones, y no hayan de poder tener para executar las representaziones parte ninguna que sea española, y a V.S.I. suplico me dé lizenia para que se puedan ajustar connmigo por el perjuizio que se haze a este propio en sus representaziones...” (*FUENTES XIII*: 179). Todos estos problemas, unidos a la guerra de Sucesión asestaron un golpe mortal al antiguo sistema teatral, que desapareció definitivamente en 1719.

³⁸ Sainete anónimo de principios del XVIII. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxvi. Como una crítica jocosa a la influencia italiana podemos considerar la anónima *Mojiganga de la casa del Duende*, fechada por Cotarelo (*Colección*: cccliii-ccciv) como de principios del XVIII, en la que el duende que da título a la obra va mostrando la casa que pretende alquilar a diversas personas, y a cada una se la presenta bajo el aspecto que mas le puede atraer; pero dicha casa no es en realidad mas que un corral en el que representan el *Genarino* y la Opera de Milán. El cómico italiano, que sale caracterizado de *Trufaldín*, que como vimos era el nombre de la primera compañía italiana que representó en Madrid tras el cambio de dinastía, habla en italiano macarrónico y se dirige a los espectadores encareciendo el espectáculo allí presentado como algo nunca visto: “... cosi pulide e curiose/non mai vedutte in Spagna/L’Arlequin, le saltimbanchi/li danze, li serenate/e li juegui di sortije/en qui caballeri e dama/andano así alrededor.”. Resulta muy significativo que el protagonista vaya caracterizado de *Trufaldín*, que como vimos, era el nombre de la primera compañía italiana que representó en Madrid tras el cambio de dinastía, y que según el *Diccionario de Autoridades* es “Lo mismo que bailarín o representante.

características propias de la música teatral hispana durante el primer barroco, tan desatendida como el estudio de la música barroca española en general; y así mientras otros países europeos no han dudado en investigar y sacar a la luz su propia creación musical, la rica tradición musical española y sus aportaciones apenas han sido estudiadas hasta principios del siglo XX, y sólo a partir de su segunda mitad los investigadores han mostrado interés por la música española del primer barroco, y específicamente por la música teatral española del siglo XVII.

Tampoco han reparado en la influencia de la música en la cultura y en el teatro de esta época los muchos estudios dedicados al Siglo de Oro, ni siquiera en el caso de los dedicados específicamente al teatro, por lo que sólo contamos con estudios parciales, posiblemente porque la música teatral del barroco español no constituye un “corpus” unitario, pues igual que existen géneros teatrales diferentes que conviven dentro de una misma representación, dentro de una misma obra se incluyen géneros musicales distintos, por lo que el mapa musical del teatro barroco se nos presenta extremadamente rico, ya que dentro de una misma obra la variedad de estilos y géneros musicales puede ser tan amplia como la función de los mismos dentro de ella. Por ello, aunque centremos nuestro trabajo en el estudio de la música teatral cortesana, deberemos tener en cuenta que el teatro cortesano no es un género absolutamente diferenciado de otros mas populares como las comedias de santos y los autos sacramentales, que guardan ciertas semejanzas con las “fiestas” musicales cortesanas, aunque en general podemos observar que hay en las obras escritas “para palacio” una mayor densidad musical, así como un predominio de ciertas funciones, específicas de la música de estas obras, sobre todo en lo que a las partes cantadas se refiere y a la mayor complejidad de las danzas en ellas ejecutadas.

Lamentablemente al no contar con tratados teóricos sobre la música teatral nuestras fuentes se ven bastante limitadas ya que tampoco la música conservada es mucha³⁹; por ello serán la propias obras teatrales las que constituyan la fuente principal para nuestro estudio, pues a través de ellas podemos comprobar cómo la música era parte esencial de la representación:

AUTOR: ¿Que ruido es ese, Bernarda?
AUTORA: ¿Pues un autor de comedias
 pregunta que es en su casa

Tómase por el que regularmente sin seriedad baila a la moda Italiana ù Francesa con traje a propósito y acomodado para ello. Es voz tomada del Italiano, que corresponde a el gracioso o bufón de los theatros.”

³⁹ Caballero ha señalado la dificultad que existía ya a finales del siglo XVII para “...localizar, copiar o comprar fragmentos musicales pertenecientes a las representaciones teatrales producidas en Madrid en las décadas inmediatamente anteriores.” CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., *“Arded, corazón, arded” Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, (Valladolid, 1997), p. 23).

Las referencias musicales aparecen en las obras teatrales inscritas tanto en las acotaciones como en el propio texto declamado, y esta distinta ubicación es importante ya que la diferente función de ambos textos se refleja igualmente en la información musical que nos dan.

La información que podemos obtener a través de las acotaciones es importante desde el punto de vista de la práctica musical teatral, ya que la mayor parte de la música que se utilizaba en el teatro barroco se ha perdido, y mucha ni siquiera se escribía debido a que formaba parte de una tradición “sonora” ligada a los espectáculos teatrales y parateatrales hoy desaparecida.

Las indicaciones de las acotaciones se refieren tanto al tipo de música que debía sonar en un determinado momento como a los efectos sonoros que debían hacerse durante la representación⁴¹.

La primera información que nos ofrecen las acotaciones por tanto es la indicación sobre *los recursos musicales* empleados en un determinado momento de la acción, ya sean estos vocales, instrumentales, o ambos a la vez. Con respecto a las partes vocales, se nos indica en primer lugar que parte del texto escrito debe ser “cantado” o “representado” (declamado):

JUAN RANA: (Canta)
Señora mosquetería,
escuchá a vuestro Juan Rana.
(Representa)
¿Yo no so alcalde perpetuo?
¿Vos no me distis la vara?⁴²

La acotación también nos indica si se trata de partes solistas, conjuntos vocales y/o coros:

“Da la vuelta la nave y viene sentada en la popa la ESPOSA, el MATRIMONIO en la proa, y en los costados la tropa de música de un coro; a este tiempo da vuelta también el carro y viene sentado en su trono el REY, a sus pies MUERTE y PECADO, y en el demás espacio los SACRAMENTOS, que forman otro coro.”⁴³

así como su composición o número de intérpretes:

⁴⁰ Loa anónima impresa en *Vergel de entremeses* (1675) (Cotarelo, Colección: xlix).

⁴¹ “Sea esta música muy suave y baja” BANCES CANDAMO, *Como se curan los celos y Orlando furioso*. Cito por la edición de I. Arellano, *Ottawa Hispanic Studies* 7 (1991), p. 186.

⁴² QUIÑONES DE BENAVENTE, *El Guardainfante* (1ª parte). Ver en COTARELO, Colección: 524.

⁴³ CALDERÓN, *La segunda esposa y triunfar muriendo*. Cito por la edición de DÍEZ BORQUE, J.Mª., *Una fiesta sacramental barroca* (Madrid, 1984), p. 208

*"Aquí se descubre la máscara, repartida en dos coros de música, de siete voces cada uno; cada uno cuatro mujeres y tres hombres..."*⁴⁴

Igualmente, a través de la acotación se señalan los instrumentos que deben sonar en un determinado momento:

*"Sale MARÍA por una parte con espada, capa y sombrero, rebozado, y un MÚSICO rebozado, **cubierta la guitarra**; y por otra parte FRANCISCA de la misma suerte con otro MÚSICO"*⁴⁵

*"Tocan chirimías, y cerrándose los carros, se da fin a la Loa"*⁴⁶

Pero además de informarnos sobre el tipo de música interpretada y por quién, la acotación nos indica además cómo y donde se hace. En el primer caso se pueden indicar por ejemplo las cualidades expresivas de la música a interpretar:

LAS TRES [PARCAS]: (Cantando muy triste)
Dolor de parto han sido
con que ha nacido a la tierra
su mayor ruina.
[...]
(CALDERÓN, *Fiera*: 164)

En el segundo, mediante un socorrido "*música dentro*"⁴⁷ se nos informa sobre el lugar en el que está situada la fuente sonora: dentro o fuera del escenario, y si es en escena como se distribuye en ella la fuente sonora:

(Cantan dentro a los dos lados, y en medio del Tablado, tres voces)
[VOZ] 1: Alegría.
[VOZ] 2: Alegría.
[VOZ] 3: Alegría.
[...]
(Sale el primer Coro baylando, y la primera Voz canta lo que se sigue)
[VOZ] 1: Oy es tu día
[...]⁴⁸

⁴⁴ Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra*. Cito por la edición de A. Egido: Madrid, Cátedra, 1989, p. 396. El subrayado en negrita es nuestro.

⁴⁵ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Los mariones*. Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 595). Lo subrayado en negrita es nuestro.

⁴⁶ CALDERÓN, *Loa para el auto sacramental La segunda esposa y triunfar muriendo*. Ver Díez Borque, *Fiesta sacramental*: 147.

⁴⁷ "Suenen la música dentro, como a lo lejos ..." BANCES CANDAMO, *Loa para la comedia ¿Quién es quien premia al Amor?*. Cito por la edición de Álvarez García, B., en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et. als. (eds.), pp. 189-212; p. 193. En determinadas obras, y muy especialmente en Calderón, estas intervenciones de la música fuera de escena poseen, como veremos, un valor expresivo y simbólico notable.

Las indicaciones y comentarios musicales incluidos dentro del texto declamado nos proporcionan una información mucho mas amplia que la facilitada por las acotaciones, puesto que generalmente la inclusión de la música en un determinado momento dramático no es en muchos casos un mero recurso escénico, sino que suele tener un objetivo concreto tanto con respecto a la estructura dramática como con respecto a los personajes, y por ello la estudiaremos detalladamente en el siguiente apartado al hablar de las funciones de la música teatral. Pero además de sus funciones dramáticas, las referencias musicales del propio texto nos informan sobre aspectos tan variados como el concepto que en la época se tenía de la música y en consecuencia, de los conocimientos musicales de la sociedad barroca española, ya que estas alusiones debían en principio poder ser comprendidas por todo tipo de espectadores; pero además nos informan sobre las ideas y conocimientos musicales de los propios dramaturgos, y también sobre los conocimientos y habilidades musicales de los actores que interpretaban las obras.

- Concepto en que se tenía la música:

La idea principal sobre la música que nos transmiten las obras teatrales es su concepción como elemento extraordinariamente poderosos sobre los sentidos y el comportamiento humano, que la cultura clásica había personificado en varios mitos, principalmente en el de Orfeo pero no el único, como podemos ver en la obra de Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, basada en la historia de Júpiter y lo narrada por Ovidio en el Libro primero de *Las Metamorfosis*, en la que el dramaturgo aprovecha la escena en la que Mercurio duerme a Argos para exponer las ideas sobre el poder de la música bien conocidas en la época:

ARGOS: Tu voz de qualquier forma
 diuierde, y aunque discreto
 tu buena razon apoyas,
 no se que tiene tu voz
 cantando, que el alma roba
 y suspende los sentidos
 si es que nos los aprisiona. ⁴⁹

- Ideas musicales generales:

⁴⁸ SOLÍS, A., *Loa para la comedia de Darlo todo y no dar nada* de Calderón. Cito por la edición de SÁNCHEZ REGUEIRA, M., *Antonio de Solís. Obra dramática menor*, (Madrid, 1986), pp. 50 y 54. Citaré por *Solís obra menor*.

Las alusiones a la teoría musical se refieren principalmente al concepto neoplatónico de la “música de las esferas”, muy frecuente en los autos sacramentales en tanto que alusión a la armonía del cosmos, del mundo y del hombre. Así en su auto *La siega* Lope se hace eco de la teoría neoplatónica cuando al referirse a la lucha entre los ángeles, la *Soberbia* comenta como “.../los polos se estremecieron/enmudeció la sonora /música, que solo escuchan/las esferas luminosas/cubrió silencio el teatro/...”⁵⁰, y también Bances Candamo en la *Loa* para el auto *Las mesas de la Fortuna*:

CONTEMPLACIÓN: [...]
 Yo soy la Contemplación
 [...]
 hablo en música porque
 allá en interiores ecos
 soy consonancia en el hombre
 del espíritu y del cielo
 [...] ⁵¹

En las obras profanas los conceptos musicales son menos elevados, pudiendo hacer referencia a las cualidades del sonido, organología, forma musical, etc.:

BRIGIDA: ¡Oiganme, señores *músicos*,
 y callen, señores *jácaros*!
 que a la *solfa de mi citara*
 cantar quiero mis preámbulos
 [...] ⁵²

La gran diversidad de alusiones musicales que podían introducirse en el texto de una obra la podemos observar en el entremés *El Cocinero sordo fingido por el interés* ⁵³, en el que se juega con la presunta sordera del protagonista, quien únicamente oye a quien le paga por sus servicios. Así, al primer galán, que le ha ido a buscar para “cierto casamiento”, le pide que:

COCINERO: Hable usted, mi rey, mas *alto*;
 levante la voz al tono
 que en sólidos *contrabajos*
 cada vez me hago mas sordo.

⁴⁹ Cito por la edición de SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, (Londres, Támesis, 1970), p. 79.

⁵⁰ Cito por la edición de REYES, A., (México, Porrúa, 1989), p. 191.

⁵¹ Cito por la edición de ARELLANO, I., y M. ZUGASTI, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et. als. (eds.), pp. 235-251; p. 246.

⁵² Baile de *Los Esdrújulos*. Cito por ESTEPA, L., *Teatro breve y de Carnaval en el Madrid de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1994), p. 193.

⁵³ Escrito por Suárez de Deza se publicó en *Donaires de Tersicore* (1663). Cito por la edición de ESTEPA, *Teatro breve*, pp. 145-155; ver pp. 147 y 151-152.

[...]

A la petición del 2º galán responde igualmente con alusiones al pago por sus servicios:

COCINERO: Lo que ya de mi *sordina*
publican los *ecos ronc*
que con usted me sucede
lo mismo que con los otros.
[...]
2º GALÁN: La *voz* de mi mano le hable.
que vive Dios que estoy *ronco*,
(*Hácele señas con la mano*)
con lo cual de su sordez
despertarán los sobornos.
COCINERO: Dese *clarín suave* me *sona el tono*
tanto, que desta suerte le acomodo
[...]

Dada la importancia de los bailes en la sociedad y el teatro de la época son muy también frecuentes las palabras que aluden a ellos, especialmente en las obras breves. En su entremés *Juez de impertinentes*, publicado en su *Flor de Sainetes* (1640) Francisco de Navarrete y Ribera, presenta a varios personajes, y entre ellos figuran unas damas aficionadas en exceso al baile que:

“...no quieren trabajar las picaronas,
sino andar a la flor de las *chaconas*...”⁵⁴

por lo que son condenadas por el juez a bailar 40 días seguidos.

Pero al igual que sucedía en otros géneros literarios, es muy frecuente la utilización de una terminología musical en juegos de palabras que aluden a cuestiones que nada tienen que ver con la música:

TELLO: ¿Sabes que he pensado ahora
en menos que ha que lo pienso

un modo de caminar?
¿Sabes cantar?
D. ALONSO: Como un muerto.
TELLO: Pues canta, que con los *pasos*
de garganta llegaremos.⁵⁵

⁵⁴ Cito por COTARELO, *Colección*: lxxxii.

⁵⁵ MONTESER, F., *El caballero de Olmedo*. Cito por la edición de ARELLANO, I., *Comedias burlescas del Siglo de Oro* (Madrid, 1999), p. 117.

especialmente en el lenguaje que hace referencia al juego amoroso:

TELLO: No he visto tan mal *cruzado*
en cuantos *bailes* se han hecho,
porque le yerran entrambos;
que Leonor quiere a D. Juan
y si en esto no me engaño,
Blanca no quiere a don Luis,
luego no es *baile concertado*.⁵⁶

Muy abundantes -especialmente en el teatro menor- son también los juegos de palabras claramente misóginos, en los que se alude a la “facilidad” de las mujeres:

ALCALDE: Amigo, no lo ignoréis:
que doncella destos tiempos
como los *organos* son,
que si ha de *tocar* su dueño,
para haberlos de *tañer*
otro los *sopla* primero.”⁵⁷

o como hace Quevedo en su *Entremés de la vieja Muñatones*, se aprovecha la terminología musical para aludir a la prostitución:

D. TORIBIO: Lo barato es caro ¿Tiene buenos *bajos*?
MUÑATONES: ¿A de tener *música*? Pedirále vnos buenos *bajos* a la *capilla del rey*.
Señor mío, quien no derrama, con *tiples* y cordellate se puede contentar.⁵⁸

- *Conocimientos e ideas musicales de los dramaturgos:*

Todas estas alusiones revelan que las principales teorías musicales de la época no eran desconocidas para los dramaturgos, que en ocasiones pueden tomar partido sobre determinadas cuestiones, como puede ser la oposición entre la música como ciencia, y la

⁵⁶ LOPE DE VEGA, *La noche de San Juan*. Ver DIXON, V., “El post-Lope: La noche de San Juan, metacomedia urbana para palacio”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas XVIII Jornadas de teatro clásico*, (Almagro, 1996), p. 76.

⁵⁷ Entremés anónimo *El alcalde registrador* (2ª mitad XVII). Ver COTARELO, *Colección: cxxvi*. En el *Entremés de los Órganos y Sacristanes*, Quiñones de Benavente, el vejete (organista) alude a los amoríos que sus hijas mantienen con los dos sacristanes que tiene por discípulos, lamentándose de que “...cuando los *fuelles soplen*/yo les enseñe una *tecla*/y ellos dos *teclas* me toquen.” (COTARELO, *Colección: 637*).

⁵⁸ Cito por la edición de ASENSIO, E., *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, (Madrid, 1971), p. 292.). En adelante citaré por *Itinerario*.

música práctica, como sería el caso de Lope de Vega, que si en *El peregrino en su patria* expone con brevedad la teoría musical dominante en la época⁵⁹, en su auto *La Maya* se muestra como un decidido partidario de la música “práctica” al defender a los músicos, ya que los considera los verdaderos protagonistas de la música, pues son ellos los que le dan vida:

ENTENDIMIENTO:	El que toca el instrumento es, con bueno o con mal son, el que le da sentimiento, porque él sin esta razón como tendrá movimiento? [...]
CUERPO:	músicos tan excelentes [Alegría y Regocijo], que podrán la fiesta hacer,/ porque ellos y sus parientes saben cantar y tañer [...]

(LOPE DE VEGA, *Peregrino*: 288 y 292).

Un buen conocimiento de los procedimientos y formas musicales demuestra por su parte Quiñones de Benavente en su obra *Don Gaíferos y las busconas de Madrid* (c. 1630) en la que adapta al diálogo hablado la práctica musical del responsorio en la que el solista alterna con las partes corales, así como el contraste entre tonos altos y bajos:

	(<i>Todos en tono alto</i>)
CRIADO 1º: ¡Señor!	
CRIADO 2º: ¡Señor!	
GAIFEROS: ¿Sin sonsonete respondéisme a dos coros? ¿Soy motete?	
	(<i>En tono bajo los dos</i>)
CDOS 1º y 2º: Señor ...	
[...]	(COTARELO, <i>Colección</i> : 614)

Pero es sobre todo la disposición de las partes cantadas la que mayor información nos dá sobre los conocimientos musicales del escritor. Un ejemplo magnifico lo encontramos en el auto de Calderón ya mencionado, *La segunda esposa y triunfar muriendo*, que culmina con la interpretación alterna y simultánea del texto por dos coros situados en lugares enfrentados dentro del escenario, en una claro ejemplo de adaptación de técnicas policorales propias de la música religiosa y cortesana a una representación teatral, en el que la disposición del texto posee además una musicalidad que sin duda facilitaría la labor del

⁵⁹ “La música es una junta y mezcla proporcionada de voces sonoras, graves y agudas [...] Dos cuerpos se requieren para sonar, porque el solo no hace son [...] ¿En que se divide la música?. En teoría y práctica, dijo el loco, según Boecio; o sea en natural y artificial, en celestial y humana. La natural celestial es la que se considera

compositor. El *Coro 1º* se sitúa en torno al personaje del REY y personifica a los sacramentos, mientras que el *Coro 2º* viaja en la nave de la ESPOSA. El canto dialogado de los coros alterna con algunos momentos de sonoridad plena debido al canto unido de ambos, que interpretan juntos los versos en los que se comunica a los espectadores el mensaje principal, que posiblemente fuera resaltado también por los instrumentos⁶⁰:

CORO 1: ¡Ah del mar!
 CORO 2: ¡Ah de la tierra!
 CORO 1: ¿Qué nave es ésta?
 CORO 2: Esta es,
 pues trae la Perla Preciosa,
 la Nave del Mercader.
 CORO 1: ¡Que ventura!
 (Dan vueltas cantando nave y carro)
 CORO 2: ¡Qué placer!
 CORO 1: Buen viaje.
 CORO 2: Buen pasaje.
 LOS 2: La tierra y el Cielo,
 alegres les den.
 CORO 1: Y venga con bien
 CORO 2: Y venga con bien.
 LOS 2: Pues que nuestros puertos
 viene a enriquecer
 [...]
 CORO 2: ¡Ah de la tierra!
 CORO 1: ¡Ah del mar!
 CORO 2: ¿Qué triunfo es ese?
 CORO 1: Este es,
 pues al vencedor aclama,
 el Carro que vio Ezequiel.
 CORO 2: ¡Que ventura!
 CORO 1: ¡Que placer!
 CORO 2: Buen viaje
 CORO 1: Buen pasaje
 LOS 2: El mar y la tierra,
 alegres le den.
 CORO 2: ¡Y venga con bien!
 CORO 1: ¡Y venga con bien!
 TODOS: Pues que a nuestros mares
 viene a enriquecer
 [...]

(DÍEZ BORQUE, *Fiesta sacramental*: 208-9)

Debido a su importancia como creadores de nuevos géneros musico-teatrales, serán las obras de Quiñones de Benavente y Calderón, junto con las de Lope de Vega (creador de la “comedia nueva” en la que la lírica tradicional tendrá un papel importante⁶¹), las que en

de la armonía de todas las partes del mundo; la humana es la que trata de las proporciones del cuerpo y del alma y de sus partes...” (LOPE, *Peregrino*: 343-4).

⁶⁰ Una vez que la nave llega a tierra, la acotación indica: “Con salva de chirimías, y musica, bajan todos al tablado...” Ver en DÍEZ BORQUE, *Fiesta sacramental*: 210.

⁶¹ La sonoridad del verso y su musicalidad así como el uso frecuente de imágenes sonoras y términos musicales caracterizan a las obras de Lope, quien según Asensio (Itinerario: 76) utilizaba “...versos y estrofas cercanos a la

mayor medida nos servirán para estudiar los tipos y funciones de la música en el teatro español del Siglo de Oro. El análisis de su producción dramática demuestra el interés que todos ellos sintieron por el mundo de los sonidos, musicales o no, ya que en sus obras encontramos una valoración del sonido en un sentido muy amplio, que indica una reflexión sobre las posibilidades escénicas de ciertos recursos sonoros y del uso de la música: *juegos sonoros que se pueden producir en el lenguaje hablado* y que por sí mismos llevan implícita una musicalidad⁶², un *dominio del lenguaje y de la versificación*⁶³ que -en nuestra opinión- demuestran una concepción “musical” del texto⁶⁴, que posiblemente es lo que mejor caracteriza a sus obras, y también un interesante *aprovechamiento de las relaciones espacio-sonido* fundamentalmente bajo dos aspectos: la emisión de sonidos desde distintas partes de

canción...”, y de hecho Lope es un gran creador de canciones, por lo que no es de extrañar la importancia que tienen éstas en sus obras, ya sean populares o creadas ex profeso por él para la obra, aunque dentro de los moldes populares. Si algo caracteriza a Lope es su dominio de la lírica tradicional que le permite introducir las canciones populares en sus obras, incluso de forma encadenada, sin que se produzca el efecto de un parche como podemos ver en la 2ª jornada de *El villano en su rincón*, en la que aparecen encadenadas tres de ellas (“A la caza va el caballero”/“Por el montecico solá”/“Donde vais serrana bella”), que a juicio de Díez de revenga constituye “...el momento culminante de la obra, y quizás de todo el teatro de Lope, a la hora de valorar la canción y su función dentro de la comedia ...”. Ver Díez REVENGA, F.J., *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (Murcia, 1983), pp. 86-88; y RODRÍGUEZ, A., “Estudios sobre los cantables de *El villano en su rincón*”, en *Homenaje a W.L. Fichter*, (Madrid, 1971), pp. 639-645.

⁶² Un buen ejemplo lo encontramos en el entremés cantado *El Mago* en el que, aunque no conservemos la música, el texto nos revela como Quiñones de Benavente juega con todos los procedimientos retóricos que permiten diferentes modulaciones del sonido (onomatopeyas, aliteraciones con repeticiones disparatadas, retruécanos, palabras inventadas, etc.): “MIGUEL: Porque viene el alba, / el alba, el alba del señor San Juan. /.../ JOSEFA: Y en cláusulas perfetas / digan las trompetas / Tú, tú, tú, tarán, tarán. / Y los atabalillos sonando dirán / LOS DOS: Tápala tapa, tápala tapa / tan, tan, tan, / noche del señor San Juan /.../ BEZON: ¿Que estopendo roido es éste? / COSME: ¿Que ruido es éste estipendio? / BEZON: Algún portento es sin duda. / COSME: Sin duda es algún podenco / BEZON: Que el viento siento groñir / COSME: Que groñir el vientre siento. / BEZON: Del cielo son estas voces. / COSME: Estas voces son de ciego. / BEZON: ¿Quién mis acentos repite? / COSME: ¿Quien repica a mis asientos?/...” Ver COTARELO, *Colección*: 579.

⁶³ En este sentido la obra de Quiñones de Benavente es muy significativa, ya que la fluidez, adaptabilidad y variedad de metros utilizados por el dramaturgo en una sola obra es tal, que como señala Andrés, apenas hacen perceptible al espectador o lector que se trata de un texto en verso. Para Bergman esta riqueza métrica se debe a que el metro cambia cuando cambia la melodía, por lo que la música influye también en la frecuente inclusión de versos irregulares que le caracteriza. Precisamente esta riqueza métrica y estrófica caracterizará, como veremos, al nuevo género teatral-musical creado por Benavente: el *entremés-cantado* o *baile-entremesado*. Ver ANDRÉS, C., *Luis Quiñones de Benavente. Entremeses*, (Madrid, 1991), p. 39; BERGMAN, H.E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, (Madrid, 1965), p. 190.

⁶⁴ Como tal podríamos considerar la utilización de estribillos hablados y cantados, que en mi opinión tienen una evidente función de *leit-motiv*, y en los que suele condensar el mensaje principal. Esta técnica, que como veremos utiliza masivamente en su ópera *Celos aun del aire matan*, la había practicado Calderón en obras anteriores, incluso como estribillo declamado. Como tal podemos considerar los versos “La venganza no dirá/lo que el agravio no dijo” (D. Diego) y todas sus variantes: “En que dijo la venganza/lo que el agravio no dijo” (D. Diego); “Y lo que calla el agravio/ no dirá la venganza” (D. Juan); “Lo que el agravio no diga,/ que lo diga la venganza” (D. Diego), que aparecen a lo largo de la 3ª jornada de su comedia *El maestro de danzar* siempre que se plantea una situación en la que se corre el riesgo de que por obtener “satisfacción” se revele algo que todos desconocen. Ver en la edición de la BAE, IX (Madrid, 1945), pp. 92-7.

la sala o del propio escenario⁶⁵, tal y como acabamos de ver, y la ocupación del espacio vacío por el sonido (voces y ruidos) y la música producidos “desde dentro”⁶⁶.

- Conocimientos y habilidades musicales de los actores:

Las obras breves, en las que los actores aparecen en muchas ocasiones mencionados por su nombre y no por el personaje que interpretan, pueden incluir referencias claras a las habilidades musicales de actores concretos. Gracias a la *Loa* de presentación que en 1669 escribió Calderón para la compañía de Antonio de Escamilla, sabemos que la actriz Ana Ortiz tenía voz de tiple⁶⁷. Pero las habilidades musicales de un actor podemos deducirlas igualmente a través de las que se adjudican al personaje por él interpretado, especialmente si ese personaje se escribió para un actor o actriz determinados. Ese podría ser el caso de la comedia *Las desdichas de la voz*, cuyo argumento gira en torno a las dotes musicales del personaje de D^a Beatriz, a las que se alude constantemente a lo largo de la obra que sabemos fue escrita por Calderón para María de Heredia⁶⁸.

Siendo pues la música parte esencial de la representación en el barroco, algo que todavía hoy las recuperaciones modernas olvidan con demasiada frecuencia, su aparición en escena creo que debe estudiarse desde varios ángulos: ¿que música se interpreta?, ¿cómo aparece ésta en las obras teatrales?, ¿para que se usa?. Es decir, deberemos estudiar en primer lugar que *tipo de música* se utiliza tanto por su género, como por su condición, de manera que podamos establecer que relación se establece entre la música y la trama, los personajes y el propio lenguaje literario y musical de la obra, por lo que en un segundo apartado veremos que circunstancias provocan la aparición de la música en escena, es decir que *funciones cumple la música* en la obra teatral. Pero dado que el tipo y función de la música utilizados en una obra están también relacionados con el género teatral al que

⁶⁵ “*Ponense las cuatro a las cuatro puntas del tablado. Retírase ANAJARTE y mientras cantan, sale IRIFILE*”. Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*. Cito por la edición de A. Egido (Madrid, 1989), p. 190.

⁶⁶ En su mojiganga *Las visiones de la muerte* Calderón presenta inicialmente un espacio vacío mientras que se oye “*Dentro música y castañetas e instrumentos...*”. Cito por la edición de E. Rodríguez y A. Tordera, *Pedro Calderón de la Barca. Entremeses, jácara y mojigangas*, (Madrid, 1990), p. 371.

⁶⁷ En la loa el autor Escamilla, que ha perdido a los actores de su compañía, pregona su búsqueda. Las actrices se le acercan tapadas, y cada una le pregunta por sí misma. Cuando le toca el turno a Ana Ortiz, esta inquiera: Y la que cantaba tipples/¿no le hará falta, menguado?/ESCAMILLA: Si hará, porque yo a estas horas/canto solo con-trabajo...”. (COTARELO, *Colección*. xlviii. Escamilla, además de autor, era gracioso, por lo que también cantaba, y posiblemente Calderón aprovecha el juego de palabras para aludir a su voz, que hoy nos pasa desapercibido pero no en la época, gracias además a la intención con que el actor lo decía.

⁶⁸ La descripción que hace D^a Leonor (la 2^a dama de la comedia) de D^a Beatriz, destacando sus habilidades entre las que figura su bella voz, podría corresponder con las de la propia actriz: “...ya se que es muy entendida/muy hermosa, muy bizarra/rica y noble y en efeto/que no perdonando gracia/ninguna sobre otras muchas/estremadamente canta/ tanto que en Madrid, Sirena/de Manzanares la llaman...”. Cito por la edición de A.V. Ebersole (Adelphi University, 1963), pp. 22-23.

pertenece la misma, trataremos de establecer las particularidades que la música presenta en los diferentes géneros teatrales.

2. TIPOS DE MÚSICA TEATRAL

De cara a una mayor claridad expositiva dividiremos la música teatral en dos tipos atendiendo a su género (vocal, danzada e instrumental), y su condición (incidental e integrada).

2.1. GÉNERO

Como ya vimos al hablar de la educación musical de los españoles de la época, cantar, bailar y tocar algún instrumento parecen haber sido aficiones muy generalizadas independientemente de la clase social de los individuos, y a juzgar por los textos de la época, teatrales o no, la mayoría de los españoles eran músicos aficionados, ya que con frecuencia aparecen personajes con notables habilidades musicales, y la música se nos presenta como uno de los entretenimientos sociales mas extendidos entre todas las capas sociales, hasta el punto de que ya en la época existía una visión, posiblemente un tanto tópica, de los españoles como gentes tan aficionadas a la música que “...no hay artesano que después del trabajo no tome su vihuela para ir a divertirse a las plazas públicas. Son pocos los españoles y españolas de distinción que al cantar no sepan acompañarse con estos instrumentos...”⁶⁹. Pese a que este tipo de generalizaciones deben ser contempladas con reserva, novelistas de la época como Mateo Alemán, María de Zayas, Mariana de Carvajal y Castillo Solórzano entre otros, parecen confirmarlo, ya que sus obras, protagonizadas por gentes alejadas del estrato nobiliario pero que abarcan un amplio espectro social, desde pícaros hasta lo que podríamos considerar “clase media” mas o menos acomodada, reflejan claramente como la música era una práctica habitual tanto de la vida privada como de la vida social de la época, pues además de ser un entretenimiento privado, formaba parte de las reuniones caseras, y precisamente por ello constituía una “habilidad social” muy estimada

en los hombres⁷⁰ y especialmente, como ya vimos, en las mujeres, hasta el punto de que Quiñones de Benavente en su *Entremés de las cuentas del desengaño*, presenta al tribunal presidido por el *Desengaño* a un “honrínecio porfiado”, llamado *El que dirán*, que vive descontento de todo pese a que:

VULGO: Casó con mujer moza,
 algo morena, hermosa, de buen talle,
 música y presumida de discreta.⁷¹

No es de extrañar por tanto que siendo el canto, la danza y la interpretación de música instrumental parte importante en la vida privada y social de los españoles del siglo XVII, sean también parte integrante esencial del teatro, ya que éste era el entretenimiento preferido de todas las clases sociales de la época.

2.1.1. MÚSICA VOCAL

Canciones y danzas cantadas, acompañadas por instrumentos, eran interpretadas por los actores y músicos de las compañías profesionales, constituyendo parte esencial en la representación teatral, que comenzaba siempre con una introducción musical: la interpretación de un “prólogo” cantado⁷² a varias voces, habitualmente cuatro, que constituye lo que Felipe Pedrell (*Cancionero Musical Popular Español*) denomina “el cuatro de empezar”⁷³, que preparaba al público para escuchar al que salía a “echar” la loa, finalizada la cual volvían los músicos a cantar otra breve pieza⁷⁴. A lo largo de la representación se incluían varias partes cantadas tanto en la obra principal como, y muy

⁶⁹ *Histoire de la Musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à present* (1705). Citado por PELLICER, C., *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804). Cito por la edición de Díez Borque, J.M^a, (Barcelona, 1975), p. 135. Citaré por *Tratado*.

⁷⁰ Habilidades musicales o una notable afición a la música caracterizan a los cuatro “estafados” de la novela *Las harpías en Madrid* de Castillo Solórzano. El primero, don Horacio, un rico milanés, “...Preciabase de tocar diestramente un laúd y una tiorba y era sumamente aficionado a la música...”; el segundo, un rico genovés, tenía entre sus criados a uno “...que le había recibido allí porque era diestrísimo en la música y de gallarda voz...”; el tercero era un cura en cuya casa se hacían academias en las que se podía “...oír los mejores músicos y poetas de la corte...”; y el cuarto, un caballero andaluz “de buen rostro” pero “pequeño de cuerpo”, era poeta y excelente músico. CASTILLO SOLÓRZANO, A., *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, cito por la edición de A. Zamora Vicente, Barcelona, 1976), pp. 31, 60, 87, y 109).

⁷¹ Cito por la edición de COTARELO, E., *Migajas de ingenio* (Madrid, 1908), p. 173.

⁷² “Comienzan por algún prólogo con música...” BRUNEL, A. de, *Viaje de España* (1665), en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, III (Junta de Castilla y León, 1999), p. 263.

⁷³ Ver SUBIRÁ, J., “El cuatro escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración”, en *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, (Barcelona, 1958-61), p. 895.

⁷⁴ “...y estando el pueblo atento salieron tres músicos que cantaron así [...] A estos postreros acentos salió el que hacía el Prólogo y le refirió así [...] La música al fin del Prólogo cantó así [...] Habiéndose entrado los músicos salió el Cuerpo en hábito de villano rústico...” LOPE DE VEGA, *Peregrino*: 282-7.

especialmente, en las obras cortas que la acompañaban, algunas de las cuales -como veremos- constituían géneros esencialmente musicales, especialmente si estaban destinados a las representaciones palaciegas.

Debido a su capacidad inestimable como vehículo para transmitir el contenido de un texto, la música vocal constituye el principal elemento musical del teatro del Siglo de Oro⁷⁵, en el que como ya vimos se introducen dos estilos vocales bien distintos: el estilo polifónico y la canción a sólo, designándose las canciones en uno y otro indistintamente como *tonos* o *tonadas*, y aunque ya nos ocupamos de ambos en el apartado dedicado a la formación musical de los actores, queremos ampliar aquí algunos conceptos, y sobre todo estudiar cuales fueron los motivos que propiciaron el cambio de un estilo a otro. Por ello y aunque resulte una esquematización excesiva, con vistas a una mayor claridad expositiva mantendremos la división en dos etapas de la música vocal teatral del siglo XVII, etapas que coinciden aproximadamente con las dos mitades del siglo, caracterizándose la primera por el predominio de las canciones polifónicas y la segunda por el de la monodía acompañada, pero teniendo siempre en cuenta que ambas prácticas coexistieron en el teatro hispano a lo largo de todo el siglo.

2.1.1.1. LA MÚSICA VOCAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII

Como ya vimos, durante la primera mitad del siglo la música teatral se mantiene dentro de las convenciones musicales heredadas del teatro renacentista⁷⁶, que se basa en la

⁷⁵ Especialmente en el teatro de Calderón, quien pese a desarrollar sus obras mas complejas -musicalmente hablando- en la 2ª mitad del siglo, mantiene una actitud ante la música propia de un poeta-dramaturgo-músico de la 1ª mitad del siglo, tal y como se expone en *// Corago*, hasta el punto de que podríamos considerar a Calderón el dramaturgo ideal del teatro musical según las teorías transmitidas por en anónimo tratadista, teorías desarrolladas en Italia y extendida por toda Europa. Algunas de ellas así como consejos del *// Corago*, que recordemos se trata de un tratado eminentemente practico, los encontremos muy bien representados en las obras cortesanas de Calderón; ideas que se refieren tanto a la puesta en escena, tales como que los argumentos deben permitir la variedad de escenografía y maquinaria (p. 65), que las deidades aparezcan sobre carros y monstruos (p. 92), como a la música, de manera que se aconseja el uso del recitar-cantando para los personajes divinos y simbólicos (p. 63), y la necesidad de que el músico se subordine al poeta (p. 79), que por su parte debe brindar ocasiones al músico para dar variedad (p. 79), lo que implica una diversidad de metros en la versificación (p. 62), el uso de figuras retóricas (p. 69) y la importancia concedida a la correcta exposición del texto, por lo que los coros deben ser preferentemente homofónicos (p. 80-81); características todas que encontramos en el teatro de Calderón, que si no el tratado, es evidente que sí conocía las teorías por el transmitidas. Ver *// Corago* (ca. 1628-1637). Cito por la edición de P. Fabbri y A. Pompilio (Florenia, 1983), que lo atribuyen (p. 9) a Pierfrancesco Rinuccini, hijo del célebre poeta y libretista Octavio Rinuccini.

⁷⁶ Subirá (*Cuatro escénico*: 896) señala como los “cuatro teatrales”, que aparecen ya en el teatro religioso medieval, forman parte de las primeras obras teatrales profanas, en las que algunos dramaturgos como Lucas Fernández los utilizan además para poner fin a la representación.

interpretación en escena de canciones polifónicas⁷⁷ populares⁷⁸ o con un fuerte componente popular. En el primer caso los dramaturgos adaptan -mediante ligeros cambios o literalmente- canciones preexistentes al argumento de la obra, de tal forma que parecen haber sido escritas expresamente para ella pero aprovechando su poder evocador sobre el público. Esta técnica, en la que Quiñones de Benavente⁷⁹ se revela como todo un maestro, es también utilizada de forma ejemplar por Lope de Vega y Calderón. En el segundo caso, y aunque no nos han llegado “tonos” de esta primera época escritos específicamente para el teatro, suponemos que muchos de ellos estarían estrechamente relacionados -si es que no eran los mismos- con los que interpretaban en la corte madrileña los músicos de cámara al servicio del rey, recogidos en los varios *Cancioneros*, ya que hay numerosas correspondencias entre los textos de los cancioneros polifónicos y los de las canciones interpretadas en las comedias, especialmente en las de Lope de Vega⁸⁰, aunque hasta la fecha todavía no se ha podido probar esta relación.

Pese a ello, Robledo⁸¹ cree muy posible que estos tonos se cantasen en el teatro, que en cualquier caso funcionaba como un activo absorbente (hasta el punto de que una comedia y el tono en ella mencionado pueden ser contemporáneos) y rápido divulgador de los mismos. Cuatro caminos son los que en opinión de Robledo (*Juan Blas*: 49) podrían explicar la probable interpretación en el teatro de tonos palaciegos: (1) La incorporación de

⁷⁷ En 1620 el autor Tomás Fernández Cabredo es contratado por la villa de Tornavacas para que represente durante las fiestas de la Virgen del Rosario cuatro comedias, dos a lo divino y dos a lo humano “...*todas con música de quatro voces en cada vna* de las dichas quatro comedias...”. Cada comedia se representará con dos entremeses, dos bailes y la loa. AGULLÓ y COBO, M., “100 Documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)”, en *El teatro en Madrid: 1583-1925*, (Madrid, 1983), p. 97. El subrayado en cursiva es mío.

⁷⁸ “The romances sung in the comedias thus brought together contemporary popular (even folkloric) elements current in everyday musical practice with the technical artifice and aesthetic decorum associated with polyphonic art music. ...” STEIN, L.K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, (Oxford, 1993), p. 19. En adelante citaré por *Songs*.

⁷⁹ Quiñones de Benavente aprovecha formas populares que posiblemente se cantarían con sus melodías tradicionales. Se trata de una técnica que Bergman califica de “popurrí musical”, una mezcla o “picadillo” de citas musicales que según Asensio (*Itinerario*: 172) prestaba al conjunto un aire de “ensalada literaria”. BERGMAN, H.E., *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, Castaglia, 1984), p. 23. Un buen ejemplo de como aplica esta técnica Quiñones de Benavente lo tenemos en su entremés *Las alforjas* que concluye con una típica canción de boda en la que el escritor introduce algunos cambios para adaptarla a la obra: “MÚSICOS (*Cantan*): Juliana, Gazpachito y Gazpachón/para en uno son/ Ella le quiere mucho/ y el la tiene amor, /para en uno son ...” (Bergman, *Ramillete*: 104)

⁸⁰ “TEODORO: ¿Cantan? FELICIANO: Bien es que repares./TEODORO: Si es música, quiero oírla/ que es de Lope la letrilla/ y el tono de Palomares.” Lope de Vega, *La bella malmaridada*. Cito por la edición de Cr. Andrés, (Madrid, Castaglia-Comunidad de Madrid, 2001), p. 137. Aunque ni el texto ni las acotaciones de la obra incluyen una canción en este momento, la cita podría aludir a la practica de interpretar canciones compuestas expresamente para la obra, pero también a la inclusión en ellas de otras preexistentes. Por otra parte el papel de Lope como letrista de canciones esta fuera de duda ya que el mismo alude a ello en varias de sus obras. En esta misma se dice poco después “FELICIANO: Belardo dice, escuchemos.” (Lope, *Malmaridada*: 138). Igualmente y bajo su nombre poético, Lope se menciona en su comedia *El ejemplo de casadas*: “DANTEO: ... estos han de cantar/ una canción que Belardo/ compuso al niño gallardo.” Cito por la edición de la BAE, XXXII, (Madrid, 1972), p. 46. En este caso si se incluye la canción compuesta por Lope aunque no se nos diga quien fue el autor de la música.

letras y tonos ya conocidos que al ser interpretados sobre el tablado se popularizan aún más; (2) los tonos mas apreciados son retomados por los compositores y reelaborados en versiones mas complejas⁸² que se cantan en veladas de cámara; (3) ciertos tonos, concebidos inicialmente como música de cámara, alcanzan gran popularidad por lo que son reutilizados y recompuestos por los músicos de la generación siguiente como música teatral; y finalmente (4) versiones de cámara y teatral de una melodía común anterior a ellas⁸³. Por su parte Etzión⁸⁴ cree que la música teatral se sirvió fundamentalmente de dos prácticas: la reelaboración de melodías populares y la creación de obras polifónicas totalmente nuevas pero que utilizaban textos tradicionales.

Dos son por tanto las técnicas empleadas en la música teatral de ésta primera mitad de siglo: por un lado la reelaboración de melodías bien conocidas, populares o no, y por otro la creación de canciones nuevas sobre textos ya conocidos pero también nuevos. A ellas debemos añadir otra práctica muy frecuente, de la que encontramos numerosos ejemplos en las propias obras teatrales: escribir nuevas letras para melodías bien conocidas, tal y como podemos ver en el entremés anónimo *La cárcel de Sevilla* (ca. 1612), en el que salen “*con grillos en los pies y guitarras*” tres presos -*Garay, Solapo y Paisano*- que cantan cada uno su propia composición sobre una supuesta letrilla bien conocida por todos:

SOLAPO:	Seores míos, ¡todos con guitarras! ¿Que es esto?
PAISANO:	Ya sabrá voacé que <i>compuse sobre aquella letrilla</i> , que dice <i>cantando reniego...</i>
GARAY:	¿Que voacé compuso?
PAISANO:	Sí seor.
GARAY:	Yo también.
PAISANO:	¿Y voacé y todo? Pues escuche voacé la mía. ⁸⁵

⁸¹ ROBLEDO, L., *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, (Zaragoza, 1989), p. 49. En adelante citaré por *Juan Blas*.

⁸² Una posibilidad que también contempla Stein, aunque esta investigadora parece eludir la posibilidad de que la reelaboración pudiera deberse en parte a los músicos de las compañías: “Since some of the songs-text were drawn from an existing body of folk or pseudo-popular texts, it is likely that the musical tunes used in the poliphonic arrangements actually came from a pre-existent orally transmitted repertory of well-known songs, and that the extant settings of these tunes present, in each case, one of many versions of the basic melody, arranged by composers who were active at the court or in the other circles of cultured Spanish life...” STEIN, L.K., “La plática de los Dioses. Music and the Calderonian Court Play, with a transcription of the songs from *La estatua de Prometeo*”, en GREER, M.R., (ed^a), *Pedro Calderón de la Barca. La estatua de Prometeo*, (Kassel, 1986), p. 15. En adelante citaré por *Plática*.

⁸³ “This is further evidence for the idea that the songs from these collections were, indeed, part of a well-known and fairly popular corpus of tunes and texts. Since there are several very similar versions of many of these songs, it must be that the tunes were easily available, and the specific tunes and musical characteristics were closely identified with individual song-texts.” STEIN, *Plática*: 16.

⁸⁴ ETZION, J., *El Cancionero de la Sablonara*, (Londres, 1999), pp. lxiii-lxiv. En adelante citaré por *Sablonara*.

⁸⁵ Ver en HUERTA CALVO, J., *Teatro breve del siglo XVII*, (Madrid, 1985), p. 112. Los subrayados son míos.

Esta práctica alcanza su mejor expresión en las versiones “a lo divino” de “tonos humanos” (o profanos), que permitía reutilizar canciones de las comedias profanas en las comedias de “santos”, muy populares en la época, también denominadas comedias “a lo divino”⁸⁶, y en las que no podía faltar tampoco la música.

En cualquier caso estos tonos polifónicos, que como ya dijimos permitían una interpretación muy flexible, incluían siempre un acompañamiento instrumental⁸⁷, y pese a que como señala Etzión (*Sablonara*: lx) las indicaciones para la participación instrumental son muy escasas, éste solía ser de guitarra⁸⁸ o arpa según podemos ver a través de la literatura⁸⁹, lo que confirma la práctica muy extendida en la época de ejecutar la polifonía vocal con acompañamiento de instrumentos de cuerda punzada, que sabemos era también práctica habitual en el teatro.

Pero junto a la interpretación a varias voces de canciones polifónicas, en España estaba muy extendida la práctica de cantar a voz sola con acompañamiento instrumental⁹⁰, especialmente entre las clases populares, que utilizaban acordes rasgueados en la guitarra para acompañarse mientras cantaban. Puede que fuese lo generalizado de esta práctica musical⁹¹, incluso entre personas “poco recomendables” (como los tres presos del

⁸⁶ De las cuatro comedias que en 1620 debía hacer la compañía de Tomas Fernández Cabredo en Tornavacas durante las fiestas de la Virgen del Rosario, la del sábado por la tarde debía ser a lo divino; el domingo haría dos, una a lo divino por la mañana y otra a lo humano por la tarde, y el lunes por la mañana otra a lo humano, todas con su música. En el contrato se estipula que la comedia a lo divino del domingo por la mañana, ha de tener una loa “...a modo de coloquio entre quatro personas a lo divino...” (AGULLÓ, *100 Docs.*: 97).

⁸⁷ Mientras que Stein considera que hubo una afinidad entre la práctica del bajo continuo y la técnica tradicional española para acompañar las canciones, Etzión (*Sablonara*: lxi) cree muy discutible el empleo del bajo continuo y considera mas probable el uso del *basso seguente*. Ver STEIN, “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music” en *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional. Salamanca, 1985*, (Madrid, 1987), p. 357.

⁸⁸ Sobre la importancia del acompañamiento por la guitarra de estas canciones ver BARON, Jh.H., “Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640”, en *Journal of the American Musicological Society*, 30 (1977), pp. 20-42.

⁸⁹ “Esa noche quiso don Felix celebrar esta salida de mi prima, y juntando los mejores músicos de la corte, a la una de la noche en nuestra calle hizo que a quatro voces diesen principio a la música con un romance que él había escrito a la convalecencia de mi prima [...] No aguardé a que cantasen otro tono [...] desatinado de celos [...] salí en cuerpo de casa como un loco, y acometiendo a todos di a los músicos de cintarazos, rompiéndoles las guitarras...” CASTILLO SOLÓRZANO, *El socorro en el peligro (Tardes entretenidas, 1625)*. Cito por la edición de P. Campana (Barcelona, Montesinos, 1992), pp. 223-4.

⁹⁰ Acompañándose con una guitarra encontramos a Octavio, el “gracioso sujeto entretenido [...] que a costa de dádivas con su vivo ingenio...” divertía con “donaires y con su voz” a las personas reunidas en la quinta en la cual sitúa Castillo Solórzano la acción de su obra *Tardes entretenidas*: “...tocándole a Octavio comenzar aquel honesto entretenimiento, templó la guitarra y cantó este romance.” CASTILLO SOLÓRZANO, *Tardes entretenidas (1625)*. Cito por la edición de P. Campana (Barcelona, Montesinos, 1992), p. 184). También Gracia, la mujer del pícaro Guzmán de Alfarache “Cantaba suvísimamente a una vigüela, tañíala con mucha destreza...” , ALEMAN, M., *Guzmán de Alfarache* 2ª parte (Lisboa, 1604). Cito por la edición de J.Mª Micó, (Madrid, Cátedra, 1987), p. 427).

⁹¹ Según Hill este tipo de acompañamiento, en el que también se basa el estilo hispano-napolitano de la guitarra rasgueada, en el que los acordes se indican por números, podría haber influido en el sistema de notación del bajo continuo. Ver HILL, J.W., *Roman monody, cantata and opera from the circles around Cardinal Montalto*, (Oxford, 1997), y también ZAYAS, R., “Il Canzoniere italo-castigliano di Mateo Bezon”, en *La Musica a Napoli durante il Seicento. Atti Convegno Internazionale di Studi, Napoli 1985*, D'Alessandro, A. y A. Ziino

entremés *La cárcel de Sevilla* arriba citado) o de un nivel intelectual ínfimo, lo que motivó el rechazo inicial de la nueva práctica de la monodía acompañada que, tras el intento fallido de 1627 con *La selva sin amor*⁹² de Lope de Vega, no tuvo continuación hasta que a mediados de siglo Calderón la reintroduce en sus “fiestas” palaciegas.

La posibilidad de que el desprecio de los músicos “serios” por este tipo de acompañamiento fuera en gran medida la causa que dificultó la adopción en España del nuevo estilo monódico ha sido apuntada por Torrente (*Monodía acompañada*: 152), y nos parece que no podemos rechazarla, especialmente si tenemos en cuenta que la música de *La selva sin amor*, el primer intento por implantar la ópera italiana en España, fue compuesta por el músico de cámara del Rey Filippo Piccinini en colaboración con Bernardo Monanni, secretario de la embajada florentina en Madrid, quien por haber llegado en 1626 a la corte española (junto con el escenógrafo de la ópera: Cosme Lotti) (WHITAKER, *Florentine opera*: 63), estaba mas al tanto que Piccinini de las últimas tendencias musicales italianas, especialmente en lo que a la técnica de la monodía acompañada se refiere, pero que al fin y al cabo no dejaba de ser un músico “aficionado”.

Pero la polémica entre canto monódico y canto polifónico ya se había planteado en España a finales del XVI, hasta el punto de que Francisco Salinas en el VI libro de su obra *De musica libri septem* (1577) ya se ocupa del problema, adelantándose en varios años a la primera obra florentina sobre el tema, el *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), de Vincenzo Galilei. En su tratado Salinas⁹³ plantea dos cuestiones interesantes para comprender el desarrollo posterior de la música teatral hispana. La primera se refiere al hecho de tratar de establecer quien tiene mayor mérito: el que crea una melodía o el que simplemente la toma para componer a partir de ella una obra polifónica⁹⁴. Aunque reconoce que una misma persona puede “...encontrar una melodía feliz y añadir otras voces a melodías de este tipo...”, Salinas no entiende “... por qué el primer artífice de una voz simple debe ceder el lugar al que no inventó tan fácilmente como añadió a lo inventado...” teniendo en cuenta que ya Aristóteles había declarado que “...dado lo demás es muy fácil de añadir...” (SALINAS, *Siete libros*: 499). La segunda cuestión es mucho mas interesante, ya que plantea “...sí el canto a una voz debe preferirse al canto polifónico...”. Como respuesta

(eds.), (Roma, 1987), pp.99-101; y TORRENTE, A., “La monodía acompañada en España”, *Scherzo*, 142 (2000), p. 152.

⁹² Según la correspondencia diplomática del embajador toscano en Madrid, publicada por Whitaker, la representación tuvo lugar el 18 de diciembre de 1627. WHITAKER, S.B., “Florentine opera comes to Spain: Lope de Vega’s *La selva sin amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, IX, nº 1 (1984), pp. 43-66. En adelante citaré por *Florentine*.

⁹³ Todas las citas de esta obra se hacen por la edición de I. Fernández de la Cuesta: *Francisco Salinas. Siete libros sobre la música* (Madrid, 1983), pp. 499-501. Citaré por *Siete libros*.

a ella Salinas considera que “...el tenor de una sola voz supone mayor ingenio, y el que tiene varias voces distribuidas tiene mas técnica. Este no lo pueden hacer sino los muy entendidos y ejercitados en música, aquel fue inventado antiguamente por una virtud natural y congénita mas que por técnica...” (SALINAS, *Siete libros*: 499).

Al plantear la oposición entre una música polifónica “cult”, que sólo puede ser apreciada por unos pocos y además es difícil de interpretar correctamente⁹⁵, y la música para una voz con acompañamiento instrumental, mas sencilla pero mas “emotiva”⁹⁶, tal y como sucede con las canciones populares, Salinas, catedrático de música en la Universidad de Salamanca y por ello muy alejado en teoría de la práctica musical más popular, no sólo no la descalifica sino que aprecia su valor como arte que deleita a la mayoría denunciando al mismo tiempo la hipocresía que impide a muchos rechazar la polifonía, que sólo es entendida por unos pocos, por no parecer incultos. Pese a su condición de músico “intelectual”, apoya una postura mucho mas práctica, ya que considera mas útil “...lo que hace referencia al deleite de muchos que al de pocos ...”, aunque considera que “... la melodía noble e insigne proferida con palabras convenientes es la que recrea a mas hombres, así doctos como indoctos.” (SALINAS, *Siete libros*: 499). Ello le lleva a no descalificar tampoco a los músicos con una formación musical insuficiente o escasa, pues “... muchos de los que no saben música poseen un admirable don para componer melodías, como aparece en nuestra lengua vulgar, en la italiana y la francesa.” (SALINAS, *Siete libros*: 499).

Con esta manera de pensar, Salinas, como señala Torrente (*Monodía acompañada*: 152), se nos revela como un pionero muy avanzado a su época, ya que su postura no fue seguida por ninguno de sus colegas pero sí por la música teatral, tanto palaciega como “popular” que ya en la segunda mitad del siglo XVI presenta partes cantadas “a solo” en las que se ponen claramente de manifiesto la importancia que van adquiriendo los textos cantados y el poder “emotivo” de este tipo de música, como podemos ver en el *Entremés de un ciego, un mozo y un pobre* (ca. 1564) de Juan Timoneda, en el cual se expone con claridad no solo la importancia creciente del canto en el teatro, sino también el poder de las palabras cantadas expresivamente para conmover al oyente:

MOZO: Alguna cosa cantada
 o tañida
 será mejor por mi vida,

⁹⁴ “...si es mas digna de alabanza la invención de un tema o el acompañamiento de varias voces...”. SALINAS, *Siete libros*: 499.

⁹⁵ Para Salinas (*Siete libros*: 500) es difícil “...encontrar cuatro o cinco personas que sepan cantar suave y sabiamente, ya que casi siempre se comete algún error que molesta y fatiga no poco a los oyentes...”.

⁹⁶ “...si cuesta mas encontrar una melodía natural que impresione las mentes de todos, que se grave en el espíritu de todos, y que finalmente se fije en nuestra memoria, de tal manera que no tengamos que pensar ...” (SALINAS, *Siete libros*: 499).

CIEGO: porque da grado a la gente.
 Tu has hablado sabiamente.
 ¡Que cosa tan trascendida!
 MOZO: *Ya no es en nada tenida*
la oración
si a manera de canción
no va tañida, o cantada.
 CIEGO: Digo que tu has acertado,
 digo que tienes razón:
 pues *por ver si llevo el son*
 que es menester,
 oye, y *di tu parecer*
a ver si voy entonado
 Hermano ¿hete agradado?
 MOZO: No, no es cosa para ver.
 CIEGO: Donoso es el bachiller
 y alcaldada,
 ¿y esta voz va mal cantada?
 MOZO: Parece voz de bocina.
 [...]

CIEGO: Valame la Trinidad,
 ¡Que plaguero!
 ¡Oh, hideputa limosnero,
y como encaja la letra!
hasta l'anima penetra
con su tono lastimero
 [...] ⁹⁷

Este gusto por el canto solista, que permite una mayor expresividad lo encontramos igualmente en las fiestas palaciegas durante el siglo XVI, constituyendo buen ejemplo de ello la máscara que a modo de competición organizaron -y protagonizaron- el día de Reyes de 1564 la reina Isabel de Valois y su cuñada, la princesa D^a Juana, en el Alcázar madrileño. Entre las seis invenciones ideadas por la princesa, muy interesantes dada la importancia que la música tiene en ellas, destacan especialmente la 4^a, en la que dos damas de la princesa, disfrazadas de príncipes moros “.... salieron a recibir a la reina *cantando Alhambra harma*. Estas eran doña María de Angulo y Laura *que cantaban vien ...*”; en la 5^a, la misma Laura, vestida de pastora “...començo a cantar muy suabemente...”⁹⁸.

Durante la primera mitad del XVII seguiremos encontrando en el teatro junto con canciones polifónicas obras cantadas a sólo, todas ellas con acompañamiento instrumental. Como ejemplo de ello podemos ver dos obras tan distintas entre sí como *La gloria de Niquea* (1622) de Villamediana⁹⁹, una “fiesta” palaciega cuya música, en palabras de Antonio Hurtado, fue el resultado de la unión “...en los tonos la destreza y el buen arte de

⁹⁷ Cito por la edición de Huerta Calvo, *Teatro Breve*: 99-100. Los subrayados son míos.

⁹⁸ *Relación de las máscaras celebradas en el Alcázar de Madrid el 5 de enero de 1564, día de Reyes*. Cito por la edición de Ferrer, *Nobleza*: 186-7.

⁹⁹ Todas las citas de la obra se hacen por la edición facsímil de F.B. Pedraza Jimenez: Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

cantar, ajustando lo crespito del facistol a lo dulce de la guitarra...”¹⁰⁰, en la que encontramos desde obras polifónicas cantadas por cantantes profesionales -como lo eran los miembros de la Capilla Real¹⁰¹, y “cuatros” interpretados por los actores -en este caso actrices-aficionados¹⁰² que la representaron, a canciones a sólo interpretadas por algunos personajes¹⁰³. En el otro extremo tendríamos las obras de Quiñones de Benavente, uno de los primeros cultivadores del teatro cantado, en las que además de mostrar claramente como ambas prácticas convivían habitualmente en el teatro popular, incluso en obras tan cortas como entremeses, bailes y jácaras¹⁰⁴, se encuentran ya claras referencias a una interpretación “expresiva” de estas canciones.

2.1.1.2. LA MÚSICA VOCAL DESDE MEDIADOS DE SIGLO:

A medida que avanza el siglo, y pese a su aparente fracaso inicial, el nuevo estilo musical monódico terminará imponiéndose en la música teatral española, que gracias a Calderón, admitirá también el recitativo acompañado de influencia italiana. Es en la segunda mitad del siglo, y sobre todo a partir de *La fiera, el rayo y la piedra*¹⁰⁵ (1652), cuando el dramaturgo impulsa el cambio de estilo al escribir una serie de obras¹⁰⁶ en las que el papel de la música cantada cambia radicalmente, pasando a ocupar un lugar tan importante que impulsará la aparición en el teatro cortesano de nuevos géneros teatral-musicales.

La aparición de estos nuevos géneros teatrales con música a lo largo del siglo XVII va a estar presidida por la búsqueda de una mayor expresividad, por el deseo de “mover los afectos”; para ello deben darse una serie de circunstancias que potencien el valor expresivo de la música, para lo cual la polifonía no resulta apropiada, no sólo por la dificultad que

¹⁰⁰ Sobre la representación de *La Gloria de Niquea* Hurtado de Mendoza escribió una Relación que se publicó con sus *Obras líricas y cómicas* en 1728. Cito por la edición de FERRER, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, (UNED, Universidades de Sevilla y Valencia, 1993), pp. 283-295; p. 295.

¹⁰¹ “...la música de la Capilla Real con tanto extremo diestra, en acordadas voces cantó esta redondilla ...” (*Gloria Niquea*: 21).

¹⁰² “...rompieron su robusta corteza quatro preñados arboles, y con alegre asombro dieron al Teatro quatro Ninfas [...] Tocaron dentro acordadas vihuelas, y tiorbas, y ellas cantaron estas dezimas...” (*Gloria Niquea*: 17)

¹⁰³ “...tocaron dentro una víguela, y la buena de la Noche suspendió los aires con tan regalada voz ...” (*Gloria Niquea*: 25).

¹⁰⁴ En su *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo* se indica en la acotación que “Sale Borja con el arpa a un lado, como espada, tañendo y cantando” (COTARELO, *Colección II*: 514). El músico acompañará después el canto de todos sus compañeros.

¹⁰⁵ La música, compuesta por Domingo Scherdo (TORRENTE, *Monodía acompañada*: 152), no se ha conservado, pero el texto, que posee por sí mismo una gran musicalidad, se revela como un auténtico libreto.

¹⁰⁶ Maestre considera que Calderón, en su búsqueda de un nuevo lenguaje escénico, consigue la fusión de escenotécnica, sonido e interpretación en “...un espectáculo, y no la teatralización de una literatura dramática...” que dentro del campo del sonido busca crear con el verso, la música y los sonidos de diversa índole un código sonoro que “...atiende a unos iconos fonéticos de impacto sensorial...” que le permite atraer a públicos muy diversos. Estaríamos pues de nuevo ante una finalidad utilitaria ya contemplada por Salinas: el “recreo” de

implicaba para el oyente su comprensión, sino también porque “... las palabras de los que tan complicadamente cantan a varias voces quedan ocultas de manera que solamente puede percibirse la melodía.” (SALINAS, *Siete libros*: 500). Por el contrario el canto de una sola voz “... recrea mas que el de muchas...” debido a “... que en una simple y desnuda voz no sólo se canta el ritmo, sino casi siempre, además, el metro, así en las palabras como en los sonidos [...] Porque, en efecto, *las palabras incluidas en el metro y en la armonía influyen en los espíritus de los hombres.*”¹⁰⁷.

Por tanto una de las primera consecuencias en la búsqueda de una mayor expresividad es la importancia que se va a dar al canto a “sólo”, que por permitir una mejor comprensión del texto llega de forma mas directa al espectador, al que conmueve con la expresión de diversos “afectos”. Es precisamente en la edición de una obra teatral, aunque de carácter religioso, donde a principios del siglo XVII aparecen ya especificadas las características del nuevo estilo “expresivo”, que aunque se refieren al “recitar cantando”, son en gran parte válidas para la música teatral hispana, en la que se concede al texto una gran relevancia. Me refiero a la edición romana de 1600, el mismo año de su interpretación con motivo del Jubileo, de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Manni, con música de Cavalieri¹⁰⁸. El editor dice seguir indicaciones de Cavalieri cuando aconseja a todos los que quieran volver a representar la obra que para “...questa sorte di musica da lui rinovata commova a diversi affetti...” debe el cantante tener no solo “bella voce”, sino también expresividad que le permita “...esprima bene le parole chè siano intese, et le accompagni con gesti et motivi non solamente de mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molti efficaci a muovere l'affetto...”. Por su parte, los músicos “...siano bene sonati, e più e meno in numero secondo il luogo, o sia teatro o vero sala...”; una sala que “...per essere proporzionata a questa recitazione in musica, non doveria esser capace, al più, che di mille

muchos. Ver MAESTRE, R., *Escenotécnia del Barroco: el error de Gomar y Bayuca*, (Murcia, 1989), p. 18. Citaré por *Error*.

¹⁰⁷ SALINAS, *Siete libros*: 501. El subrayado en cursiva es mío. Una aplicación directa de esta teoría la tenemos en el *Balle de los mesones* de Francisco Lanini, en el que aparece un personaje enamorado de una doncella “...porque cantaba tan diestra,/que a la noche de mi afecto/la suspendía sirena...”. Preguntado si “...por el oído/le entro el amor?”, nuestro hombre reconoce que “Las cadencias/de lo dulce de su boca/ me encantaron...”. Ver en COTARELO, *Migajas*: 47-48.

¹⁰⁸ A. Guidotti (ed.), *Rappresentazione di Anima e di Corpo*. Nuovamente posta in musica dal signor Emilio Del Cavaliere per recitar cantando (Roma, 1600). Cito por CARANDINI, *Teatro e Spettacolo nel Seicento*, (Roma, 1995), p. 72. En adelante citaré por *Teatro*. Como ya vimos hay cierta unanimidad en considerar importante la influencia de la ópera romana en Calderón; de hecho Pollin cree que hay una influencia de las operas sagradas representadas en Roma bajo el auspicio de Clemente IX (antes Cardenal Rospigliosi) en los autos de Calderón. Sin embargo, si tenemos en cuenta que el propio Rospigliosi fue influido por la técnica dramática de Calderón, algunas de cuyas obras le sirvieron para elaborar las suyas propias, creo que debería contemplarse la posibilidad de una mutua influencia, ya que como nuncio en Madrid entre 1644 y 1653 el Cardenal tuvo ocasión de presenciar la representación de varios autos calderonianos. Ver POLLIN, A., “Cithara Iesu: la apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón”, en *Homenaje a Casaldueño*, (Madrid, 1972), pp. 417-431; p. 428.

persone...”, para que el público “...quali stessero a sedere comodamente, per maggior silenzio e sodisfazione loro...” (CARANDINI, *Teatro*: 72-3).

Estamos pues ante un nuevo concepto de arte teatral musical, que afecta no sólo a la obra literaria, sino también al espacio en el que ésta se representa, y sobre todo a los interpretes de la misma. En este nuevo ámbito se va a dar gran importancia a la música vocal para solistas, que en España será fundamentalmente la “*tonada a sólo*”, en la que se perciben influencias de la música popular y de los “tonos” polifónicos de la primera mitad de siglo, ya que una de las características del teatro musical español va a ser la reutilización de melodías e incluso de tonadas enteras, ya que es relativamente frecuente que una misma canción aparezca en varias obras¹⁰⁹, que pueden pertenecer incluso a géneros muy distintos¹¹⁰. Este hecho no debemos considerarlo una falta de inspiración del dramaturgo sino una técnica deliberada, que ya había sido alabada por autores de la Antigüedad clásica como Horacio y Aristóteles, quienes resaltan la importancia del conocimiento previo de un texto¹¹¹ o de una melodía. El propio Salinas (*Siete libros*: 501), citando a Aristóteles, reconoce en su tratado que “...es mucho mas agradable el canto compuesto según una melodía conocida, que otro canto que compone el *sinfoneta* por vez primera según su capricho [...] cuando se conoce lo que se canta, se aprecia mejor lo que el músico pretende, porque es mas dulce de contemplar y mas suave para los oídos lo habitual que lo insólito; y además porque cuando se oye una canción conocida, percibimos con mayor placer los diversos modos que usa el buen artista en la modulación.”. Teniendo en cuenta que estas tonadas eran interpretadas no por cantantes sino por actrices-cantantes, que sin duda

¹⁰⁹ Un magnífico ejemplo de “reutilización” lo ofrece Calderón quien utiliza el tono *Solo el silencio testigo* al menos en seis de sus obras. Según Stein, la música conservada pertenece posiblemente a una representación de finales del XVII de la comedia *Darlo todo y no dar nada*, pero el mismo tono fue usado por el dramaturgo en *El mayor encanto amor*, *Eco y Narciso*, *El encanto sin encanto*, *Los efectos de amor* y *Vencerse es mayor valor*. STEIN, L.K., “Calderón y el poder de la música”, *Scherzo*, 142 (2000), p. 145.

¹¹⁰ Su efectividad dramática debía ser considerable ya que encontramos varios ejemplos en un dramaturgo tan interesado por los aspectos como Calderón, quien utiliza una canción bien conocida -*Guarda corderos zagala*- en obras tan distintas como comedia de corral (*El maestro de danzar*) y dos “fiestas” cortesanas: *Los tres afectos de amor* y *Fieras afemina amor*.

¹¹¹ Esta técnica es aprovechada por los dramaturgos para introducir también partes cantadas en sus obras, en ocasiones con un sentido del humor tan notable que les permite aludir a problemas de la época o de la misma profesión cómica como hace Calderón en la *Loa* de presentación que escribe para la compañía de Escamilla, fechada por Cotarelo (*Colección*: xlvii) en 1669, en la que utiliza entre otros unos conocidos versos de Garcilaso para aludir a las dificultades concretas del autor motivadas por la prohibición de representar tras la muerte de Felipe IV en 1665 que parece haber desbaratado las compañías de manera que cuando en 1667 se reanudaron las representaciones resultó muy complicado formar compañías de calidad:

LUISA: ¿Que es esto, seor Escamilla?
ESCAMILLA: Mi reina, andar en trabajos;
Garcilaso dé poquito.
LUISA: Pues, ¿que le ha hecho Garcilaso?
ESCAMILLA: Enseñarme a decir, como él decía:
(*Cantando*)

Perdí mi bien, perdí mi compañía.

Ver en COTARELO, *Colección*: xlviii.

supieron sacar todo el partido expresivo a los textos, desplegando en ellos las mas irresistibles artes de seducción, ello explica que estas canciones fuesen el centro de la atención de los censores y detractores del teatro y que sus críticas se volvieran cada vez mas ásperas.¹¹²

A las partes cantadas a solo, que también incluyen dúos, generalmente dialogados, habría que añadir las partes en *recitativo*¹¹³, o mas bien “ariosos”, claramente italianizantes, aunque con una función distinta, pues como ya vimos, mientras que el recitativo italiano permite el transcurrir de la acción, en España su función es principalmente expresiva y simbólica, pues como ha señalado reiteradamente Stein¹¹⁴, constituye un nuevo lenguaje -la “plática de los dioses”- en tanto que es utilizado por éstos para sus parlamentos en el cielo, mientras que mantienen en sus relaciones con los mortales un estilo de aria declamatoria, que Stein denomina “*tonada persuasiva*”, ya que su fin es influir sobre los humanos. Este doble lenguaje es en opinión de dicha investigadora lo que caracteriza al nuevo estilo adoptado por Calderón a partir de *La fiera, el rayo y la piedra*, quien comienza a producir obras en las que el contenido musical se utiliza claramente con el fin de “mover los afectos”, por lo que la relación entre el contenido escénico y el contenido musical se hace mas estrecha¹¹⁵.

¹¹² Bien entrado ya el siglo XVIII, en 1742, Fr. Jose Londoño arremete contra el teatro, y muy especialmente contra el teatro cantado: “¿Que son las *voces afectadas, provocativas y melindrosas*, atractivas músicas, ya por *la moda de las arias*, ya por *la materia amorosa de las letras, entonándolas con tal adorno y meneos del cuerpo* ..., y otras circunstancias esquisitas, todas de intento dispuestas para que afectuosamente atraigan el deseo de quien las oye, *cuyos peligros se aumentan con los instrumentos músicos de que se acompañan...*”. LONDOÑO, Fr. José, *En aprobación del P. Díaz* (1742). Ver en COTARELO, *Controversias*: 397. Los subrayados son míos.

¹¹³ Pese a las dificultades iniciales para adaptarse al recitativo, es indudable que los actores, y especialmente las actrices, terminaron dominando esta nueva forma de expresión cuya perfección, según señala *Il Corago* (p. 45), no se consigue mediante la repetición -tan característica de la tonada, ya sea ésta polifonía o a sólo- sino a través de las “... modulazione che più s'accosta al nostro commun modo di ragionare, o per dir meglio di recitare ...”, tal y como hacen los mejores actores. En este sentido, los consejos del anónimo autor de la obra, que como ya vimos va dirigida mas que a un cantante a un actor-cantante, pueden sernos de gran utilidad para comprender algunas de las características de este recitativo hispano, que como ya vimos se asemeja mas al *arioso* que al recitativo “secco” italiano. Para el *Corago* es responsabilidad del compositor componer “bien” el recitativo, lo que se consigue cuando la melodía entra fácilmente en el ánimo del oyente y es fácil de cantar (p. 45); esta doble facilidad se debe a que se ha conseguido que la música y la palabra formen un conjunto unitario (p. 46), por lo que el *Corago* aconseja al músico que respete lo más posible la declamación común (p. 43), y considera bueno para él oír el texto declamado antes de componer la música (p. 61), sin olvidar que el acompañamiento instrumental debe resaltar la voz, no taparla (p. 44-5). Ver *Il Corago*, especialmente capítulo X: *Di tre maniere da metter in musica l'azioni dramatiche*, pp. 59-60.

¹¹⁴ “La plática de los dioses. Music and the Calderonian Court Play, with a transcription of the songs from *La estatua de Prometeo*”, en *Pedro Calderón de la Barca. La estatua de Prometeo*, M.R. Greer (ed^a:), (Kassel, 1986), pp. 33-43; *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* (Oxford, 1993), pp. 136-8; “*Al seducir el oído. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano*”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), p. 170 ; “Calderón y el poder de la música”, *Scherzo*, 142 (2000), p. 145.

¹¹⁵ Las obras mas representativas de este nuevo estilo serían, además de la ya mencionada, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *La estatua de Prometeo* (hacia 1670) y *Fieras afemina amor* (1672) (STEIN, *Calderón*: 145). Un papel destacado en la creación de este nuevo estilo le cabe al músico Juan Hidalgo, colaborador habitual de Calderón, pero que también compone la música de obras escritas por otros dramaturgos, como Luis de Ulloa y Pereira, para cuya comedia *Píco y Canente*, estrenada en 1656, Hidalgo

No debemos olvidar sin embargo que además de las canciones “a solo”, las obras teatrales de la segunda mitad de siglo incluyen partes cantadas a varias voces, generalmente las cuatro¹¹⁶ habituales, que no sólo no desaparecen pese al predominio de la monodía acompañada, sino que se mantienen como una de las características del teatro español durante todo el siglo XVII, siendo muy frecuente -especialmente en las piezas breves palaciegas- la aparición de “cuadrillas” que cantan -y bailan- en grupo. Estas intervenciones corales, en las que pueden alternar secciones interpretada por solistas¹¹⁷ con los coros¹¹⁸, mantienen además en el teatro palaciego la tradición policoral¹¹⁹ de los espectáculos cortesanos. Dos coros que se alternan utiliza Quiñones de Benavente en su entremés cantado *Las Dueñas* (1635), a los que se añaden cuatro grupos formados cada uno de ellos por cuatro actores/actrices, que van a ir apareciendo por distintas partes del escenario, en los que Quiñones combina las partes cantadas por uno o varios solista, en diálogo, con otras corales a cuatro¹²⁰.

Pero ya sean polifónicos o monódicos, los *tonos o tonadas*, y en general la música teatral vocal hispana se caracterizará por el predominio de la forma estrófica. La estructura

compuso el tono *Crédito es mi decoro* (Lám. II) en el que como ya vimos siguió el modelo italiano del lamento por sugerencia de Baccio del Bianco, el escenógrafo de la obra. Ver Bacci, “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone*, 157 (1963), p. 76. Pese a la competencia que sufre por parte de la ópera italiana, especialmente con el cambio de dinastía, los compositores españoles de finales del XVII y principios del XVIII (Durón, Literes y Nebra) todavía lucharán por mantener algunas de las características de este estilo teatral hispano. Ver CARRERAS, J.J., “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en *La música en España en el siglo XVIII*, BOYD, M., y J.J. CARRERAS (Eds.), (Cambridge, 2000); GONZÁLEZ MARIN, L.A., “El teatro español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 63-101.

¹¹⁶ La importancia de los coros en las obras de Calderón se mantiene en Bances Candamo, que sigue empleando a finales de siglo el coro en su forma tradicional como “cuatro de empezar”, en ocasiones duplicado, como en la loa de su zarzuela *Como se curan los celos y Orlando furioso*. Ver en la edición de Pollin, (Ottawa Hispanic Studies, 7 (1991), p. 97-8). Bances aprovecha además hallazgos de Calderón tales como los contrastes tímbricos entre las distintas voces que componen los coros, y las posibilidades expresivas y teatrales al contraponer coros que expresan sentimientos distintos, y desde lugares diferentes, como sucede con los dos coros masculinos -de marineros y cazadores- que cantan alternándose en su zarzuela *Fieras de celos y amor*, mezclando sus distintas situaciones (naufugio y cacería). Ver COTARELO, *Hª Zarzuela*: 72.

¹¹⁷ Subirá (*Cuatro escénico*: 898) pone como ejemplo la cuadrilla que protagoniza la loa de la zarzuela *El laurel de Apolo* (1658) de Calderón, en la que dos damas y dos galanes, que representan las cuatro partes del mundo, cantan cada uno su parte por separado, y finalmente “júntanse todas las voces y cuadrillas” formando un “cuatro”.

¹¹⁸ Tres cuadrillas personificando a los *Entremeses*, los *Bailes* y las *Loas*, encabezadas respectivamente por Cosme Pérez, Bernarda Ramírez y Luisa Romero aparecen en la *Loa* escrita por Solís para su comedia *Las Amazonas* (1655). Ver en SÁNCHEZ REGUEIRA, M., *Antonio de Solís. Obra dramática menor*, (Madrid, 1986), pp. 103-107.

¹¹⁹ El sarao organizado en 1605 en el palacio real de Valladolid dentro de los festejos que celebraron el nacimiento del futuro Felipe IV contó con la participación de “... la capilla de su Magestad, repartida en dos coros, el uno frontero del otro [...] comenzó a cantar los versos siguientes a tres voces, dos tiple y un tenor maravillosos [...] Repetía el coro segundo y replicaba el primero y algunas veces todos juntos, sin confusión, artificioosamente, con el espíritu que la obra pedía ...” Ver *Sarao que sus Magestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del príncipe nuestro señor don Filipe, cuarto deste nombre, en la ciudad de Valladolid, a los dieziseis del mes de junio, año de 1605*. Cito por la edición de FERRER, *Nobleza*: 235-244; p. 237.

¹²⁰ “*Salen ARROYO, MARÍA DE SAN PEDRO, ANTONIA, PEDRO DE LINARES, de viejos, con linternas. ARROYO: Camino del Retiro, / tanto anda el viejo como el niño, / sino que el uno le anda a pasos / y el otro a pasitos. / TODOS: Y el otro a pasitos.*” Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 567.

en estrofas de igual metro con repetición de las melodías en cada una de ellas era una característica de la música española, en la que formas como el Villancico y el Romance, por citar dos de las mas extendidas, se basan precisamente en esta repetición de una misma música para las distintas “coplas” de idéntico metro, una forma igualmente recurrente en la música europea, pero que debe su éxito en el teatro barroco hispano posiblemente a sus ventajas, que son notoriamente superiores a sus inconvenientes -que también los tiene- como bien señala el anónimo autor de *El Corago*, que identifica este tipo de obras con las “ariette”¹²¹. Además de facilitar el trabajo del compositor -con poca música se abarca gran cantidad de letra¹²²- y de los intérpretes (cantantes e instrumentistas), las repeticiones de la melodía facilitan la comprensión del oyente. Los inconvenientes (limita el trabajo del poeta al obligarle a respetar el número de sílabas y la acentuación, e impide al intérprete la perfecta expresión del texto, con el agravante de que si su contenido cambia, la música no lo refleja¹²³) (*Corago*: 60), son fácilmente superables para unos actores-cantantes como los españoles, habituados a “exprimir” las posibilidades expresivas de largas tiradas de versos.

Por ello es una técnica que se utiliza con frecuencia en el teatro menor, especialmente por algunos dramaturgos como Lanini, autor de numerosas piezas breves¹²⁴ en los que la música forma parte integrante de la obra, como podemos ver en el *Baile de los Mesones* (COTARELO, *Migajas*: 47-51) en el que el *Aposentador*, personaje principal de la

¹²¹ Entre las ventajas, el *Corago* (p. 60) cita la posibilidad de utilizar canciones de diferentes naciones, como “..l’arie napolitane, le franzese, le siziliane, le spagnole e simili hanno tutte *la sua propria voce e vaghezza*...” que darán mayor variedad y “gracia” a la obra, una práctica que aunque limitada generalmente al uso de canciones populares españolas, es habitual, como acabamos de ver, en el teatro hispano. El subrayado en cursiva es mío.

¹²² Igualmente se facilita el trabajo de los músicos de las compañías, que debido al extenso repertorio de las mismas, así como a la frecuencia con que se cambiaba la obra, en ocasiones apenas tenían tiempo para componer nuevas canciones.

¹²³ Para González Marín las series de coplas adaptadas a estrofas de igual número de versos, que constituyen el vehículo narrativo en el teatro cantado hispano (que reserva al recitativo una función expresiva), impiden expresar los cambios de “afecto”, inconveniente que en su opinión influyó, entre otros motivos, en el hecho de que Calderón abandonase las operas por las *fiestas* y las zarzuelas. Ver GONZÁLEZ MARIN, L.A., “El teatro español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 63-101; p. 80-1.

¹²⁴ Según Cotarelo (*Migajas*: 12) aunque se distingue por su agudo ingenio, D. Pedro Francisco de Lanini y Sagredo es un poeta con una “...falta de originalidad tal, que hemos llegado a creer que ninguna de las obras que llevan su nombre es suya por completo ...”. Lo engloba entre el grupo de autores (Moreto, Diamante, Matos Frago, etc.) que “...vivieron a expensas del antiguo caudal dramático del teatro español, sobre todo del de Lope de Vega.” (COTARELO, *Migajas*: 12). Es indudable que Lanini conocía bien y admiraba el teatro de Calderón, cuya comedia *Darlo todo y no dar nada* parodia en otra suya burlesca del mismo título. Pero en nuestra opinión la influencia de Calderón en Lanini va mas allá de los aspectos literarios, reflejándose igualmente en los musicales. Una posible influencia de Calderón creemos que se puede observar claramente en la *Loa a la festividad de nuestra Señora del Rosario*, en la que Lanini recurre a una copla (“Las rosas, las flores,/la música en fervores/de una Pura Deidad,/celebren con primores/esta festividad.”) alusiva a la fiesta que funciona como una especie de “leit motiv”, ya que se canta antes y después del monólogo de la DUDA y pone punto final a la loa, de manera que enmarca tanto a la propia loa, que se abre y cierra con esta copla, como a las dos partes en las que ésta se divide: el monólogo de la DUDA que a modo de prólogo precede a la segunda parte, en la que el personaje dialoga con otros de fuerte contenido simbólico-religioso: la ROSA (la Encarnación), la AZUCENA (la castidad), el JACINTO (la Inmaculada Concepción), el LIRIO (la Asunción), el GIRASOL (la Purificación), y sobre todo con la DEVOCIÓN, único personaje que canta en escena y cuyas partes cantadas transmiten el

obra, que se encarga de realojar a los “... amantes/ que de su posada echa/el interés, o el desdén/...” en las posadas y mesones de Madrid, canta siempre al final de sus intervenciones cuatro versos en los que menciona el mesón elegido y el motivo por el cual se asigna¹²⁵, y aunque como es habitual, la música no se ha conservado, el hecho de que todas las estrofas cantadas tengan la misma estructura poética (cuatro versos, alternado heptasílabos con pentasílabos), parece indicar claramente que se cantaban con la misma música.

Los *tonos* protagonizan por tanto la música teatral hispana del barroco; en la 1ª mitad del siglo predominan los tonos polifónicos con acompañamiento instrumental, que en muchas ocasiones son reelaborados a partir de canciones populares bien conocidas. Es una época en la que los músicos al servicio del rey componen muchos de estos tonos que se interpretan no sólo en palacio sino también en las casas particulares y en el teatro, sin que esté muy claro si se trata de música popularizada por el teatro que pasa al repertorio camerístico o al revés. En la 2ª mitad de siglo predominan los *tonos* para voz solista con acompañamiento instrumental, que en algunos casos parten de tonos polifónicos bien conocidos desde principios de siglo, reelaborados para voz solista¹²⁶ (*Lám. III*).

2.1.2. MÚSICA DE DANZA

mensaje religioso, en lo que consideramos una utilización “abreviada” de la técnica empleada por Calderón en sus autos sacramentales. Ver la loa en COTARELO, *Migajas*: 25-34.

¹²⁵ Al que se enamoró de una dama “porque cantaba tan diestra” que “...lo dulce de su boca/me encantaron” le dice que “*De la Miel* por posada/el mesón tenga,/y hallará la miel virgen/de esa doncella.”; a la “gorrona” que estaba siempre en casa de un caballero que terminó echándola a la calle “...porque hábito haga/siempre en su afecto,/en el mesón se aloje/*del Caballero*.”; al que amaba a una tal Dª Clara lo envía “Al mesón de los *Huevos*/usted se venga/que en él hallara claras/con muchas yemas”; a la mujer que admitió a un hombre por rico y porque “...me hizo mil promesas /que en gran gala me pondría/ y me dejó en la miseria...”, la manda “Al mesón de los *Paños*/usted se aloje,/donde en paños se ponga/mucho mejores”; al que amaba a una mujer a medias, le aposenta en “El *Mesón de la Medial Luna* le hospede,/tendrá cuartos menguantes/con sus crecientes”; y finalmente a la mujer a la que un celoso con quien vivía tenía encerrada pese a lo cual ella hablaba con otro a través de una puerta “...sí estar encerrada/otra vez quiere/por Mesón usted tenga/el de Paredes.”. Ver en COTARELO, *Migajas*: 48 a 50.

¹²⁶ Un buen ejemplo lo constituye el tono a cuatro voces “*Ya no les pienso pedir*” de Juan Blas de Castro, incluido por Sablonara en su *Cancionero*, y cuyo texto es en parte el de un romance que figura ya en la *Segunda parte de la primavera y flor de los mejores romances que hasta ahora han salido* (Zaragoza, 1629). Como “tono” aparece también en dos obras de Calderón (ROBLEDO: *Juan Blas*: 73), la comedia *La desdicha de la voz* (1639), de la que no se ha conservado la música, y la “fiesta” *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), de la que sí se ha conservado, y en la que se interpreta primero como una canción “a solo” con acompañamiento instrumental y a continuación, como respuesta, se repite en versión polifónica para cuatro voces. Aunque esta versión no es idéntica a la de Juan Blas, Stein (*Plática*: 44) señala que ambas comparten ciertos rasgos melódicos y rítmicos comunes, por lo que cree que ambas pueden proceder de un modelo común anterior cuya melodía era bien conocida. Por su parte Robledo (*Juan Blas*: 74) aún aceptando esta teoría, apunta la posibilidad de que el desconocido compositor de *Andrómeda* -posiblemente alguien vinculado a la corte- podía tener un conocimiento directo de las obras de Juan Blas, por lo que partiendo del tono de éste, lo habría “recompuesto”. Ver el análisis detallado de las semejanzas entre ambos tonos en ROBLEDO, *Juan Blas*: 74.

Si cantar acompañándose con la guitarra -o el arpa- era uno de los entretenimientos musicales mas habituales en la época, la danza y el baile parece haber sido la afición preferida de todas las clases sociales, y de hecho era también uno de los mayores atractivos del teatro, hasta el punto que el *Baile*, en tanto que obra teatral breve cantada y bailada, llegó a configurarse como un género dramático bien definido -del que nos ocuparemos mas adelante- que solía representarse entre la 2ª y 3ª jornada de la comedia, pero que no debe confundirse con los bailes y danzas concebidos como el acto de "...hacer mudanzas con el cuerpo, y con los pies y brazos, con orden, y a compás, siguiendo la consonancia del instrumento que se tañe..." (D.A.) que formaba parte del espectáculo teatral, incluidos tanto en los géneros breves como en las obras de mayor envergadura.

Sin embargo, y aunque para nuestra mentalidad baile y danza son una misma cosa, no lo eran para los españoles del siglo XVII que diferenciaban claramente entre ambos¹²⁷, caracterizándose los bailes por un estilo expresivo y "dasarrapado" que contrastaba con el estilo contenido, recogido o "fruncido" de las danzas¹²⁸, que debían ser interpretadas "...con gravedad a compás de instrumento, *con orden, escuela y enseñanza de preceptos*."¹²⁹ (D.A.), de manera que al danzar el bailarín debía mostrar unas actitudes y "presencia" adecuadas a las exigencias del "decoro".

Mientras que los bailes (también llamados *danzas de cascabel*) eran vistos con recelo, la ejecución de las danzas (*danzas de cuenta*) apenas suscitaba críticas, siendo además una de las habilidades sociales mas apreciadas. Saber danzar era por tanto un requisito indispensable para quien deseara tener una "vida social"¹³⁰, e incluso "acreditaba nobleza"¹³¹, por lo que se consideraba un demérito -sobre todo en las damas- ignorar las danzas mas habituales:

ALBERIGO: ¡Bien habéis entretenido
los que a veros han venido!
TEBANO: Que me han enfadado creas.
ALBERIGO: Como no hubo quien danzase

¹²⁷ "Salieron algunos músicos, *cantando versos de pendencia* avalentadas entre bravos, y acciones de escarramán con ademanes y compasses de temeridad, en mucha diferencia de mudanças, obrándose lo cantado con agrado y novedad, *mezclando pasos de dançar de cuenta entre alegres bailes de castañuelas...*". (FERRER, *Nobleza*: 279). Se trata del baile que puso punto final a la *Moxiganga de una comedia ridícula*, una de las que se representaron en las fiestas de Lerma de 1617. El subrayado en cursiva es mío.

¹²⁸ "VERENGUELA: ¿Vaylaremos fruncido o desarrapado? MUÑATONES: Mescolanza, hijas. Aya de todo jergueado y rrastro a todo bullir, que assí hacía yo antes que la viudez me estrñiera los bamboleos." Quevedo, *Entremés de la vieja Muñatones*. Cito por la edición de Asensio, *Itinerario*: 293.

¹²⁹ El subrayado en cursiva es mío.

¹³⁰ "Pues advierte/*que todos saben danzar...*/Lo que han de saber por fuerza/*cuantos nacen ...*" (LOPE, *Maestro*: 73). Los subrayados en cursiva son míos.

¹³¹ "D. CALIXTO: Pues un hombre barbado y con esposa/¿aún aprende a bailar? Qué ¿no ha podido/enfrenaros el nombre de marido? SALAZAR: No, señor, que también mi mujer danza./ D. CALIXTO: Qué, ¿esta seta en mi casa se introduce?/.../¿Cómo en mi casa danzan las mujeres/y más las de criados principales? MAESTRO: Antes es el danzar para las tales/*que el saber danzar bien, dice nobleza*." SALAS BARBADILLO, *El malcontentadizo*. Cito por COTARELO: 285. El subrayado en cursiva es mío.

cesaron los instrumentos.
 [...] como es acto festivo
 no se puede celebrar
 sin bailar y sin danzar.
 [...]
 Falta de maestro ha sido
 y sobra de encogimiento.
 Hoy he visto que era justo
 y harto arrepentido estoy;
 [...]
 que a las demás damas vi
 con el brío y la destreza
 acreditar su belleza
 y hacerla mayor ansi.

TEBANO: Verdad es que es el danzar
 el alma de la hermosura,
 que mas que el rostro procura
 persuadir y enamorar.
 Que aquel ágil movimiento
 muestra con mayor afeto
 un sentimiento secreto
 que nos muestra sentimiento.
 [...]

ALBERIGO: [...] Por lo menos, baja y alta
 aprenderás.

FLORELA: Danzaréla,
 y lo demás que quisieres;
 porque, sin conversación,
 son las que no danzan
 retratos, y no mujeres
 [...] ¹³².

El “arte del danzado” era por tanto parte fundamental de la educación las capas sociales medias y elevadas de la época, y muy especialmente de la nobleza y los miembros de la familia real, debido a que “... muestra a traer bie[n] el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos mouimientos, fuerça en las piernas, y ligereza.”¹³³. Por ello los infantes y príncipes aprendían a bailar siendo aun muy niños, como lo prueba el anónimo *Baile de la noche de Carnestolendas*, que Cotarelo (*Colección: ccxiv*) fecha en 1660, en el que se indica que el príncipe Felipe Próspero (con apenas tres años), ya había comenzado sus lecciones de baile:

BERNARDA: ¡Ay que mire, mire!
 CORO: ¿Qué hemos de mirar?
 BERNARDA: Que mi principito

¹³² LOPE DE VEGA, *El Maestro de danzar. Cito por la edición de Hartsenbusch, BAE, XXXIV, (Madrid, 1950), p. 73.*

¹³³ ESQUIVEL NAVARRO, J., *Discursos sobre el Arte del Dançado y sus excelencias y primer Origen, reprobando las acciones deshonestas*, (Sevilla, 1642), Copia facsímil editada por librerías Paris-Valencia, 1992, pliego 4. En adelante citaré por *Discursos*.

ya sabe bailar.

La enseñanza de las danzas corría a cargo del “maestro de danzar” que, desde la reorganización palaciega llevada a cabo por Felipe II, estaba “asentado” por la Casa de la Reina¹³⁴. La habilidad como bailarines de Felipe III¹³⁵ y su esposa, Margarita de Austria, es bien conocida¹³⁶, pero dada su importancia, las obras de teatro palaciegas no dejan escapar la ocasión de alabar la habilidad como bailarines de los cortesanos y los miembros -sobre todo femeninos- de la familia real:

¡Oh que airosas van haciendo
al compás de la Fortuna
los lazos que van tejiendo
pero no iguala ninguna
a las que las están viendo!¹³⁷

A danzar se aprendía (salvo los miembros de la familia real y la nobleza que tenían maestros de danzar entre su servidumbre) en escuelas regidas por un reglamento y dirigidas por un “maestro de danzar”¹³⁸ que enseñaba los pasos y movimientos o “mudanzas” propios de cada danza, nunca de bailes, que según Esquivel (*Discursos*: 44v-45) eran aborrecidos por todos los maestros de danzar “...y con mucha razon porque [la *danza de cascabel* o baile] es muy distinta a la de quenta y de muy inferior lugar, y ansi ningun Maestro de reputación, y con escuela abierta, se ha hallado jamas en semejantes chapandanças, y si alguno lo ha hecho, no habra sido teniendo escuela, ni llegado a noticia

¹³⁴ Ver ROBLEDÓ, L., “La música en la Casa de la Reina, Principe e Infantas”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Robledo, L. et als. (eds.), (Madrid, 2000), pp. 195-212; pp. 199-201.

¹³⁵ Algún embajador malicioso llega incluso a afirmar que bailar “...era la cosa que mas le divertía y mejor hacía...” (RENNERT, *Spanish*: 66). Las cartas escritas por el Rey a su hija Ana, ya reina de Francia, reflejan bien la importancia que el baile tenía para la familia real: “...todos escriben cuan bueno fue [un *baylete*] y cuan bien lo hicisteis vos.” (3-IV-1618). Estos bailes o “bayletes”, como los denomina el Rey, eran actos de gran importancia dentro de las etiquetas palaciegas, y en ellos las personas reales debían mostrarse ante la corte con toda la magnificencia que requería su jerarquía, por ello Felipe III en la carta escrita a su hija el 6 de junio de 1618 da gran importancia no sólo la habilidad como bailarina de la joven reina, sino también a su “presencia”: “Harto me hubiera holgado de ver el baylete que hici[s]teis [...] y de cuan linda salisteis, y de cuan bien danzasteis.” Ver MARTORELL, R., *Cartas de Felipe III a su hija Ana, Reina de Francia*, (Madrid, 1929), pp. 43 y 47.

¹³⁶ “Finalmente las damas demostraron gran gentileza en dançar y los galanes de la misma manera; pero al juizio y parecer de los presentes, la reina nuestra señora sin duda excedio a las damas. Dio la naturaleza gran proporçion y espíritu en sus acciones, y así en los movimientos de su persona se bieron mezcladas gravedad y gracia, y el rey nuestro señor hizo todas las cossas en igual perfection dando al compas de la mussica el cumplimiento devido, entendiendo el son maravillosamente sin que por esto faltase punto al decoro real devido a su persona...” *Sarao que sus Magestades hicieron en palacio por el dicho nacimiento del principe nuestro señor don Filipe...* Ver en FERRER, *Nobleza*: 244. Los subrayado en cursiva son míos.

¹³⁷ Máscara final de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón. Cito por la edición de A. Egido (Madrid, Cátedra, 1989), p. 401-2.

¹³⁸ En la mojiganga *La Ronda en noche de Carnestolendas* Suárez de Deza presenta a dos danzarines que tras haber asistido a una escuela de danza son detenidos por el alcalde de ronda: “DANZ.1º: La noche ha sido perfeta/ DANZ.2º: ¡Oh que bien habéis danzado!/ DANZ.1º: Amigo, la buena escuela/buenos discípulos saca/ .../ALCALDE: ¿Quien son y de adonde vienen?/DANZ. 2º: Señor mío, de una escuela/de danzar...”. Cito por la edición de C. BUEZO, C., *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología* (Madrid, 1992), p. 126-7.

de sus discípulos, porque el que lo supiese rehusará serlo de allí en adelante; porque la danza de cascabel es para gente que puede salir a dançar por las calles [...] y el dançado de cuenta es para Principes, y gentes de reputación...”. Precisamente por su buena reputación parece que se permitía que a ellas asistiesen ambos sexos¹³⁹, aunque Esquivel (*Discursos*: 38-39) considera mas dificultoso enseñar a las damas, ya que ellas “...aunque dançan con el mismo compás y conpostura son las mudanças diferentes ...”

Un buen maestro de danzar con escuela abierta estaba obligado a “...saber todos los tañidos y danças antiguas, aunque aora no se pratiquen [...] que siruen en los saraos y mascarar que se hazen a su Magestad, y a otros Principes; y sobre todo tener buena inuentia para ordenar un laço de importancia; porque no consiste solamente el ser Maestro en enseñar lo ordinario, sino en tener buena disposición, ciencia y inventia [...] y saber acomodar los movimientos a estos tañidos extrarodinaros...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 38-39). Y aunque parece que había maestros que daban lecciones particulares por las casas, Esquivel considera que sólo son “maestros de danzar” aquellos “...que tienen Escuelas abiertas o las han tenido [...] y los que no, no ay que hazer mencion de ellos; porque a estos les llamo yo Mequetrefes, por ponerse a enseñar sin fundamento, huyendo de las Escuelas por no ser juzgados en ellas de los que entienden de el Dançado...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 24). Este comentario refleja la dura competencia que las escuelas de danza tenían que soportar por parte de “maestros” sin escuela que “... no tratan de mas, que de enseñar quatro mouimientos impropios y desproporcionados, lleuando la Guitarra debaxo del braço, con poca autoridad de sus personas ...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 24), pero que eran contratados por “... muchas personas principales, sin conocer estos sujetos, se valen de ellos para mostrar sus hijos, por parecerles que enseñan a menos costa, o por no saber que ay Maestros mas scientificos...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 24v); una práctica que reflejan las obras teatrales, especialmente las dos que con idéntico título *-El maestro de danzar-* escribieron Lope de Vega y Calderón de la Barca. En ambas el galán enamorado, para sortear la vigilancia del padre (en Lope) y del hermano (en Calderón), celosos guardianes de la dama de sus sueños, se hace pasar por uno de estos maestros de danzar que se ofrecen para dar clases particulares:

FELICIANA: ¿Que danzas sabéis?
 ALDEMARO: Muy muchas.
 Sé una francesa *nizarda*,

¹³⁹ Francisco de Navarrete en su entremés *La escuela de danzar*, publicado en *Flor de sainetes* (Madrid, 1640), presenta a varias personas de clase acomodada que van a casa del maestro para aprender a bailar. Ver COTARELO, *Colección*: lxxxi. Según Esquivel (*Discursos*: 33v.) “...si entran algunas mugeres en la Escuela, debe el Maestro levantarse y acomodarlas en parte que no esten junto con los hombres, ni conuersando con ellos”.

y sé una buena ***gallarda***,
 (*Aparte*) (Menos que tu que me escuchas).
 FELICIANA: ¡Nizarda! ¿Que danza es esa?
 ALDEMARO: Del instrumento estoy falto.
 cabriola, abrazo y salto.
 FELICIANA: ¿Como abrazo?
 ALDEMARO: A la francesa.
 (*Aparte*) (¡Y cual os le diera yo
 a la española, mi bien!)
 FLORELA: Y esa gallarda ¿es también
 francesa?
 ALDEMARO: Señora, no,
 es Navarra y de Tudela;
 que así la suelo llamar.
 (*Aparte*) (Y aun estuve por nombrar
 que es la gallarda Florela.)
 FLORELA: ¿De aquí es?
 ALDEMARO: Digo que sí,
 y yo soy de aquí también,
 (*Aparte*) (Aunque el temor de un desdén
 me tiene fuera de mí).
 Traigo una buena ***pavana***,
 que en mudanzas y tañido
 nueva y diferente ha sido.
 FLORELA: ¿De donde es?
 ALDEMARO: Napolitana.
 Danzo también un ***furioso***,
 cuando me dan ocasión,
 [...]
 FELICIANA: ¿Danzáis ***torneo***?
 [...]
 FLORELA: Ese habemos de aprender.
 ALDEMARO: Y ese os quiero yo enseñar,
 porque en solo el tornear
 consiste el mayor placer.
 Una ***alemana*** es muy buena,
 y un ***pie de jibao*** sin falta,
 y una ***alta*** ...
 [...]
 TEBANO: Eso del pie de jibao
 es extremado.
 [...]
 FLORELA: La ***baja*** le hace ventaja
 ALDEMARO: La baja os enseñaré.
 (*Aparte*) Aunque no sufre mi fe
 imaginar cosa baja)
 Bailes hay mil, y entre todos
 la ***morisca***, y mil tocados
 [...]¹⁴⁰

Aunque la relación de Calderón es menos extensa, nos informa en cambio sobre las danzas que estaban o no de moda:

D. DIEGO: [...]

¹⁴⁰ LOPE DE VEGA, *Maestro de danzar*: 74-5. Los subrayados en cursiva-negrita son míos.

¿Y que es la primer lección?
D. ENRIQUE: Ser solía el *alta*¹⁴¹; pero
no es danza que ya esté en uso.
LEONOR: Ni la *baja*, a lo que entiendo.
D. ENRIQUE: Y así son los cinco pasos
los que doy y los que pierdo,
por la *gallarda* empezando.
INÉS: (*Aparte a Chacón*)
Cuanto se hablan son floreos.
CHACÓN: Yo pensé que eran *pavanas*.
[...]
Ella danza la gallarda,
y él el *pie-gibao*.
[...]¹⁴²

y también sobre las cualidades que debe reunir un buen bailarín, que además de una posición “airosa” del cuerpo, debe poseer sobre todo buen oído “...atento/ al compás ...”, cualidad ésta última que también apunta Esquivel (*Discursos*: 28), quien considera que “...para dançar bien, se necesita de buen oído, porque no teniendole, difficilissimamente dançara a compas...”.

El repertorio de danzas que una persona bien educada debía dominar incluía “...el Alta, quatro mudanças de Pauana, seis passeos de Gallarda, quatro mudanças de Folias, dos de Rey, dos de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de gibado, y Alemana...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 26v), y esas eran precisamente las danzas (Gallarda, Pavana, Torneo, Turdión, Baja, Alta y Alemana) que debían aprender también los pajes de un noble¹⁴³ como el duque de Sessa, protector de Lope de Vega (COTARELO, *Colección*: clxix). Un repertorio algo mas amplio refleja el contrato firmado en 1626 por el “maestro de danzar” Antonio Rodríguez con Juan de Aldama: doce mudanzas de Pavana, ocho paseos de Gallarda “con su mudanza al cabo”, diez de Folías, dieciséis paseos de Chacona, cuatro mudanzas de Rey y cuatro de Villano, Pie de Xibao, Alemana de Amor, Torneo, Canario y Baja “...tanto para hombre como para mujer”¹⁴⁴, todo por 100 reales (COTARELO, *Colección*: clxxviii).

¹⁴¹ La costumbre de iniciar con una alta la confirma Esquivel, quien nos informa de como reunidos los alumnos en la escuela “... los discipulos entre si se conuienen en quien ha de dançar el Alta, que es la Dança con que se saca a Dançar a los demas...”. ESQUIVEL, *Discursos*: 29.

¹⁴² CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El maestro de danzar*. Cito por la edición de Hartzenbusch, BAE, vol IX, (Madrid, 1945), p. 90. Los subrayados en cursiva-negrita son míos.

¹⁴³ “D. CALIXTO: ¿Quien viene? Ved quien viene. GUZMÁN: Es el maestro/de danzar. D. CALIXTO: Pues ¿que busca en esta casa? SALAZAR: Da sus ciertas liciones a los pajes/y ellos sisan la paga de sus gajes/ D. CALIXTO: Pues ¿cómo el maestresala ha consentido/que haya quien dance en casa? SALAZAR: Porque es cosa/en cualquier palacio ejercitada/y así esta casa queda acreditada.” SALAS BARBADILLO, *El malcontentadizo*. Cito por la edición de COTARELO, *Colección I*: 284.

¹⁴⁴ El hecho de que en este repertorio se incluyesen además de danzas como el Villano y la Folía, bailes como la Chacona, así como que Aldama quisiera también aprender las “mudanzas” femeninas, podría indicar que no era un simple aficionado sino alguien interesado en la danza por motivos profesionales, bien porque quería iniciarse en el oficio de “maestro de danzar” o por ser un actor que deseaba complementar su formación. Puede que fuese el actor Juan de Aldama, recibido como cofrade de la Novena el 29 de octubre de 1631, cuando

Pero pese a que las danzas estaban plenamente aceptadas socialmente, no faltó quien considerase que podían ser peligrosas moralmente, personas como el padre Fray Juan de la Cerda que no establece distinción alguna entre bailes y danzas, censurando a “... los padres que enseñan a sus hijos a danzar y bailar...”; y si es locura enseñar a los hijos, aún peor es enseñar a las hijas pues la mujer “... en estos diabólicos ejercicios sale de la compostura y mesura que debe a su honestidad...”¹⁴⁵, postura compartida por Vicente Espinel, pese a ser un músico muy reconocido en la época, cultivador de la “canción moderna”, pero en cuya opinión “...cuanto peor hacen los padres que dan a sus hijas maestros de danzar, tañer, cantar o bailar...”¹⁴⁶. Sus palabras parecen basarse en la opinión de Esquivel, quien además de señalar que los que contratan a maestros de baile ambulantes “...si supieran quan malos son los que repruebo y quan malo es quanto pueden enseñar, dieran de buena gana dineros por no llevarlos a sus casas...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 24v), critica a éstos por ejercer el oficio sin los conocimientos necesarios¹⁴⁷, pero sobre todo porque al dar “... liciones por las calles sin tener Escuela [...] como hazen barato, se atreue qualquier sabandija a aprender...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 25), de lo que se sigue el “... descredito el Arte, y de los que lo enseñan legitimamente...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 24v).

Pese a esta defensa como “arte” y no como “mecánico ejercicio”¹⁴⁸ que hace Esquivel del oficio de maestro de danzar, lo cierto es que como él mismo reconoce no se escribió en España ningún tratado del “arte del danzado”, y no “... porque los Maestros que oy son (como tan diestros) no lo ignoran, antes cada vno de por si puede hazer vn Tratado

pertenecía a la compañía de Alonso de Olmedo y Tofiño (*GENEALOGÍA*: 343), y miembro en 1633 de la que dirigía Hernán Sánchez de Vargas (RENNERT, *Spanish*: 414).

¹⁴⁵ CERDA, Fr. Juan de la, *Vida Política de todos los estados de mujeres* (Alcalá, 1599). Cito por COTARELO, *Colección*: cclxviii. Es evidente que dada la estricta separación de sexos que regía en la época la danza fuese mirada por recelo por los moralistas mas estrictos, ya que constituía uno de los escasos momentos en los que dos personas de distinto sexo y sin relación alguna de parentesco podían mantener de manera justificada contacto y comunicación; de ahí la importancia del lenguaje visual y gestual, como pone de manifiesto el mismo Fray Juan al revelar algunos de los aspectos que le parecen mas detestables: “...halconear con los ojos; de revolver las cervices y andar coleando los cabellos y dar vueltas a la redonda y hacer visajes como acaece en la Zarabanda, Polvillo, Chacona y otras danzas...” (COTARELO, *Colección*: cclxviii).

¹⁴⁶ ESPINEL, V., *Vida del escudero Marcos de Obregón*, (Madrid, 1618). Cito por la edición de Carrasco Urgoiti, M^a S., 2 vols. (Madrid, Castaglia, 1972), vol. I: 105).

¹⁴⁷ “Y assi el que se determinare a ser Maestro de Dançar, necesita de mucho estudio y trabajo, obrando lo que se les enseñó ordinariamente con el instrumento en las manos [...] Esto lo digo porque muchos Maestros, assi de Dançar como de otro genero, sin ateder [*sic*] a su reputacion, vsan licenciosamente (sin ciencia) el auilidad a que se inclina, echando a perder todo quanto viene a sus manos [...] especialmente los Maestros que no tienen Escuelas; porque estos ni saben Dançar, ni entienden las circunstancias de la Dança, que son muchas, y no sirven de mas que de lleuar, y por mejor dezir hurtar el dinero que reciben por echar a perder sus Discipulos...” (ESQUIVEL, *Discursos: Al lector*: s.f.).

¹⁴⁸ También Lope de Vega en su *Maestro* (1594) defiende la nobleza del oficio: “RICAREDO: .../que si ese oficio ejercitas,/ya pierdes de tu nobleza./ ALDEMARO: Antes a la gentileza/la mayor nobleza quitas./¿Que pluma, aguja o pincell me ves tomar en la mano?/ RICAREDO: Que es oficio es caso llano./ ALDEMARO: Ni aun tiene que ver con él./¿Sabe el Rey, sabe la dama/pintar, vestir o coser;/sabe cortar o tejer/o quanto oficio se llama?/ RICAREDO: No lo sabe. ALDEMARO: Pues advierte/que todos saben danzar:/luego no se ha de llamar/quien lo enseña, de es suerte./Lo que han de saber por fuerza/cuantos nacen, *no es oficio/ni mecánico ejercicio.*” (LOPE, *Maestro*: 73). Los subrayados en cursiva son míos.

que acentaje a este, por estar mas en todos los puntos, y ser mayor su obligacion de estar en ellos, como tales Maestros. Y la causa de no auer ninguno escrito del Arte, es, porque la mucha ocupacion no les da lugar...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 32).

2.1.2.1. FUENTES:

Precisamente la falta de tratados de danza es el motivo por el cual Esquivel escribe sus *Discursos*, según declara él mismo: “...por si alguno quiere poner Escuela, sepa, sin preguntar, lo que a de hazer...” (*Discursos*: 32). Pese a tan loable intención, su obra resulta poco “didáctica”, posiblemente porque él no era un “maestro de danzar”¹⁴⁹ sino un simple aficionado, y también porque el libro está enfocado mas a ensalzar el “arte del danzado” reservado a personas distinguidas¹⁵⁰, y enseñado por profesionales bien cualificados, que a la enseñanza metódica de las danzas.

Aparte de lo alegado por Esquivel, dos son los motivos que en mi opinión pudieron influir de manera decisiva en la escasez de datos conservados. Por un lado habría que considerar el que varias danzas estaban ya pasadas de moda, como parece haber sido el caso del *Rey* y el *Pie de Gibao*, e incluso la *Alemana* y *Alta*¹⁵¹, quedando restringidas al ámbito

¹⁴⁹ “Y aunque no sois Maestro, sois tan diestro,/ que del mayor pudierais ser Maestro...” *Octavas* de Alonso Ramírez escritas para acompañar la edición de los *Discursos*. Por otra parte, el mismo Esquivel lo declara en varias ocasiones a lo largo del libro: “... si yo fuera Maestro, procurara no admitir por discípulos personas que fuesen desiguales ...” (*Discursos*: 24v-25).

¹⁵⁰ “...mi intento es reprobar (como repruebo) en este Tratado todo mouimiento illicito dançando, o baylando; digo que toda deshonestidad y descomposturas lasciuas del cuerpo, desluze y desdora a la persona que las obra, por lo qual los grandes señores dançan tan compuesto y graue...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 5v). Tratándose de un arte reservado a las capas superiores de la sociedad considera “... cosa asentada, que poquíssimos hombres baxos se atreuen a gastar tiempo ni dinero en aprender a Dançar cosa de que no ha de sacar jugo para sustentarse ...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 24v)

¹⁵¹ El *Rey* o *Rey Don Alonso* era una danza prácticamente olvidada salvo en las escuelas de Madrid y Sevilla. Cervantes y Lope de Vega aún lo mencionan, pero suelen referirse a él como una “antigüedad”:

MÚSICO: [...]
Muden el baile a su gusto,
que yo le sabré tocar:
el *canario* o las *gambetas*,
o *Al villano se la dan*,
Zarabanda, o *zambapalo*,
el *Pésame dello* y mas;
el *rey don Alonso el Bueno*,
gloria de la antigüedad.”

CERVANTES, *El rufián viudo*. Cito por la edición de sus *Entremeses* (1615) de E. Asensio (ed.), (Madrid, Cátedra, 1978), pp. 99-100. Los datos que tenemos sobre la primitiva *Alemana* son muy escasos, y suele confundirse con la *Allemanda*, una danza posterior. En *La Dorotea*, publicada en 1632, Lope de Vega menciona la *Alemana* y el *Pie de Gibao* como dos danzas pasadas de moda: “...ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas [...] ¡Ay de ti alemana y pie de gibao, que tantos años estuvisteis honrando los saraos!” (LOPE, *Dorotea*: 154). Debía ser una danza seria y grave, pues Solís la utiliza, junto con el Torneo, en su sainete *Las fiestas bacanales* para caracterizar a las danzas, graves y señoriales, en oposición a los bailes. Ver en la edición de Sánchez Regueira, *Solís Obra menor*: 189. Esquivel (*Discursos*: 17) menciona que uno de sus pasos era el *Substenido*, “... vn mouimiento graue, que se pratica en Torneo, Hacha, Pie de Giuado, Alemana, y otras danças a este tono...”. Tampoco es mucho lo que sabemos sobre el *Pie de gibao* aunque era

cortesano de los “saraos” y fiestas palaciegas; otras como la *Gallarda*, el *Villano* y el *Canario* aparecen de forma reiterada en las obras teatrales de la época, lo que pone de manifiesto su popularidad durante gran parte del siglo XVII, pero sólo dentro del teatro, porque “socialmente” parecen estar igualmente pasadas de moda según el comentario incluido por Lope de Vega en su comedia *La noche de San Juan* (III), que según Dixon¹⁵² fue escrita en torno a 1630, en la que tres caballeros se lamentan de cómo algunas danzas han sido arrinconadas:

¿Que se hicieron *gallardas* y *pavanas*
pomposas como el nombre, y cortesanas?
[...]
[...] el aire
la gala y bazarria
con que el mayor señor danzar podía
y los *pies de gibaos*
y *alemanas* y *brandos* en saraos
¿Por que se han de dejar de todo punto?
[...]¹⁵³

una de las danzas interpretadas en los saraos palaciegos por los propios reyes. Fue una de las danzas (junto con la pavana y un turdión “casi semejante a la gallarda”) bailadas por la pareja real en el sarao de 1608, con motivo del juramento prestado al futuro Felipe IV. Ver Anónimo, *Relación verdadera en que se contiene todas las ceremonias y demás actos que passaron en la jura que se hizo al Serenissimo Príncipe nuestro señor don Phelipe quarto...* Ver en SIMÓN DÍAZ, J., *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, (Madrid, 1982), pp. 54-56; p. 54. Aunque en 1632, según Lope (*Dorotea*: 154), estuviese ya pasado de moda, a mediados del siglo XVII seguía siendo una de las danzas interpretadas en la corte, ya que en 1648 la infanta M^a Teresa y sus damas lo bailaron en un sarao (COTARELO, *Colección*: clxix), así como una *alemana*, además de otras danzas como la *gallarda*, la *españoleta*, el *torneo de amor*, la *Galería de amor*, y la que parece ser la mas moderna de todas: *Madama de Orlens*. La *Alta* fue también una de las danzas pasadas de moda que quedó relegada a los ambientes cortesanos. Tenemos una descripción bastante somera de como se bailaba gracias a un manuscrito titulado *Reglas de Danzar* (¿finales XVI?), según el cual para bailar la Alta el caballero debía llevar “La capa arrebozada y alzar en el hombro derecho la halda, como quien alza capuz; y el brazo derecho colgado como muerto, y la mano izquierda en el pomo de la espada [...] reverencia; un sencillo; cinco dobles y al cabo de cada uno un quebradito. Luego soltar de la mano la dama y hacer la mudanza, que es un sencillo adelante con izquierdo y otro atras con derecho; dar un saltillo sobre el pie derecho juntamente echando el izquierdo adelante en alto. Luego ir a dar con el izquierdo en el drecho y juntamente levantarse atras en alto. Luego ir a dar con el derecho en el izquierdo y hacer sobre él dos quebraditos. Luego dar un saltillo sobre el pie izquierdo y tornar a hacer otro tanto hacia el otro lado. En acabandola de hacer, hace ella otro tanto, y luego hacen reverencia, con que se acaba...”. Cito por COTARELO (*Colección*: ccxxxiii-iv). En el siglo XVII estaba ya prácticamente olvidada excepto en la Corte, hasta el punto de que según Esquivel (*Discursos*: 38v.) a él mismo le había ocurrido “... no en Madrid, ni en Seuilla, sino en otras partes que no digo, porque no se sepa que Maestro es...” haber “...pedido el Alta, Rey Don Alonso, y la Baxa, y no saber tocar ninguna de estas pieças: esto teniendo Escuela publica...”. No obstante, en la segunda mitad del siglo XVII todavía se bailaba en algunas obras cortesanas, y parece que fue una de las danzas interpretadas en la mascarada que puso fin a la representación en 1652 de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, según se desprende de la letra cantada que acompaña la danza de la “tropa de 12 mujeres”, en clara alusión a la Reina -cuyo cumpleaños se celebraba- calificada en la propia comedia como “Sol alemán”: “¿Que bien es que dancen el alta/ a los que del Alta Alemania vinieron...” (CALDERÓN, *Fiera*: 403).

¹⁵² Ver DIXON, V., “El post-Lope: *La noche de San Juan*. Metacomedia urbana para palacio”, en Lope de Vega: *comedia urbana y comedia palatina. Actas XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio 1995*, Pedraza Jiménez, F.B., y R. González Cañal (eds.), (Almagro, 1996), p. 76.

¹⁵³ LOPE DE VEGA, *La noche de San Juan*. Cito por la edición de A.K. Stoll, (Kassel, 1988), p. 134. Los subrayados en cursiva-negrita son míos.

Por otro lado debemos tener en cuenta que algunas de estas danzas, que parecen haber sido específicamente españolas como el *Pie de Gibao* y *Rey don Alfonso*, limitaría bastante su conocimiento en otros países.

La falta de tratados que expliquen con claridad las características que definen y diferencian entre sí a las distintas danzas, a éstas de los bailes y a los bailes entre sí, es pues el principal problema con el que nos encontramos al hablar de la danza y el baile en el teatro, ya que los datos conservados, que en ocasiones resultan incluso contradictorios, dificultan el poder establecer con claridad algunos de sus rasgos mas característicos. Debido a su carácter “popular” parece evidente que los bailes debían transmitirse de forma oral, y los únicos datos que tenemos son precisamente los que el teatro nos proporciona, pero éstos se limitan a indicar sus nombres y algunos de los movimientos espaciales que realizaban los bailarines, tales como “cruzados”, “vueltas en el puesto”, “bajar de costado encontrado”, “vuelta encontrado en medio”, “corro grande”, “caras afuera y adentro”, etc, es decir la coreografía¹⁵⁴, pero nada se nos dice sobre los pasos y movimientos de brazos que los caracterizaban. El caso de las danzas, aun siendo mas complejas debido al alto nivel que la danza parece haber alcanzado en la España del XVII, es algo diferente, ya que aunque escasos e incompletos, contamos con algunos escritos sobre ellas.

Tres son las fuentes españolas que se han conservado: los *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla, 1642) de Juan de Esquivel Navarro, al que ya nos hemos referido; el *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja*, manuscrito debido a Juan Antonio Jaque, del que se conservan dos copias en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁵⁵; y por último un manuscrito anónimo titulado *Reglas de danzar*, conservado también en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁵⁶, que

¹⁵⁴ Uno de los ejemplos teatrales conservados que mayor número de movimientos coreográficos menciona es el anónimo *Baile del forzado de galera*, en el que debía hacerse un “corro por de dentro y por fuera”, “interpolarse”, “bandas”, “desechas”, “subir por dentro”, “cruzado redondo” y “caramancheles partidos”. Los bailarines -que también cantan- son diez en total (cuatro hombres, cuatro mujeres y la pareja de graciosos) según se indica en la acotación final, que describe una coreografía bastante desarrollada: “...remando en dos alas, y luego hacen caramancheles travesadas, y luego se parten tres afuera y tres al otro lado y cuatro adelante. Los seis suben y los cuatro bajan y echan por fuera y en ala...”. Este baile se conserva en dos versiones: una en un manuscrito de la Fundación Lázaro Galdiano, y otra, ligeramente diferente, en el Mss. 4123 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Ver en ESTEPA, *Teatro breve*: 348 a 350.

¹⁵⁵ Ambas son del siglo XIX pues no se conserva el manuscrito original. Están registradas con los números 18580/5 y 14059/15, siendo el segundo de ellos copia hecha al parecer por Barbieri del manuscrito original, hoy perdido. El *Libro* ha sido publicado por SUBIRÁ, J.: “*Libro de danzar* de don Baltasar de Rojas Pantoja compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque (s. XVII)”, *Anuario Musical*, (1950), pp. 190-198.

¹⁵⁶ El manuscrito está registrado con el número 14059/2. Ver A. YEPES, “Pequeño panorama de los pasos y las danzas españolas en los tratados de los siglos XVI y XVII y XVIII”, en *III Semana de Música Española. El Renacimiento*. (Madrid, Festival de Otoño-Comunidad de Madrid, 1988), p. 198. Cotarelo (*Colección*: ccxxxiii-iv) menciona el manuscrito entre los fondos de la Biblioteca de la Academia de la Historia. Entre los papeles de Barbieri se encuentra además un manuscrito titulado *Xácara* (B.N.M.: Mss. 14059/12) con indicaciones para interpretarla la jácara, pero es dudoso que pertenezca al siglo XVII.

aunque parece escrito en el siglo XVI contiene pasos y danzas de estilo muy semejante a las que veremos se danzaban en el siglo XVII.

En su librito Esquivel muestra una especial admiración por “...Antonio de Almenda¹⁵⁷, Maestro de Dançar de la Magestad de el Rey nuestro Señor D. Phelipe Quarto el Grande...”, de quien se declara discípulo. Desgraciadamente ni Almenda ni ninguno de sus colegas¹⁵⁸ dejaron escrito alguno sobre su arte, del que el tratado de Esquivel, con el que debemos conformarnos, debió ser un pálido reflejo. Dividido en siete capítulos, sólo el segundo -*De los mouimientos del Dançado, y calidades que cada vno ha de tener, y sus nombres*- se dedica específicamente a los pasos de danza¹⁵⁹, aunque sus descripciones, posiblemente porque no es un profesional de la enseñanza, son un tanto imprecisas¹⁶⁰, y lo mismo sucede con las danzas (pavana, gallarda y villano), cuya ejecución menciona con algún detalle. En los restantes capítulos Esquivel dedica su atención a aspectos prácticos de la profesión de maestro de danzar, y a lo que podríamos denominar “compostura”, es decir a las normas del comportamiento en sociedad¹⁶¹.

¹⁵⁷ Nombrado maestro de danzar de la Reina por Felipe IV en 1639, gozó de gran fama en la época. Aparece mencionado por Suárez de Deza en su mojiganga *La ronda en la noche de Carnestolendas*, ya que los dos bailarines apresados dicha noche con otras personas por el alcalde que quiere organizar con ellas una mojiganga, vienen de su escuela: “DANZARÍN 1: Amigo, la buena escuela / Buenos discípulos saca./ DANZARÍN 2: No hay mas que **Antonio de Almenda**. Ver BUEZO, *Teatro breve antología*: 126.

¹⁵⁸ A lo largo del siglo XVII son diez los *Maestros de dançar de la reyna* documentados: Alonso Fernández Escalante (sirvió hasta 1629, año en que murió); Luís Fernández de Escalante (sirvió hasta 1638, año en que murió); Manuel de Frías (nombrado en febrero de 1639, murió en 1652); Antonio de Almenda (nombrado en enero 1639, murió en 1654); Antonio Díaz de Solís (nombrado en 1654, murió en 1663); Alonso Ruipérez Caballero (nombrado en octubre de 1663, murió en 1679); Juan de la Brida (nombrado en enero de 1681, murió en 1683); Sebastián de Molina (nombrado en 1683, murió en 1687); Agustín Caballero (nombrado en diciembre de 1687, murió en 1700); Juan Maldonado (nombrado en agosto 1692). ESSES, M., *Dance and instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th Centuries*, (Pendragon Press, 1992), p. 489.

¹⁵⁹ “Los Mouimientos del Dançado son cinco, los mesmos que los de las Armas, que son estos: Accidentales, Estraños, Transversales, Violentos y Naturales. Destos cinco Mouimientos nacen las cosas de que se componen las Madanças [*sic* por *mudanzas*], que son Pasos, Floretas, Saltos al lado, Saltos en Buelta, Encaxes, Campanelas de copas mayor, graues y breues, y por de dentro medias Cabriolas, Cabriolas enteras, Cabriolas atrauesadas, Sacudidos, Quatropeados, Bueltas de pechos, Bueltas al descuido, Bueltas de Folías, Giradas, Sustenidos, Cruzados, Reuerencias cortadas, Floreos, Carrerillas, Retiradas, Contenencias, Boleos, Dobles, Senzillos y Rompidos.” (ESQUIVEL, *Discursos*: 9v-10).

¹⁶⁰ Pasos usados con frecuencia en varias danzas como el doble y los sencillos, que “...se hazen en Folias, en el Rey, en el Villano...”, los describe Esquivel como sigue: el doble “...son tres pasos graues y vn quiebro, despues de el quiebro se hazen los sencillos. El Sencillo es auiendo quebrado, llegar con el pie que se halla detras al delantero, y quitandole de su lugar, dar un passo corto hazia delante con el delantero, que vienen a ser dos pasos breues [...] Los pasos Dobles han de ser ni muy largos ni muy cortos [...] sino de la mesma manera que se va passeando por la calle...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 19v-20). Un intento por interpretar estos pasos se puede ver en el mencionado artículo de YEPES, *Pequeño panorama*: 200 a 203.

¹⁶¹ El capítulo 1º, *De las excelencias del Dançado, su origen y primeros inuentores*, es la acostumbrada introducción erudita con la que el autor pretende justificar el arte por él defendido, incluyendo un encendido elogio a Felipe III y a su destreza como bailarín. El capítulo 3º se dedica a *De el modo que han de tener los Maestros en enseñar y los Discipulos en aprender, y proporción del cuerpo*. En él además de arremeter contra los “...maestros que dan liciones por las calles sin tener Escuela...”, explica algunos aspectos de la organización económica de las Escuelas (aconseja el cobro por adelantado a los alumnos, pues “...aunque el discipulo se vaya antes de tiempo, no se lleua nada tras de sí.” (26)), cita las danzas que se enseñan en ellas, y las características físicas que debe poseer el buen bailarín. En el 4º, *Del estilo de Dançar en Escuelas*, se explica como transcurre una lección en una escuela. El 5º, *Del estilo que se ha de tener en entrar en Escuelas, y estar en ellas*, está dedicado al comportamiento de maestros y alumnos, pues “...no tan solamente se deben frequentar las Escuelas

Si la descripción de los pasos que hace Esquivel es muy imprecisa, en el libro de Jaque la información es aún mas incompleta. El manuscrito, por su brevedad (poco más de veinte folios) y lenguaje esquemático, no se puede considerar realmente un tratado de danza sino mas bien una serie de apuntes para refrescar la memoria sobre los pasos (se mencionan sin explicación alguna)¹⁶² que deben hacerse en seis danzas: Pavana, Gallarda, Jácaras, Folias, Villano y Paradetas¹⁶³. Sólo tres danzas se incluyen en la *Reglas de Danzar*: baja, alta y pavana italiana, de las que se mencionan los pasos pero nuevamente sin explicación alguna (YEPES, *Pequeño panorama*: 204).

Muy distintos son los tratados escritos por extranjeros, sobre todo italianos, que se muestran mucho mas minuciosos no sólo en la descripción de las mudanzas sino también en la de los pasos, que se explican detenidamente en las “*tavola delle regole*” incluidas en ellos.

Como es bien sabido, desde mediados del siglo XVI se desarrolla en las cortes italianas un nuevo estilo de danza cortesana que progresivamente se irá implantando, igual que otras facetas del arte, en el resto de los países europeos, incluido España. Las estrechas relaciones de la Corona española con algunos estados italianos permitieron una rápida difusión del nuevo estilo en nuestro país, que si en un primer momento parece haber quedado limitado a los ambientes cortesanos, a lo largo del siglo XVII se extenderá a otras capas sociales, e incluso al teatro, donde los principales dramaturgos reconocerán en numerosas ocasiones la importancia de Italia como centro creador y emisor de novedades en materia de danza, y entre ellos Lope y Calderón en sus *Maestro de danzar*. En la obra de Lope, *Aldemaro*, el galán protagonista, declara que sus habilidades como bailarín, que le sirven para entrar en casa de su amada como “maestro de danzar”, las aprendió durante su estancia en Italia:

ALDEMARO: Cuando en Nápoles estuve
Aprendí a danzar.
RICAREDO: Pues bien...
ALDEMARO: Fué con extremo, y tan bien
que, aunque español, fama tuve.

para saber dançar, sino tambien para aprender cortesia, aliño, compostura, y bien hablar, y a ser capaces de muchas materias...” (34v) . En el 6º, *De las propiedades que deben tener los Maestros*, hace un encendido elogio a su maestro, Antonio de Almenda, y un repaso al comportamiento y profesionalidad que deben tener los maestros. Muy curioso es el capítulo 7º, *De los Retos, y Hayas*, en el que se describen las normas que rigen un desafío bailado. Concluye el tratado con una mención a los *Grandes señores, diestros en dançar*, encabezados por el Duque de Lerma, y una relación de los *Maestros de Dançar que a auído desde cien años a esta parte*.

¹⁶² “PABANA. *La entrada*: Quatro pasos empezando con el pie izquierdo: bazio con el mismo: otro con el derecho: otro con el izquierdo: campanela: y carrerilla y media: y bazio con el derecho: Campanela: y paso atrás con el izquierdo: otro paso atrás con el derecho: otro con el izquierdo: otro con el derecho: dos pasos brebes y planta con el izquierdo: cortesia con el mismo” (SUBIRÁ, *Libro de danzar*: 191).

¹⁶³ *Paradetas*: “Especie de baile de la escuela Española, en que se hacen unas breves paradas en el movimiento, a consonancia del tañido, por lo que se le dio el nombre de paradetas” (D.A.). La Pavana descrita por Jaque consta de una entrada y ocho mudanzas. Entrada y cuatro mudanzas tienen las Folias, y el Villano una entrada y tres mudanzas.

RICAREDO: ¿Que tiene aqueso que ver?
ALDEMARO: Poder en su casa entrar
para enseñar a danzar.

(LOPE DE VEGA, *Maestro*: 72)

En la obra de Calderón no se habla directamente de Italia pero se hace clara referencia a Valencia, uno de los reinos peninsulares relacionado más directamente con Nápoles¹⁶⁴.

Pese a este predominio italiano, la Corte española, y también los actores e incluso los madrileños de las clases acomodadas, se caracterizaron por su rápido conocimiento de las últimas novedades en materia de danza, que como ya vimos se podían aprender en las numerosas escuelas de danzar con que contaba la Villa¹⁶⁵, en las que los maestros de danzar madrileños introducían sus propias innovaciones¹⁶⁶.

La presencia de danzas importadas de Italia en festejos cortesanos se puede apreciar claramente en *El premio de la hermosura*, “fiesta” escrita por Lope de Vega y representada por los hijos de Felipe III en las fiestas de Lerma de 1617, en la que el futuro Felipe IV y una de las damas de la corte danzaron *Galería de Amor y Canario*¹⁶⁷. La primera danza, *Galería de Amor*, figura en *Le Gratie d’Amore*, el tratado de Cesare Negri publicado en Milán en 1602¹⁶⁸; la segunda, el *Canario*, es una de las danzas que aparecen en *Il Ballerino*¹⁶⁹ de Fabrizio Caroso, y como ya vimos era una de las danzas enseñadas por los “maestros de danzar” hispanos, pero suele formar parte, con distintas variaciones de las danzas, o mejor dicho *balletes*, creados por Caroso y Negri¹⁷⁰. Hubo además dos

¹⁶⁴ Es la protagonista, D^a Leonor, quien hace pasar a su enamorado por maestro de danzar para remediar su ignorancia en la materia porque: “LEONOR: ... hallándome desairada/ en Valencia, donde están/ tan en uso, que no hay dama/ que no luzca en sus primores/...” (CALDERÓN, *Maestro*: 86-7)

¹⁶⁵ La importancia de Madrid como centro del que parten las últimas novedades en materia de danza es señalada por Esquivel en sus *Discursos*, quien explica que uno de los motivos que le ha llevado a escribir su tratado es “...el aprecio grande que se debe hazer del Arte de dançar [...] por auer yo fomentado desde que vine de la Corte las Escuelas que oy tiene esta ciudad [Sevilla]...” (*Discursos*: 49v). El subrayado es mío. Siete son los maestros de danzar que según Esquivel tienen escuelas abiertas en Sevilla, y diez en Madrid, destacando entre ellos el ya citado Antonio de Almenda, maestro del Rey, y Francisco Ramos “...que por su gran destreza pudiera serlo tambien...” Entre los maestros que no residen en la Corte, cita a D. Juan de Çurbaran, “hijo de Francisco çurbaran el gran pintor”, que había sido discípulo de José Rodríguez Tirado, quien a su vez lo fue de Almenda y de Francisco Ramos (ESQUIVEL, *Discursos*: 47-47v.)

¹⁶⁶ “...aunque Castro vino de Murcia, y otros de Italia y Venecia, con algunas curiosidades de muy buen gusto, para poner sus Escuelas fue fuerça arrimarse a la dotrina destos dos insignes Maestros [Almenda y Ramos].” (ESQUIVEL, *Discursos*: 47).

¹⁶⁷ *Relación de la famosa Comedia del Premio de la hermosura y Amor enamorado, que el Príncipe, nuestro señor, la cristianísima Reina de Francia y serenísimos infantes don Carlos y doña María, sus hermanos, y algunas de las señoras damas representaron en el Parque de Lerma, lunes 3 de noviembre de 1614 años*. Ver en FERRER, *Nobleza*: 245-256; p.252.

¹⁶⁸ NEGRI, C., *Le Gratie d’Amore* (Milán, 1602) Edic. facsímil Arnaldo Forni Editore, Bolonia, 1969, y también Broude Brothers, N.York, 1969. Cito siempre por la edición italiana. En el libro de Negri (*Gratie*: 185) este *baletto* esta coreografiado para dos damas y dos caballeros.

¹⁶⁹ CAROSO, M.F., *Il Ballerino* (Venecia, 1581). Ed. facsímil Broude Brothers, (New York, 1967).

¹⁷⁰ El *baletto Laura Suave*, dedicado por Caroso a Cristina de Lorena, Gran Duquesa de Toscana, incluye una gallarda, un saltarello y un canario en forma de “Pedalogo”. La danza aparece en *Nobilità di Dame* (Venecia, 1600). Ed. facsímil Arnaldo Forni editore, Bolonia, 1980, pp. 111-5. Hay también una edición inglesa: Julia

intermedios y un fin de fiesta danzados, participando en los dos últimos la “Reina de Francia” (la infanta Ana Mauricia), quien danzó en el 2º intermedio una *Españoleta* con otras seis damas¹⁷¹.

A *Marco Fabrizio Caroso* y a *Cesare Negri*, maestros de danzar italianos, debemos los tres tratados (*Il Ballarino* y *Nobilità di Dame* a Caroso, y *Le Gratie d'Amore* a Negri) que han permitido a los investigadores modernos reconstruir la danza cortesana “...all’vso d’Italia, come à quello di Francia, et Spagna...” (CAROSO, *Ballarino*: 1) de finales del XVI y primera mitad del XVII. Este nuevo estilo se extenderá por Europa gracias a los maestros italianos que van trabajar además de en las cortes italianas, en las de España y Francia¹⁷² y otros países europeos, destacando por su importancia los maestros milaneses, por lo que no es de extrañar que se produjese un desarrollo de las escuelas de danza en Milán, que se extendió a Nápoles y Roma, cuya estrecha relación con España no debe pasarnos por alto. Si tenemos en cuenta la importancia que la danza y el baile han tenido siempre en la Península, y el hecho evidente de que muchas de las danzas incluidas por Caroso y Negri en sus tratados tienen probablemente un origen español, como delatan sus nombres -españoleta, canario, villano, etc.- creo posible afirmar que, contrariamente a lo que se ha venido manteniendo, nos encontramos ante una influencia mutua italo-española más que ante la simple adopción de moldes italianos por los españoles¹⁷³.

Sutton, con transcripción de la parte musical por F. Marian Walker (Oxford, OUP, 1986). Todas las citas se hacen por la edición italiana.

¹⁷¹ “...salió a bailar la reina, la condesa de Medellín, las señoras doña Mariana de Córdoba, doña Estefania de Mendoza, doña Luisa Osorio, doña Isabel de la Cueva, doña Ana María de Acuña, con los mismos vestidos de la farsa; bailaron la Españoleta, y la reina tan airosamente y con tanta destreza...” (FERRER, *Nobleza*: 257). En los tratados de Caroso y Negri no figura ninguna españoleta para siete, por lo que posiblemente el cronista se refiera a una danza con otra coreografía pero con la música de la Españoleta. En el fin de fiesta doce damas distribuidas en tres cuadrillas, vestida cada una de un color, danzaron “airosísimamente” haciendo vueltas, mudanzas y lazos. Ana de Austria, que había aparecido con la primera cuadrilla, guió la máscara “distrísísimamente”. Ver en FERRER, *Nobleza*: 255.

¹⁷² Negri (*Gratie*: 2-6) menciona a varios de los maestros de danzar italianos que trabajaron para Felipe II: Francesco Lenano Milanese, Virgilio Bracesco que llega a España con la reina Isabel de Valois, y Giulio Cesare Lampugnano, también milanés y discípulo del propio Negri, que fue enviado por el Gobernador de Milán, el duque de Terranova, “...à seruire alla corte del potentissimo Rè Filippo II nostro Signore, & insegnò à ballare, & volteggiare à cauallò a suoi creadi...”, y volvió a Italia con el séquito de la infanta Catalina Micaela, ya duquesa de Saboya. Los maestros al servicio de la corte francesa son aún mas numerosos. Además de Pompeo Diobono, milanés maestro del propio Negri y maestro en la corte de Enrique II, Carlos IX y Enrique III, menciona a Virgilio Bracesco, también milanés, maestro del futuro Francisco II, quien como ya hemos dicho marchó a España con Isabel de Valois, y a Giovanni Francesco Giera, al servicio de Enrique III. Otros maestros trabajaron en cortes directamente relacionadas con los Habsburgo españoles, como fue el caso de Carlo Beccaria, milanés discípulo de Negri, que fue maestro en la corte del emperador Rodolfo, y Bernardino de Giusti, turinés, maestro del Duque de Saboya. A principios del XVII parece que el estilo italiano se había impuesto en las cortes europeas a la manera de un “estilo internacional” que permitía a los nobles participar en las danzas de un país distinto al suyo, como sucedió en el sarao organizado en París en 1612 con motivo de la petición de mano de la princesa Isabel de Borbón para el futuro rey de España Felipe IV, en el que los caballeros españoles del séquito del embajador, el Duque de Pastrana, danzaron con las damas francesas, y el propio Duque lo hizo con la Princesa. Ver en COTARELO, *Colección*: clxviii.

¹⁷³ Lamentablemente la historiografía actual apenas comienza a desvelar la fuerte identificación que existía en la época de Nápoles con España, pese a que según confirman los datos históricos, la equiparación napolitano =

Sabemos poco sobre los orígenes de Caroso, nacido en Sermoneta hacia 1526 -tenía 74 años en 1600 cuando se publicó su tratado *Nobilità di Dame*- pero fue sin duda uno de los profesionales de la danza mas estimados, y sus libros reflejan su experiencia como maestro de danzar. A diferencia de Esquivel y de otros maestros italianos de siglos anteriores¹⁷⁴, Caroso, y en mayor medida Negri, dan un tratamiento eminentemente didáctico a sus tratados, que incluyen la música de todas las danzas, en los que describen de forma precisa los pasos y su duración dentro del compás, así como el movimiento espacial de los bailarines en cada danza dentro de la sala.

Caroso dividió su famoso tratado *Il Ballarino* en dos partes: en la primera (*Tavola delle Regole*) se describen con detalle los pasos y en la segunda (*Tavola de i balli*) “...s’insegnano diuerse sorti di Balli & Baletti sì all’uso d’Italia, come à quello di Francia, & Spagna.”. En 1600 aparece una segunda edición del tratado con el nuevo título de *Nobiltà di Dame*¹⁷⁵, que amplía la parte teórica e incluye un diálogo entre maestro y discípulo¹⁷⁶ con la intención de hacer menos farragosa la explicación de los pasos. Además Caroso incluye una serie de “avertimenti delle creanze” necesarios a caballeros y damas. Ambos tratados nos permiten conocer mejor la danza de corte española, como pone de manifiesto la propia portada del *Ballarino* (Fig. 54), y corroboran las descripciones de las fiestas cortesanas en las que participa la familia real y la nobleza, y en las que se citan algunas de las danzas incluidas en estos tratados. La influencia de los italianos en la danza de corte española

español estaba fuertemente asentada en Italia a principios del XVII. Tenemos un ejemplo temprano en la crónica que describe las fiestas organizadas con motivo de las bodas de Isabel de Aragón y Gian Galeazzo Sforza, duque de Milán, en 1490, que culminaron con la representación de la *Festa del Paradiso*, cuya dirección y puesta en escena corrió a cargo del pintor, ingeniero, escenógrafo, etc., Leonardo da Vinci, por entonces al servicio de Ludovico el Moro, tío del novio. Entre las danzas cortesanas bailadas durante los festejos, las damas de la novia bailaron “... a la napolitana o a la española muy gentilmente...” Ver SOLMI, E., *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione* (Archivo histórico Lombardo, I, 1904), p. 86. Cito por SPARTI, B., “El baile español en Italia (1490-1700)”, *III Semana de Música Española. El Renacimiento* (Madrid, Festival de Otoño-Comunidad de Madrid, 1988), pp. 183-196., p. 194. Dato importante consideramos también el hecho de que en el Colegio de Nobles de Nápoles Roberto Natalizio se encargaba de enseñar a los alumnos el *Baile Español* (SPARTI, *Baile español*: 196). Ruiz Mayordomo considera que en el siglo XVII existía ya un estilo de danza “netamente español” que coexistía en la corte y en el teatro con el estilo internacional, que se utilizaba para las danzas de conjunto mientras que en las danzas y bailes de la escuela española predominaba el carácter individual y virtuoso, competitivo para los hombres y sensual para las mujeres. Ver RUIZ MAYORDOMO, M^a J., “Espectáculos de baile y danza: El siglo XVII”, en *Historia de los espectáculos en España*, Amorós, A., y J.M^a Díez Borque (Coords.), (Madrid, 1999), pp. 293-305; p. 294.

¹⁷⁴ Sobre los primeros tratados de danza y coreografía, aparecidos en Italia a mediados del siglo XV ver SPARTI, B., *Guglielmo Ebreo of Pesaro. De pactica seu arte tripudii. On the pactice of dancing*, (Oxford, 1993); *Mesvra et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo. Pesaro, Palazzo Lazzarini. 16 luglio-6 settembre 1987*. Castelli, P., M.Mingardi y M. Padovan (eds.), (Pesaro, Pucelle editori, 1687).

¹⁷⁵ *Nobiltà di Dame del Sr. Fabritio Caroso da Sermoneta, libro alta volta chiamato Il Ballarino. Nuouamente dal proprio Auttore corretto, ampliato di nuoui Balli, di belle Regole, et alla perfetta Theorica ridotto*, según se indica en la portada de la primera edición.

¹⁷⁶ El modelo ya lo había probado Thoinot Arbeau en su *Orquesografía* (Langres, 1588), que describe la danzas en boga durante el siglo XVI. Del libro de Arbeau existen dos reproducciones facsimiles modernas: Langres, 1988 y Ginebra, 1972. Existe edición moderna en inglés de J. Sutton (New York, 1967), y en español de la edición moderna de C.W. Baeumont en Ediciones Centurión (Buenos Aires, 1946).

se pone también de manifiesto en el hecho de que Caroso dedique varios *balletti* a damas de la nobleza española cuyos maridos ocuparon cargos en Italia. A la duquesa de Medinasidonia, “Governadora de Milán” dedica la *Gallarda di Spagna* (CAROSO, *Ballerino*: 22) (Fig. 55), la *Spagnoleta Nova* a la Virreina de Nápoles (CAROSO, *Nobiltà*: 151), y *Alta Regina* a la reina Margarita de Austria¹⁷⁷, esposa de Felipe III, y excelente bailarina al igual que el Rey. Pero también parece existir una influencia española en las danzas italianas, ya que el tratado recoge danzas de origen español, y danzas “a la española”, como el *Furioso alla Spagnuola* y la *Gagliarda di Spagna* (CAROSO, *Nobiltà*: 278 y 156).

La relación de Cesare Negri con España es aun mas notoria. Nacido en Milán, desarrolló su carrera como maestro de danzar en su ciudad natal vinculado estrechamente a los gobernadores españoles, y muy especialmente al marqués de Ayamonte. Su tratado, *Le Gratie d'Amore*, publicado en Milán en 1602, fue dedicado a Felipe III. Treinta años mas tarde sus *baletti* todavía se interpretaban en la corte española, como lo demuestra el hecho de que hacia 1630, por orden del Conde-Duque se hiciese una traducción de su tratado, que se tituló *Arte para aprender a danzar*, destinada al príncipe Baltasar Carlos¹⁷⁸. Negri menciona con orgullo sus creaciones para la corte milanesa, entre las que destacan sus actuaciones ante D. Juan de Austria¹⁷⁹. Como maestro de danza Negri contribuyó con sus creaciones a las fiestas milanesas de 1598, que celebraron la entrada de la reina Margarita de Austria en su viaje hacia España¹⁸⁰, y a las de 1599 en honor de los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria, para las que ideó dos de las danzas interpretadas por los cortesanos el domingo 18 de julio en la “bellissima festa” que el Condestable de Castilla, Gobernador de Milán, organizó en el teatro del palacio ducal (NEGRI, *Gratia*: 14-15), ambas incluidas en su tratado. La primera danza la interpretaron seis damas que portaban antorchas, y bailaron acompañadas por cinco violines (NEGRI, *Gratia*: 271). La segunda fue pensada para seis caballeros, vestidos “pomposamente all’ungaresca” (NEGRI, *Gratia*: 274-6).

¹⁷⁷ CAROSO, *Nobiltà*: 98. En *Il Ballerino* la danza del mismo nombre pero con ligeras variantes (*Ballarino*: 8-9) aparece dedicada a Blanca de Medicis, Gran Duquesa de Toscana, a la que se dedica el libro en general.

¹⁷⁸ *Arte para aprender a danzar* (B.N.M.: Mss. 14085). En 1648 la infanta María Teresa y sus damas todavía bailaron en un festejo cortesano algunos *balletti* incluidos en los tratados de Caroso y Negri: una *Espanoleta* y *Galeria de Amor*. Cito por COTARELO, *Colección*: clxix. Caroso tiene cuatro versiones de *Spagnoleta* y una Negri.

¹⁷⁹ Como bailarín en Génova en 1571, donde enseñó “...a sua Altezza molte e molte cose, che sommamente gli gustarono...”, y como bailarín y coreógrafo de la mascarada representada ante D. Juan en 1574 (NEGRI, *Gratia*: 8).

¹⁸⁰ El 8 de diciembre tuvo lugar un sarao en el palacio ducal. Negri presentó a ocho de sus discípulos, los cuales bailaron “...mille belle bizzarrie, e frà l’altre vn combattimento con le spade lunghe, & pugnali [...] aggiugnendoui poi certe altre inuentioni nuoue di balli, e di mattachcino le quali parvero a sua Altezza di grandissimo spasso...”. (NEGRI, *Gratia*: 13).

Negri, igual que Caroso pero en numero muy superior, incluye en su tratado varios *balletti* dedicados a las damas de la nobleza española, siendo la primera danza del tratado una *Spagnoletta* para dos parejas dedicada a la duquesa de Alburquerque “Illustrissima et Eccellentissima Signora patrona mia sempre osseruandissima, la Signora Donna Giouanna della Lama”, esposa del gobernador de Milán (NEGRI, *Gratia*: 116-117); el tratado concluye con el *Brando Alta Regina*, dedicado a la reina Margarita, coreografiado para cuatro parejas, que consta de once partes o mutaciones¹⁸¹. También se incluyen en su obra una serie de danzas “españolas” dedicadas a damas italianas, como el *Canario* para una pareja (NEGRI, *Gratie*: 198-202) y un *Villanico* para cuatro (dos caballeros y dos damas), dedicado a la marquesa de Castel Nuovo (NEGRI, *Gratie*: 119-120). Ambas danzas aparecen con frecuencia en las obras teatrales españolas, por lo que las estudiaremos con mayor detenimiento más adelante.

Le Gratie d'Amore, escrito por Negri tras una larga carrera como bailarín y coreógrafo, es (como las obras de Caroso) una obra de madurez, y aunque no introduce apenas novedades en los pasos, que son los mismos explicados por Caroso, Negri es mas detallista. El libro se divide en tres partes. La 2ª y 3ª partes incluyen la descripción minuciosa de los pasos, y en la tercera además de pasos se encuentra la descripción de los *balletti*. En la 1ª, claramente propagandística¹⁸², Negri se presenta como uno de los creadores de un tipo de “...balletti vaghi, e leggiadri; in parte de'quali riconosceua mè per inuentore, e in parte altri honorati, e valorosi spiriti; erano adunque questi balletti in maniera ordinati, *che si poteuano fare à due à due* [sic], *ò à quattro,ò à sei, come più piaceua...*” (NEGRI, *Gratie*: 18), que se va a imponer a finales de la década de 1550. De este comentario podemos deducir una gran libertad a la hora de interpretar los *balletti*, que explicaría las variantes que encontramos en las interpretaciones de los mismos en las fiestas cortesanas con respecto a su descripción en el tratado, en el que el autor deja claro que el número de parejas y por tanto de bailarines es “come più piaceua”, por lo que pueden ser también fácilmente adaptadas a las necesidades escénicas de una obra teatral.

¹⁸¹ Pastores los hombres y ninfas las damas. Ver NEGRI, *Gratia*: 291-296. Además dedica dos “pavanillas”, que era una forma española de pavana mas ornamentada, a sendas damas españolas: la *Pauaniglia all'uso di Milano* para una pareja a la marquesa de Ayamonte, gobernadora de Milán (NEGRI, *Gratia*: 157-159), y una pavanilla “alla Romana”, también para una pareja, a Dª Isabel de Sandi, hija del “Gouernatorè Castellano di Milano” (NEGRI, *Gratia*: 132-135); otro de sus “balletti”, la *Caccia d'Amore*, para varias parejas, está dedicada a Dª Juana de Córdoba, segunda esposa del conde de Haro y por tanto nuera del Condestable de Castilla, Gobernador de Milán (NEGRI, *Gratia*: 281-284). A la primera condesa de Haro, Dª Ana Magdalena de Borgia, le había dedicado el “balletto” *Il pastor Leggiadro*, representado en el Palacio Ducal como intermedio de la comedia *Faetonte*; el *balletto* fué bailado por cuatro pastores y constaba de seis partes. Ver NEGRI, *Gratie*: 226-228. *Alta Mendoza*, coreografiada para una pareja fue dedicada a la “Illustrissima Signora la Signora Donna Isabella Mendoza e Oliuara” (NEGRI, *Gratie*: 213-215).

De hecho sabemos que en España durante los primeros años del XVII, en los espectáculos cortesanos en los que actuaban la nobleza y los miembros de la familia real parece haber habido una mezcla de danzas con *sones* italianos y españoles. Tenemos un precioso ejemplo en la última mascarada representada durante las fiestas de Lerma en 1617, en la que acompañados por violones y arpas, dos cuadrillas de caballeros con hachas en las manos danzaron “...al son que en Italia llaman la Barrera.” El cronista describe someramente algunas figuras como “... bueltas con dobles, otras en efes, manos aversas [sic], en redondo, cruzados, trocando puestos y formando varios lazos, todo con particular decencia, destreza y novedad.”¹⁸³, por lo que la danza pudo muy bien ser una variante de las descritas por Caroso¹⁸⁴ en las que también nos encontramos vueltas con dobles (“faranno due doppi in ruota, vno alla siniestra, l’altro alla destra”), cambio de puestos (“con quattro passi graui, cambiando luogo”) etc.

Los tratados de Negri y Caroso confirman la complejidad y elevado nivel alcanzados a principios del siglo XVII por las danzas cortesanas¹⁸⁵, lo cual no fue obstáculo para su progresivo dominio por parte de los actores¹⁸⁶, y sobre todo por las actrices, cuyo atractivo, de por sí considerable, aumentaba notablemente la diestra ejecución de danzas:

“Juntaronse a hacer un baile
con otras dos camaradas
que en garbo airoso y prendido
son el aurora y el alba.
Hacen airosos tejidos,
con donaire, brío y gala
que a quien los atiende, rinden
y a quien los mira, los mata.”¹⁸⁷

¹⁸² En ella Negri menciona los personajes ante los que ha bailado y los festejos en los que ha participado como coreógrafo, también cita a las damas y caballeros que “al tempo dell’ Auttore hanno leggiadramente ballato”, destacando entre ellos varios españoles residentes en Milán.

¹⁸³ FERNÁNDEZ CASO, F., *Discurso*. Cito por la edición de FERRER, *Nobleza*: 281.

¹⁸⁴ Caroso describe en *Il Ballerino* una *Barriera Nuova* (*Ballerino*: 171-173) coreografiada para seis personas, tres caballeros y tres damas, “in ruota”, en decir en rueda o “en redondo”, presentada nuevamente en *Nobilta*, con algunos cambios en las secuencias de pasos y en el movimiento espacial dentro de la sala (*Nobilta*: 190-193). En esta edición añade además una *Barriera* para una pareja, acompañada por la música para laúd. Ver CAROSO, *Nobilta*: 139-148. También Negri incluye en su tratado una *Barrera* para una pareja o “più persone” (*Gratie*: 122-124). Las coreografías, planteadas como un torneo, en este caso amoroso, incluyen un *Saltarello*, finalizando ambas con una Gallarda.

¹⁸⁵ En 1600 Livio Lupi publica un tratado en el que describe pasos y mudanzas de un alto nivel que ponen de manifiesto la complejidad alcanzada por la danza en esta época. Ver LUPU, L., *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo, Canari è Passeggi* (Palermo, 1600). Siete años mas tarde se publica una segunda - *Libro di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo, Canari è Passeggi* (Palermo, 1607) - edición ampliada con nuevas descripciones de pasos y que incluye dos danzas coreografiadas: *Alta Carretta* y *Leggiadra Pargoletta*. Es de destacar que ambas ediciones se lleven a cabo en Palermo, siendo Nápoles uno de los territorios pertenecientes a la Corona española.

¹⁸⁶ Incluso Mme. D’Aulnoy, tan crítica con la música teatral hispana en general, no deja de reconocer los méritos como bailarines de los actores que representaron en el palacio del cardenal Portocarrero la comedia *Pyramo y Tisbe*: “Los comediantes bailaron a continuación muy bien”. Ver D’AULNOY, *Relación*: 380.

¹⁸⁷ Anónimo, *Baile de las cuatro mujeres* (c. 1672). Cito por COTARELO, *Colección*: ccix.

Los comentarios de la época mencionan constantemente la gracia, donaire y brío de las actrices al bailar, así como su dominio de danzas y bailes diversos. Pero al parecer no siempre fue así. En los primeros años del siglo XVII parece que se mantenía una clara diferencia entre los bailes -interpretados por gentes de diferente condición- y las danzas, reservadas a los miembros de la nobleza o asociados a ella¹⁸⁸. Esto explica que en 1623 las actrices de las compañías profesionales madrileñas pasasen un mal trago para regocijo de los cortesanos. Según se cuenta en un relato anónimo que describe la fiesta hecha a los Reyes e Infantes el martes de Carnestolendas, en la que entre otros entretenimientos actuaron las cuatro compañías de actores que estaban entonces en la Corte, la fiesta se remató con una mascara de “hijos de becinos de Madrid” a los que se ordenó una vez acabada la mascara que “...en forma de sarao sacasen a bailar a las comediantas y que fue muy de ber en medio de los empeçados bailes [...] mudarles el son ya de gallarda ya el canario qual el billa[¿no?] [...] qual el torneo. Yço esto en ellas gran nobedad por aberlas cojido de repente porque apenas ubo ninguna que supiese dar passo...”¹⁸⁹.

Esta impericia de las comediantas iba a ser rápidamente subsanada, y a lo largo del siglo las danzas cortesanas entran a formar parte de las obras teatrales, cobrando fama las actrices por sus habilidades como bailarinas. Son numerosos los ejemplos que podemos encontrar, sobre todo en las obras menores: danzando un *Villano* concluyen dos entremeses anónimos, *Las beatas* y *El hidalgo*, que Cotarelo (*Colección*: cxxvii y cxxix) fecha en la primera mitad del siglo XVII; *Pasacalle*, *Pavana*, *Canario*, *Jácara*, *Gallarda* y *Folías*, todas ellas danzas de escuela mencionadas por Esquivel, aparecen en el entremés anónimo *La guitarra*, que según Cotarelo (*Colección*: cxxxiii) pertenece ya a la segunda mitad del siglo. El absoluto dominio que algunas actrices llegaron a tener de las danzas creo que lo ejemplifica muy bien el hecho de que en el entremés *Los Sonos* (1661) de Villaviciosa (COTARELO, *Colección*: ccxlix), la actriz Luciana Mejía personifique a la *Gallarda*, una de las danzas que no habían podido interpretar las actrices en 1623. Dado el conocimiento que los dramaturgos de la época tenían de las habilidades de los cómicos profesionales, es de suponer que la actriz fuese una danzarina consumada, dominando en especial esta danza, lo

¹⁸⁸ El hecho de que el torneo danzado con que finalizó la última mascarada de las fiestas de Lerma (1617) fuese interpretado por “familiares principales de la casa del conde”, pese a que en dichas fiestas participaron además de la compañía de Baltasar Pinedo “... algunos farsantes de otras, y todos los que pudo saber tenían abilidad en los propósitos del regozijo...” (FERRER, *Nobleza*: 282) parece confirmar que estas danzas se mantenían todavía dentro de los límites cortesanos, siendo ignoradas por los actores y actrices profesionales. El *Torneo* es una de las danzas de escuela mencionadas por Esquivel, y se caracterizaba por la imitación que los danzantes hacían de las justas. En su tratado Negri (*Gratía*: 140-143) incluye un *Torneo Amoroso*.

¹⁸⁹ Anónimo, *Breve Relación de la fiesta que se hiço a sus magestades y alteças Martes de carnestolendas en la noche en el alcaçar de Madrid en este año de 1623*. Cito por la edición de SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 191.

que pone de manifiesto hasta que punto habían cambiado las cosas en la segunda mitad del siglo.

La rapidez con que las actrices dominaron el arte de la danza no debió extrañar a nadie, ya que según las ideas del siglo XVII, las mujeres estaban especialmente dotadas para el baile, siéndoles “...tan natural a las mujeres la inquietud y mutabilidad, que ésta las inclina y facilita al baile, que no es otra cosa sino una inconstancia en su cuerpo y en todos sus miembros.” (COVARRUBIAS, *Tesoro*: 156); los muchos comentarios que mencionan la facilidad innata de las mujeres para el baile, desde los mas vulgares, como el del refrán “A la mujer bailar y al asno rebuznar, el diablo se lo debió de mostrar” (COVARRUBIAS, *Tesoro*: 156), hasta otros mas “suaves” -“Ciertamente que fuera bien que, como hay para las mujeres maestros de danzar y bailar, los hubiese también de desengaño, y que como se enseña el movimiento del cuerpo, se enseñase la constancia del animo...” (ESPINEL, *Marcos Obregón*, l: 98)- están teñidos del mismo antifeminismo característico de la época.

2.1.2.2. LAS DANZAS:

La pervivencia en el teatro de danzas pasadas de moda¹⁹⁰ que alternan en las obras con otras mas modernas, será una constante a lo largo de todo el siglo, y dada la escasez de noticias que tenemos sobre alguna de ellas, el teatro se convierte en la única fuente de información, aunque exigua en la mayoría de los casos.

La Pavana fue una de las danzas “sociales” mas extendidas. No sólo se bailaba en la corte, sino que con frecuencia la encontramos como uno de las danzas habituales en los entretenimientos “caseros”, ya que favorecía las “honestas” relaciones amorosas entre ambos sexos¹⁹¹ debido a que se caracterizaba por su “... mucha gravedad, seriedad y mesura¹⁹², y en que los movimientos son mui pausados, por lo que se le dio este nombre con alusion a los movimientos y ostentacion del Pavo real. Llamase tambien así al tañido con

¹⁹⁰ Algunas siguieron vigentes en la corte española hasta mediados de siglo aunque limitadas al ambiente cortesano. Esquivel (*Discursos*: 38) señala como en su época había ya una serie de danzas antiguas que “...aunque aora no se pratiquen, como son Española, el Bran de Inglaterra, el Turdion, la Hacha, el Cauallero, la Dama, y otros semejantes...”, deben ser conocidas por los Maestros, pues todavía “... siruen en los saraos y mascarar que se hazen a su Magestad, y a otros principes...”. Otras por el contrario, adquirieron pronto gran popularidad y se exhibieron en los teatros, pero la información que nos ha llegado sobre ellas, bastante imprecisa, tampoco es mucho mayor que la que tenemos sobre danzas “anticuadas”.

¹⁹¹ Los protagonistas de las novelas de Mariana de Carvajal bailan pavanar tanto en parejas como solos. En la novela *El amante venturoso*, Margarita y D. Pedro “...danzaron los dos una pavana con airosas y diversas mudanzas. Quedó tan enamorado que propuso en su corazón pedirle por esposa.”. Finalizada la narración de la novela, uno de los asistentes baila una pavana “...con tan airoso despejo que, a no estar doña Gertrudis tan prendada, fuera bastante a rendirla.” CARVAJAL, M. de, *Navidades de Madrid*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1993), p. 84 y 107.

¹⁹² “Hermosa, molletuda Juliana/mas sesga y mesurada que pavana...”. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Las alforjas*. Cito por la edición de BUEZO, *Teatro breve. Antología*: 95.

que se acompaña esta danza.” (D.A.). Puede que su popularidad influyera en el hecho de que hicieran versiones “a lo divino” (lo que sucedió incluso con bailes bastante mas escandalosos pero igualmente populares) como la *Pavana en loor de Nuestra Señora*, que sin lugar ni año aparece en el catálogo de Salvá, y que Cotarelo (*Colección: cclvi*) fecha en torno a 1550, aunque no sin contratiempos, porque otra *Pavana de Nuestra Señora*, compuesta por Juan Timoneda, fue incluida en el *Índice* (COTARELO, *Colección: cclvi*).

Según Esquivel (*Discursos: 20v-21*), se comenzaba a bailar “... con el pie izquierdo, y con quatro Passos accidentales, dos Vacios y vn Rompido con izquierdo Carrerilla, y otro Rompido con el derecho, con Siete passos estraños, los quatro Graues y tres Breues, y la Reuerencia...”. Mucho mas fácil de comprender para el lector moderno es la descripción que de esta danza hace Agustín Moreto en *La fuerza del natural*:

Haced una reverencia
derecho el cuerpo y airoso
no la hagáis con ambas piernas
[...]
sino con una, y garbosa
[...]
Dad los cinco pasos vos
[...]
Dad hacia atrás otros tantos
[...]
Deshaz esos pasos dados [...] ¹⁹³

La **Gallarda** era una danza saltada “...así llamada por ser mui airosa.” (D.A.). Aunque según Covarrubias (*Tesoro: 576*) era “... un baile castellano, dicho así por el cantarcico: Dama gallarda, mata colón/mucho te quiere el emperador”¹⁹⁴, las primeras noticias sobre la gallarda provienen de Italia. En 1560 Lutio Compasso publicó en Florencia *Ballo della Gagliarda*, un manual en el que se describían los pasos y mudanzas de la danza¹⁹⁵. Según Sparti el hecho de que Compasso los describa con detalle significaría que era practicada desde hacia ya varios años. En cualquier caso, en la segunda mitad del siglo XVI era ya una danza habitual y muy estimada, que admitía una gran cantidad de variaciones. En

¹⁹³ Tomo la cita de F. Rico en su edición de *El desdén con el desdén* de Moreto, (Madrid, 1978), p. 136. Los cinco pasos mencionados por Moreto eran en realidad dos pasos simples y uno doble. El paso simple es, como indica su nombre, un paso andado que se completa cuando el pie que se quedó detrás avanza hasta juntarse con el que avanzó. El pie que se junta es el que inicia el siguiente paso. El doble son tres pasos, como los que damos al andar, y tras el tercero el pie que se quedó atrás avanza hasta juntarse con el que avanzó. Dada la simetría que en general tienen estas danzas, una vez que se han hecho los dos simples y el doble hacia delante, hay que “deshacerlos”, por lo que se hace el mismo esquema de pasos, pero ahora andando hacia atrás. Sobre esta base se introducen las “mudanzas”, e decir variaciones, de pasos como las que introduce Jaque en la pavana que describe en su *Libro de danzar* (SUBIRA, *Libro de danzar: 191-3*), que constaba de entrada y ocho mudanzas.

¹⁹⁴ También el D.A. la menciona como una “...danza y tañido de la escuela española...”.

¹⁹⁵ Existe una edición facsímil con introducción y notas de Barbara Sparti, publicada por Fa-gisis, (Friburgo, 1995)

1587 Prospero Lutij publicó en Perugia *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passeggi di gagliarda*, en la que se incluían 32 variaciones; un año después, Thoinot Arbeau, en *Orchésographie* (Langres, 1588) describe 17 variaciones.

Fue una de las danzas mas populares también en España según se refleja en el teatro, y como señala Cotarelo (*Colección: ccxlvii*) “... en nuestras obras dramáticas a cada paso hay referencias a esta danza”, pese a que su interpretación requería cierta habilidad¹⁹⁶ ya que por oposición a la pavana, era una danza saltada:

ITALIANO: Depoi de haber balato la gallarda
altri volte florete, capriole,
salti chicati multi sopra un pedi,
mutance in torni de diversi modi
[...] ¹⁹⁷

Las obras teatrales que la mencionan, resaltan su carácter cortesano y elegante:

MAESTRO: Pues, señor ¿danzárase una gallarda?
D.CALIXTO: Si, porque hasta su nombre me contenta.
Si vos sabéis gallarda, grande cosa:
es danza palaciega y majestuosa
[...] ¹⁹⁸

Navarrete y Ribera, en su entremés *La escuela de danzar* (1643) la presenta como un ejemplo de danza “que no tenga grosería”:

MAESTRO: ¿Pues que le he de enseñar, señora mía?
DAMA: Un baile que no tenga grosería.
MAESTRO: Tócale una Gallarda presumida,
que le he tomado al gusto la medida.
[...]
(*Tocan la GALLARDA y la danza*)
Andar cuerpo derecho, largo el paso,
desenfadado el rostro, suelto el brazo,
dos vueltas con mesura y arrimarse
[...]
(COTARELO, *Colección: ccxlviii*).

Pero su popularidad y dificultad la convertían en una danza habitual que podía ser bailada incluso por quienes no tenían demasiada pericia. Quiñones de Benavente en *El*

¹⁹⁶ Es una de las danzas bailadas por *Escarramán*, el personaje “...que le ha de hacer el bailarín...”, en el entremés del *Rufián viudo* de Cervantes. Ver edic. citada, p. 99.

¹⁹⁷ Entremés *El Gabacho*. Publicado en la segunda parte de las comedias de Tirso de Molina (1635). Cito por COTARELO, *Colección I*: 186.

¹⁹⁸ Entremés *El Malcontentadizo* de Salas Barbadillo, impreso en 1622. Cito por la edición de COTARELO, *Colección I*, p.285. El subrayado en negrita es mío.

examen de maridos menciona algunos de los defectos que podían estropear el lucimiento del que bailaba:

BAILARÍN: Toquen la Gallarda.
(*Empieza a danzar*)

AMA: ¡Donoso sardesito para albarda!
¡Bueno, bueno; donoso matachín!
Mirando al suelo,
dando muchos saltitos de puntillas,
que parece que baila donde hay lodos.

(COTARELO, *Colección*: 758).

El bailar y saltar sobre las puntas es uno de los defectos contra los que advierte Esquivel (*Discursos*: 10v.) “...porque todo el Dançado de puntas solamente no vale nada...”, quien aconseja que “Hase de saltar sobre la punta, sentando inmediatamente todo el pie.”, lo que se traducía en una “postura” adecuada, ya que debido a la importancia que tenía la danza como aprendizaje para el dominio del cuerpo¹⁹⁹, el bailarín debía presentarse seguro, dueño de sí mismo y del espacio en el que bailaba.

Una de las mejores descripciones literarias de como debía interpretarse esta danza la hace Calderón en su comedia *El Maestro de Danzar*:

D. ENRIQUE: La reverencia²⁰⁰ ha de ser
grave el rostro, airoso el cuerpo,
sin que desde el medio arriba
reconozca el movimiento
de la rodilla; los brazos
descuidados, como ellos
naturalmente cayeren;
y **siempre el oído atento**
al compás, señalar todas
las cadencias sin afecto.
¡Bien! En **habiendo acabado**
la reverencia, el izquierdo
pie delante, pasear
la sala, midiendo el cerco
en su proporción, **de cinco**
en cinco los pasos ¡Bueno!
[...]
En cobrando su lugar,
hacer cláusula en el puesto
con un sostenido, como
que está esperando el acento.
Romper ahora.

(CALDERÓN, *Maestro*: 90)

¹⁹⁹ “...no tan solamente se deben frequentar las Escuelas para saber dançar, sino tambien para aprender cortesia, aliño y compostura...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 34v.).

²⁰⁰ Esquivel (*Discursos*: 21) dice que se comenzaba a bailar “...con Reuerencia, que la executa el pie izquierdo. Salese a los Onze pasos con izquierdo...”.

Las principales características del canario eran sus frases de cuatro compases y un paso “... que se danza haciendo el son con los pies, con violentos y cortos movimientos.” (*D.A.*), es decir, un “zapateado” que según indican las obras teatrales, parece haber sido su cualidad mas sobresaliente:

y que debía ejecutarse con energía, según se indica en el entremés *Los órganos y el reloj* (1664) de Moreto:

(COTARELO, *Colección*: ccxxxvii)

²⁰² NAVARRETE Y RIBERA, *Escuela de Danzar* (1640). Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxxvii.

SIMÓN: ¿Quién es su padre?
 VEJ.: El Canario;
 que **son tales mis mudanzas**
 que me tienen destruido;
las suelas traigo gastadas,
 y tengo ya cano el pelo
 del polvo que me levantan.

SIMÓN: ¡Lindo canario tenemos!
 Fuera del lugar saca
 Pretendiente parece
 este Canario;
pues de hacer reverencias
 anda arrastrado [...] ²⁰³

De estas alusiones parece desprenderse que era fundamentalmente una danza bailada por una persona, normalmente un hombre²⁰⁴; sin embargo los tratados de danza italianos y franceses que la describen, indican que era una danza de pareja, aunque según la descripción de Caroso (*Ballerino*: 180-1), se planteaba con un claro carácter competitivo, pues aunque la pareja comenzaba la danza junta, tras la reverencia de rigor, se separaba, ocupando cada uno un extremo del salón, y así enfrentados, el caballero iniciaba las mudanzas, seis en total, que la dama debía repetir o modificar²⁰⁵. Esta estructura se prestaba a un juego de “torneo amoroso”, sobre todo si tenemos en cuenta no sólo la actitud general del cuerpo, que ha de ser “pauoneggiandosi” (NEGRI, *Gratie*: 110), sino también los dos tipos de pasos que, por la frecuencia con la que se mencionan, parecen ser los mas característicos de la danza: los *schisciati* o “arrastrados”, y los *batutti* o “zapateados”:

“L’Huomo solo farà otto *Seguiti battuti*, et farà la Ritirata con quattro *passi graui schisciati* indietro fiancheggiati: dopo ciò faranno insieme quattro *Seguiti spezzati schisciati*, due volti alla sinistra, et due in prospettiva, con due passi presti innanzi et la Cadenza.

La medesima mutanza farà la Dama, et insieme faranno le dette attioni.” (CAROSO, *Ballerino*: 181).

²⁰³ Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxxvii. En el entremés *Las Visitas*, también de Villaviciosa, Manuela de Escamilla moteja a un personaje excesivamente ceremonioso de ser “... cortés y tan extraordinario,/que hace mas reverencias que el canario.” Ver COTARELO, *Colección*: cii.

²⁰⁴ Carlos tras haber tocado la vihuela punteándola “...con estremado despejo, se levantó danzando un canario con intrincadas mudanzas...”. CARVAJAL, *El amante venturoso* (Navidades: 77). “ESCARRAMAN: El Canario, si le tocan,/ a solas quiero bailar.” CERVANTES, *El rufián viudo*: 100.

²⁰⁵ “Nel principiar questo Ballo, l’Huomo pigliará la Dama per la man ordinaria [la izquierda], et insieme faranno la Riuerenza minima, con due Continenze, una a la sinistra, l’altra alla destra; poi faranno otto Seguiti Spezzati schisciati, quatrrro passeggiando innanzi et quattro lasciandose, volti alla sinistra, al fine de quali trouandosi da vn capo della Sala et l’altro dall’ altro, incontro l’vno all’altro farano due passi presti innanzi, et la Cadenza, principiando ogni cosa col pie sinistro, et poi col destro...”. (CAROSO, *Ballerino*: 181). El sentido de competición se acentúa en *Nobilta* ya que Caroso indica claramente que en los Canarios se hacen *Pedálogos*. Ver *Lavra Svave*, *Altezza d’Amore* y *Nido d’Amore*, pp. 114; 174; 291. En Negri el carácter de torneo o enfrentamiento suele estar matizado al preferir los movimientos simultáneos de la pareja en la coreografía de sus canarios.

Al primer grupo, los *schisciati* pertenecían una serie de pasos que debían hacerse arrastrando los pies por el suelo²⁰⁶; por su parte los *batutti* o zapateados²⁰⁷ admitían múltiples variantes, por lo que dependiendo de la destreza del bailarín, podían alcanzar una gran complejidad²⁰⁸. Posiblemente esta característica de la danza, que permitía a los bailarines avezados improvisar o crear sus propias variaciones de pasos²⁰⁹, explique su popularidad, y de hecho tanto Caroso como Negri, además de como danza independiente, la utilicen -junto con la Gallarda, que también permite la creación individual- como parte integrante de algunos de su *balletti*²¹⁰

Su popularidad no parece haber decaído a lo largo del XVII, al menos en España²¹¹, pero según reflejan las obras breves teatrales, a partir de la segunda mitad del siglo se caracterizará además de por sus pasos zapateados y su carácter ceremonioso, por ser una danza cantada, con un estribillo característico cuyo texto -*rufa y fa*- permite encajar perfectamente el zapateado o *Seguiti battuti al Canario* descrito por Caroso (*Nobilta*: 32):

ALC.:	Va el Canario
TULL.:	<i>Canario, bona rufa y fa.</i>
	<i>Si mi padre lo sabe matarme ha.</i> ²¹²

²⁰⁶ Los pasos *schisciati* mencionados a lo largo de la danza son: el *Scasciato*, el *Spezzato schisciato*, el *Seguito schisciato*, el *Seguito spezzato schisciato*, y el *Paso graue schisciato*, de todos los cuales Caroso define únicamente el *Schisciato al Canario*, un paso que se hace "... tirando in dietro o spingendo innanzi ad ogni passo vno de y piedi schizzandolo o straciando si innanzi como indietro..." (CAROSO, *Ballerino*: 16). Tan poca información será corregida en su segundo tratado, *Nobilta di Dame* (1600). Su cualidad de *schisciati* o "arrastrados" se refleja con toda claridad en la descripción que hace del *Seguito spezzato schisciato al Canario*: "...stando con y piedi pari mouerai prima il pie sinistro, *senza punto leuarlo da terra, ma schisciandolo*, ò, como vogliam dire, *strisciandolo per terra*, hai da spingerlo tanto innanzi, che col suo calcagno giunga quasi alla fine della punta del destro ..." (CAROSO, *Nobilta*: 33). El subrayado es mío. Negri, por su parte, describe el paso de forma muy similar, aunque él lo llama *Seguito spezzato al canario*: "...trouandose la persona a pie pari ha da muouere il piè sinistro, & senza punta leuarlo da terra; ma *schisciandolo ò come voglian dire strasciandolo per terra* ha da spingerlo tanto innanzi, che co'l calcagno di esso giunga quasi alla fine della punta del destro ..." (NEGRI, *Gratie*: 110).

²⁰⁷ Caroso menciona fundamentalmente dos: el *Seguiti battuti al Canario* y el *Fioretto battutto al Canario*. El primero, que podemos considerar el paso *batutto* "básico" se iniciaba dando una pequeña patada hacia delante con el talón del pie izquierdo, que debía frotar el suelo, y a continuación una especie de coz con el mismo pié, arrastrando la punta igualmente por el suelo, finalmente posaba el pie con un pequeño golpe: "... la punta del pie sinistro, et col calcagno schisciarai con ispingerlo vn poco innanzi; poi subito farai indietro la punta di detto piede, schisciandola nel luego medesimo, tenendo alzato il suo calcagno; vltimamente hai da spingerlo innanzi fino a mezzo il pie destro, spianandolo tutto in terra, facendo vna battuta a tempo del suono, battendolo a modo, come si fa quando si calzano le scarpe..." (CAROSO, *Nobilta*: 32). Muy similar es la descripción de Negri (*Gratie*: 109), aunque como es habitual en él, utiliza un lenguaje algo mas adornado.

²⁰⁸ Aunque en su canario Negri (*Gratie*: 201) sólo describe cuatro mudanzas, indica que se "...potrebbero fare in questo ballo molte altre mutanze, ma per non esser troppo lungo con hauer messe queste quattro mi pare d'hauer fatto à bastanza."

²⁰⁹ Caroso, aunque suele coreografiar los pasos, en ocasiones deja en libertad a los bailarines para elegir las mudanzas de Canario según su gusto y habilidad: "Il Caualiere farà vna Mutanza la più bella che saprà fare [...] La Dama en farà vn'altra di otto tempi in tutto...". *Balletto Alta Vittoria* (CAROSO, *Nobilta*: 299).

²¹⁰ En *Il Ballerino* Caroso incluye canarios en *Avstria Gonzaga* (p. 15); *Cesia Orsina* (p.69); *Alta Vittoria* (p.104); y *Alta Rvissa* (p. 176). En *Le Gratie d'Amore* Negri incluye mudanzas de canario en *Galleria d'Amore* (p. 190) y *Adda Felice* (p. 214).

²¹¹ Canarios se bailan en de tres de las novelas incluidas por Mariana de Carvajal en sus *Navidades de Madrid* (1663): *El amante venturoso* (p.77), *El esclavo de su esclavo* (p. 99), y *La industria vence desdenes* (p. 146).

²¹² CÁNCER, *La visita de la cárcel*. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxxvii.

cuya efectividad rítmica señala Rojas en su entremés *El alcalde Ardite*²¹³:

ALCALDE: ¿Que hacéis vos en la fiesta?
2ª: Zapateo
en una danza.
ALCALDE: ¿Veis que no pudiera
ser? ¿Como zapateáis?
2º: Desta manera:
“*Canario y bona rufa y fa;
si mi padre lo sabe matarme ha.*”
ALCALDE: Canario y bona
VALD: ¡Alcalde!, ¿que es aquesto?
ALCALDE: Al bamboleo
del zapateado y me zapateo,
porque ¿quien escuchando quieto está?

Pero dado que la mayoría de los entremeses que mencionan al canario como una danza cantada son de la segunda mitad del XVII, podríamos pensar que a lo largo del siglo fue perdiendo su carácter de danza, para asemejarse cada vez más a los bailes, que como veremos, habitualmente eran cantados. No obstante, es posible que su carácter de danza zapateada le confiriese una cierta ambigüedad, porque Cervantes lo menciona como baile en *El rufián viudo* (p. 99-100):

MÚSICO: [...]
Muden el baile a su gusto
que yo lo sabré tocar:
el *Canario* o las *Gambetas*
o al *Villano* se la dan
[...]

Ambiguas parecen haber sido también las **Folías**, cuyo nombre aparece casi siempre en plural²¹⁴. Esquivel las cita entre las danzas de escuela, y Jaque (*Libro de danzar*: 195-6) presenta unas folías que constan de cinco partes: entrada y cuatro mudanzas. Covarrubias (*Tesoro*: 555) las define como una danza portuguesa ruidosa y rápida, bailada por “...muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos, y a veces bailan, y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de folía de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso...”. El

²¹³ Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxxvii.

²¹⁴ Así lo hace por ejemplo Cañizares en la *Mojiganga de Los sones*: “FOLIAS: Las doncellas vergonzantes/venimos, señor Marques.../ MARQUES: ¿Y quien sois?/ FOLIAS: Las españoletas/hermanas de padre y madre;/tañido siempre plural/que andarse solo no sabe...”. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxlv.

ALCALDE: ... Y vosotros
al son de las castañetas,
atundir con las folías
[...]

(BUEZO. *Teatro breve. Antología*: 133)

Que no me los ame nadie
a los mis amores ¡eh!
que no me los ame nadie,
que yo me los amaré.

VIUDA: ¿Hay algún baile que a virtud inclina?
 MAESTRO: Ese se baila al son de disciplina.
 VIUDA: Un "*No me los ame nadie*"
 CRIADO: Ese es folia.²¹⁸

¡Ay, que no me las ame nadie
a las mías folias ¿eh?;
ay, que no me las ame nadie.

²¹⁷ Las cita como ejemplo del "trímetrum hipercatalecticum, quod saphyrum vocatur", con un estríbillo diferente al habitual: "No me digáis, madre mal / del padre Fray Antón / que es mi enamorado / y yo téngole devoción". Rey cree muy probable que esta disparidad se deba al hecho de que Salinas mas que una Folia propiamente dicha, menciona una canción popular castellana que se le antojaba muy parecida a la Folia portuguesa, pero que no lo era salvo por las semejanzas rítmicas. Ver en REY, J., *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, (Madrid, 1978), p. 60-1.

633

que yo me las amaré! ²¹⁹

Con tan contradictorias referencias resulta difícil hacernos una idea del carácter de esta danza, que como tal danza de escuela estaba pasada de moda ya en la primera mitad del siglo XVII, según se refleja en el entremés *El Prado de Madrid* (1635) de Salas Barbadillo:

D^a TOMASA.: Bailemos

D^a JULIA: ¿Y que baile?

D^a TOMASA: Las folías.

D^a JULIA: Ese es baile caduco y que no puede
bailarle quien no fuere setentona.

(COTARELO, *Colección*: ccxlv)

También Villaviciosa en su entremés *Los sones* (1661) hace referencia a su antigüedad al presentar a las Folías personificadas por dos ancianas "...con anteojos y tocas viejas y mantos de anascote...":

MÚSICA a 4: Estas damas ha ya muchos años
que en esta aldehuela al baile se van;
porque agüelas de todos los sones
pandero y guitarra no pierden jamas.

SIMÓN: ¿Quienes son viejas tan rotas?

CARR.: Las Folías, que rasgadas
salen de en casa del barbero.

(COTARELO, *Colección*: ccxlvii)

Además debemos tener en cuenta que, como ha indicado Etzion (*Sablonara*: liii) "...a comienzos del siglo XVII, el termino "folía" significaba tres diferentes modelos estilísticos que no estaban necesariamente relacionados de manera directa: la folía polifónica, la folía danzada y la folía instrumental."

Como *forma polifónica cantada*, la folía ya aparece en el *Cancionero de Palacio* (c. 1500). En el *Cancionero de la Sablonara*, que recoge música vocal polifónica de la primera mitad del XVII, aparecen tres folías que, salvo por la combinación de ritmos ternarios, poco tienen que ver entre sí²²⁰.

²¹⁹ Entremés Anónimo *Los matachines*. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxlvii.

²²⁰ Los números 1 y 74 tienen música de Mateo Romero. La nº 1 está escrita para cuatro voces, dos tiples, contralto y tenor, sobre un texto atribuido a Antonio Hurtado de Mendoza: "A la dulce risa del alva,/ campos, fuentes y ruiseñores/dicen amores./Fuentecillas con labios de plata,/avecillas con picos de nácar/y los campos con lenguas de flores/dicen amores." La nº 74 es para dos voces, tiple y bajo; el texto aparece en *Laberinto amoroso* (1618): "Romerico florido/coje la niña,/y el amor, de sus ojos/perlas, flechas cogía". La tercera folía, nº 62, lleva música de Alvaro de los Ríos, y esta compuesta para tres voces, tiple, contralto y bajo; el texto, posiblemente popular, lo cita Lope de Vega en *El príncipe de la paz*: "Pajarillos suaves/templad las voces/que parecen celos/y son amores". Ver estrofas y música de cada folía en Etzion, *Sablonara*: nº 1 pp. lxxviii y 1-4; nº 62 pp. cxlix y 222-225; y nº 74 en pp. clxi y 249-250.

Sobre la *folía danzada* las indicaciones, como hemos visto, son muy contradictorias, pero posiblemente la folía de escuela mencionada por Esquivel y Jaque se asemejase mas a una danza no excesivamente rápida, y apropiada para personas respetables, según se desprende de los comentarios del entremés *La escuela de danzar* (1640) de Navarrete y Ribera, en el que una viuda las considera una danza apropiada a su estado:

VIUDA: Eso me agrada: toque sosegado.
¡Dios encamine a bien este bailado!
(*Tócanle las Folías y baila muy despacio*)
¿Podrá animarse un poco el sonetito,
porque me va brindando el apetito?
MAESTRO: Bien se puede animar: Corre la mano.
A fe que no acabemos muy temprano.
(*Baila mas aguda y canta*)
“No me los ame nadie...”
(COTARELO, *Colección*: ccxlv)

No parece que haya una relación musical entre la folía vocal y la folía danzada, y “...tampoco el bajo de las folias vocales sigue el patrón del bajo ostinato de la coetánea folía instrumental de principios del siglo XVII.” (ETZION, *Sablonara*: liii).

La solución a tal diversidad de significados podría estar en que siendo en origen un baile cantado popular, hubiese alcanzado el aplauso de las clases mas elevadas de la sociedad, de tal manera que como apunta Rey (*Danzas cantadas*: 53) mientras que danza, melodía y texto “...en el hecho folklórico se dan inseparables, van a sufrir una evolución mas o menos distante entre sí, conservando siempre cada uno el nombre que en principio solo se refería al conjunto...”

La confusión entre danza y baile parece que era también propia del Villano, un “...Tañido de la danza Española, llamado así porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de los aldeanos²²¹.” (D.A.). Se trata igualmente de una danza cantada, con un estribillo característico:

“Al villano se la dan
la cebolla con el pan”²²²

lo que, como y hemos indicado, era mas propio de los bailes que de las danzas, del que además -como sucederá también con la Chacona, uno de los bailes mas populares de la época- existían versiones “a lo divino”, y desde fechas tan tempranas como 1601 o 1603,

²²¹ Según Salinas (*Siete libros*) el ritmo binario que le caracterizaba era propio de las danzas campesinas. Ver REY, *Danzas cantadas*: 23.

²²² El conocido estribillo es aprovechado por D. Juan Velez en el baile de *Marigüela*, para jugar ingeniosamente con él, introduciéndolo dentro del dialogo de los dos rústicos: “MARIGÜELA: ¿Yo amar de balde a un villano?/PERICO: Al Villano se lo dan/MARIGÜELA: La cebolla con el pan/no el cariño y afición...”. Cito por COTARELO, *Colección*: cxv.

años en los que según Cotarelo (*Colección: cclxiv*) escribió Rojas la loa sacramental que constituye uno de los primeros ejemplos de transformación “a lo divino” del célebre estribillo:

“Hoy al hombre se lo dan
a Dios vivo en cuerpo y pan.”

Valdivieso introduce una nueva versión, también “a lo divino” en su auto *El Peregrino*:

“Pues hoy al Villano dan
carne, vino, sangre y pan.”²²³

Posiblemente ese carácter “popular” influyó en su peculiar naturaleza, que la diferencia de las restantes danzas de escuela, ya que se trataba de una danza saltada con movimientos violentos. Según Esquivel (*Discursos: 19*) uno de los pasos típicos del Villano era el *boleo*²²⁴, “...vn puntapié que se da en algunas mudanças [...] leuantando el pie lo mas que se pueda tendiendo bien la pierna, y ase de executar leuantando el pie con todo extremo...”. Podía hacerse también girando sobre uno mismo, aunque era mucho mas difícil, pues “... vnas vezes sale mas bien que otras...”, y peligroso ya que “... no ha auido ninguno a quien no le aya costado algunas caydas y baybenes peligrosos...” (ESQUIVEL, *Discursos: 16*); mucho mas sencillos parecen haber sido los *dobles* que “...son tres pasos graues y vn quiebro, despues de el quiebro se hazen los sencillos...” (ESQUIVEL, *Discursos: 19v.*). El Villano propuesto por Jaque (SUBIRÁ, *Libro de danzar: 196-7*), pese a su esquematismo, transmite con claridad la sensación de danza con gran cantidad de movimientos violentos. Comienza con una *entrada* en la que se debe hacer una “Patada con los Dos Pies”, y tres *mudanzas* que incluyen pasos saltados como *quadropeados*, *bacios*, *coces*, *cabriolas*, *campanela*, etc.²²⁵ La descripción que hace Esquivel de varios de estos

²²³ COTARELO, *Colección: cclxiv*. Mucho mas tardío es un Villano a lo divino bailado en la anónima *Mojiganga de la Gitanada* (c. 1670) (Cotarelo, *Colección: ccl*), cuyo segundo verso es idéntico al de Valdivieso: “Hoy al hombre se lo dan/ carne y sangre, vino y pan.”

²²⁴ Puede que este *boleo* fuese el paso “zapateado” que se indica en una *Relación de la fiesta que la universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción, por D. Antonio Calderón, catedrático de artes*, publicada en 1618, y que parece que se bailaba con el estribillo: “Llevaba el Villano [...] un gabán viejo de muchas mangas, todo sembrado de cebollas y pedazos de pan, de que también llevaba guarnecida la gualdrapa, con la letra tan zapateada: Al villano que le dan...”.. Cito por COTARELO, *Colección: cclxiv*. El subrayado es mío.

²²⁵ La segunda mudanza, descrita con el lenguaje casi telegráfico que caracteriza a Jaque, consta de un “Quadropeado y paso adelante con el Izquierdo, Cabriola con el Derecho quedando en ayre el Pie Izquierdo Sacudido y paso a un lado con el mismo, Campanela en Buelta con el Derecho...”. Esta secuencia se hace en total tres veces seguidas, y a continuación se hace una “Campanela en buelta con el mismo Paso a un lado con el Izquierdo, Campanela en buelta con el derecho, Paso a un lado con el Izquierdo, Campanela en Buelta con el Derecho, Paso a un lado con el Izquierdo. Bazio con el Derecho. Coz arriba con el Izdº.” (SUBIRÁ, *Libro de danzar: 196-7*).

pasos²²⁶ confirma igualmente la impresión de que nos hallamos ante una danza de movimientos bruscos y enérgicos.

Una particularidad del Villano, junto con las Folias y el Rey, que como en la mayoría de las danzas se iniciaban con el pié izquierdo, era la de no “deshacer las mudanzas” (ESQUIVEL, *Discursos*: 21). Distinta era también la *reverencia* del Villano porque se hacía “...poniendo los dos pies juntos, como si se fuesse a saltar, y al empezar el tañido se toma el sombrero con ambas manos dando vn puntapie con el izquierdo, de modo que baxando el sombrero y leuantando el pie sea todo vno ...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 23v).

Posiblemente la violencia de sus movimientos hizo que fuese considerado por algunos una danza poco decente; Alonso de Torres, uno de los poetas que figura en la parte laudatoria del tratado de Esquivel (*Discursos*: s.f.), así parece indicarlo en un romance “pastoril”:

“Aunque mi Menga se enoje,
yo tengo de deprender
que tambien puede un Villano
tener costumbres de Rey.
El Villano, y la pandorga,
y dança de cascabel,
todos juntos en malora
arredro vayan, Amen.”

Para mayor confusión entre danza y baile, en el Villano se utilizaban además castañuelas, según indica Navarrete y Ribera en su entremés *Escuela de danzar* (1640):

MAESTRO: ¿Que baile quiere?

VILLANO: Para entre zagales,
darme en la frente con los carcañales.

MAESTRO: ¿Quiere **trepar de salto o zapatetas**?

VILLANO: Quisiera **reventar las castañetas**.

MAESTRO: Toca un Villano [...]

²²⁶ El *Quadropeado* era un paso que “...se ha de executar con violencia y presteza, leuantando los pies en buena perfección, y en sentando el pie que la comiença, alçar el otro, y con la mesma presteza cargar sobre el pie que esta en el suelo, quitandole de su lugar, ocupandole el que cae; esto sin doblar las rodillas [...] Lllamanse Quadropeados porque es vn mouimiento atropellado, y de quatro tiempos.” (ESQUIVEL, *Discursos*: 15). La *Campanela* se hacía “...saltando sobre vn pie, obrandola con el otro; de modo que el acabar el Salto y executar la Campanela, sea todo vno, y ha de salir el pie al començar la Canpanela por la punta del otro dos vezes, haziendo un circulo redondo [...] lleuando la punta del pie bien derecha, sin encoger la pierna, sino lo mas derecha que se pudiere, y suauidad en el obrarla...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 12). Las *Cabriolas* podían ser “enteras”, “atravesadas” y “medias cabriolas”. Las “enteras” “...han de ser bien texidas, leuantandolas lo posible, cayendo sobre las puntas, sin doblar las rodillas porque no se encojan las piernas, ni bazar las puntas de los pies mientras se texe, por no doblar los talones, sino derechos naturalmente; porque la Cabriola ha de ser derecha, tiessa y bien passada...”; las “atravesadas” eran “... vn Salto con dos Cruzados en el ayre, atras y adelante. Caese con ellas sobre las puntas, abierto y no rompido [...] se llaman atravesadas [...] porque naturalmente se atrauiasan los pies con los dos Cruzados...”; las “medias Cabriolas” se caracterizan por ser “...vn mouimiento muy gracioso y menos trauajoso que la Cabriola entera [...] Llamase Medias Cabriolas porque se leuantan y se cae en ellas con vn pie, y se passan menos que las enteras...” (ESQUIVEL, *Discursos*: 13v-14v). Todos los pasos, según se desprende de las descripciones, parecen requerir un gran virtuosismo.

que tañía el propio bailarín:

MONTANO: A bailar, y cada uno
haga sus habilidades.
MARTÍN: Présteme unas castañuelas,
que quiero bailar. Tocadme
el Villano.
TIRSO: Norabuena;
los músicos te lo canten [...] ²²⁷

característica que le asemeja aún más a los bailes, ya que en ninguna danza de la época se registra el uso de este instrumento, asociado a la música popular y que requería un cierto movimiento de brazos, que en las danzas era inexistente, ya que éstos debían caer “naturalmente” a lo largo del cuerpo.

En cualquier caso se trata de una danza muy popular en el teatro, como prueba que se mantuviera vigente en él hasta principios del siglo XVIII²²⁸.

Lo anteriormente expuesto nos permite afirmar que una vez asimiladas las danzas cortesanas, los comediantes no se limitaron a repetir un repertorio que iba quedándose anticuado, sino que se mantuvieron al tanto de las innovaciones. Aprendieron con rapidez las danzas y bailes mas novedosos, como lo prueba que en el *Baile y sarao* que se cantó y representó con la comedia *Todo lo vence amor*, ambos de Antonio de Zamora, representada en 1707 para celebrar el nacimiento del futuro Luis I, se interpretase una de las danzas mas “modernas”:

“para dar al baile fin
a un *minué francés*...”²²⁹

Resulta interesante sin embargo comprobar como la influencia de la danza francesa, que se va a imponer en toda Europa, no acabó relegando a las danzas y bailes hispanos, pues en las obras cortas de principios del siglo XVIII se mencionan todavía danzas y bailes españoles mezclados con otros franceses²³⁰, de manera que junto a las contradanzas y el minué, permanecen vigentes las seguidillas, los fandangos, el guineo, las folias, el villano, el

²²⁷ MATOS FRAGOSO, *El Sabio en su retiro*. Cito por COTARELO, *Colección*: cclxiv.

²²⁸ En 1704 Francisco de Castro en su baile *Gallegada* todavía incluye un Villano como pieza con que concluye la obra. Ver en COTARELO, *Colección*: cclxv.

²²⁹ El subrayado es mío. Cito por COTARELO, *Colección*: cclx. La acotación también indica que se hará “...un lazo francés con todos los instrumentos del minué...”. La influencia de los bailes franceses había comenzado a percibirse a mediados de siglo, cuando tras el matrimonio de María Teresa con Luis XIV las compañías españolas dirigidas por Sebastián de Prado y Pedro de la Rosa, que desde 1660 a 1673 permanecieron representando en París, trajeron a su vuelta a la Península danzas francesas como la contradanza y el minué. Ver COTARELO, *Colección*: ccxiv.

caballero, la pavana, el respingao, el “Ay, que me bamboleo”, canario, chacona, etc., varios de los cuales, y según se dice en las propias obras teatrales, ya habían pasado a mejor vida pero gozaban todavía de una inusitada “buena salud” teatral, compitiendo en el escenario con los bailes importados de Francia, y con otros mas modernos como el rigodón, una variante de la contradanza (*DLE*).

²³⁰ Ver algunos ejemplos en COTARELO, *Colección*: ccxxvi.

2.1.2.3. LOS BAILES:

Debido a que eran interpretados fundamentalmente por las actrices, lo que provocaba los mas feroces ataques por parte de los enemigos del teatro, los bailes teatrales fueron vistos siempre con prevención por las autoridades²³¹, que en su intento por ejercer sobre ellos una severa vigilancia, dictaron una serie de normas con las que pretendían mantenerlos dentro de lo “honesto”²³². Críticas y recelos no consiguieron sin embargo desterrarlos del teatro, y sólo gracias a las prohibiciones de representar motivadas por la trágica situación de la dinastía a mediados de siglo²³³ lograron los detractores del teatro eliminar -sólo temporalmente- la interpretación de bailes sobre el tablado.

²³¹ En el *Dictamen* dado por Fr. A. Dávila y otros 11 teólogos en 1600 sobre las condiciones bajo las que se podrían permitir las comedias, se recomienda que sería preciso que “...no se mezclasen bayles, ni meneos, ni tonadas lascivas ni dichos deshonestos, ni en lo principal ni en los entremeses...” (COTARELO, *Controversias*: 208). La preocupación por controlar los bailes teatrales parece deberse a la importancia que estos comienzan a adquirir desde finales del XVI en todos los ámbitos, como refleja también Covarrubias (*Tesoro*: 156), quien aunque considera que “El bailar no es de su naturaleza malo ni prohibido, antes en algunas tierras es necesario para tomar calor y brío ...”, advierte sobre la reprobación que merecen “...los bailes descompuestos y lascivos, especialmente en las iglesias y lugares sagrados ...”.

²³² Los reglamentos de 1608 ya prohibían que saliese “... ninguna muger a baylar, ni representar en habito de hombre...” (*FUENTES III*: 48). En 1615 se dictaron nuevos reglamentos que prohibían la representación de “...cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lasciuos, ni deshonestos, o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danças y bailes antiguos, y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, çarauandas, carreterías, y qualesquier otros semejantes a estos: de los quales se ordena que los tales Autores y personas que truxeren en su compañías no vsen en manera alguna [...] y no inuenten otros de nueuo semejantes, con diferentes nombres. Y qualesquier que huuieren de cantar y bailar, sea con aprouación de la persona del señor del Consejo a cuyo cargo estuuiere el hazer cumplir lo susodicho. El qual ha de tener particular cuenta y cuidado de no consentir que se hagan los dichos bailes, y sin su aprouacion no se haga ninguno, aunque sea de los licitos.” Se establecía una censura previa de tal manera “Que las comedias, entremeses, bailes, danças y cantares que ouieren de representar, antes que las den los tales Autores a los representantes para que las tomen de memoria, las traigan o embien a la persona que el Consejo tuiere nombrada para esto, el qual las censure...” (*FUENTES III*: 56-57). En 1641 el Protector de Teatros, D. Antonio de Contreras, dictó unos nuevos *Reglamentos de Teatros* insistiendo en las mismas normas: “Que no se representen cosas, bayles ni cantares lascibos ni desonestos o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danzas y bayles antiguos, y qualesquier que huvieren de cantar y bailar sea con la lizencia y aproación que arriva esta dicha y sin ella no.” (*FUENTES III*: 92).

²³³ En 1644 se suspendieron las representaciones teatrales debido a la muerte de la reina Isabel, lo que perjudicó notablemente a las finanzas de la Villa, que debía ocuparse del sustento de los hospitales, mantenidos tradicionalmente por los ingresos teatrales. Ante sus insistentes peticiones para que se reanudasen las representaciones, el Consejo de Castilla emitió un dictamen que endurecía notablemente las condiciones impuestas a la representación en general, y a los bailes en particular. El artículo VI reimplantaba la censura previa para bailes y cantares, y especificaba “Que no se cantasen jácaras ni sátiras, ni seguidillas, ni otro cantar ni baile antiguo ni moderno, ni nuevamente inventado, que tuviere indecencia, desgarro, ni acción poco modesta; sino que usasen de la música grave y de los bailes de modestia, danzas de cuenta, y todo con la mesura que en teatro tan publico se requería, y que los cantares y bailes que tuviesen alguna representación no se pudiesen decir ni hacer sin que estuviesen pasados y registrados por el Comisario del Consejo.”. El artículo VII prohibía que una mujer pudiera bailar sola en el escenario, “sino en compañía de otras”, y si en el baile participaban hombres y mujeres, debía hacerse “con acción y modo muy recatado.” (COTARELO, *Controversias*: 165). La muerte del príncipe heredero Baltasar Carlos en 1646, suspendió cualquier intento por reanudar las representaciones, que no volvieron a hacerse en los corrales públicos hasta 1649, tras el matrimonio de Felipe IV con su sobrina D^a Mariana de Austria. Con el segundo matrimonio de Felipe IV comienza una nueva etapa en el mundo teatral, cobrando las representaciones cortesanas cada vez mas importancia. En ellas la danza tendrá un papel relevante, llegando a alcanzar un alto grado simbólico, ya que como señala Egido “El baile, en correspondencia con la música, proporcionaría el equivalente armónico del movimiento de los cuerpos”, de

Bailes muy populares pero no muy “honestos”, a juzgar por las furibundas críticas que recibieron, fueron la *Zarabanda*, la *Chacona* y el *Escarramán*. Desgraciadamente las noticias que tenemos sobre como se bailaban estos “pecaminosos” bailes son muy imprecisas. Según el Dr. D. Alonso Cano y Urreta²³⁴, la gracia de la *Chacona* “...estribaba en los pies...”, la del *Escarramán* “...en quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos...”, y la *Zarabanda* “...en gestos y movimientos de manos...”

La zarabanda fue el baile más famoso, voluptuoso e indecente. Conocida desde finales del siglo XVI²³⁵, concentró las críticas mas furibundas tanto de los moralistas como de diversos escritores, que coinciden en calificarla como “pestífera” y otras lindezas semejantes²³⁶, siendo incluso rechazada por algunos de los que defendían la licitud del teatro²³⁷. Covarrubias (*Tesoro*: 984) la define como un baile “... bien conocido en estos tiempos, si no le hubiera desprivado su prima la chacona. Es alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos, y usose en Roma en tiempo de Marcial, y fueron autores dél los de Cádiz, y bailabanle mujeres públicamente en los teatros. [...] Aunque se mueven con todas las partes del cuerpo, los brazos hacen los mas ademanes, sonando las castañetas [...] la que baila la zarabanda [...] ciérne con el cuerpo a una parte y a otra, y va rodeando el teatro, o lugar donde baila, poniendo casi en condición a los que la miran de imitar sus movimientos, y salir a bailar...”. Posiblemente sean las palabras que le dedicó el padre Mariana las que mejor reflejen el escándalo que este baile provocaba: “...baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas ...”²³⁸. Dos eran por tanto sus características esenciales: los “feos meneos” y lo “lascivo” de su texto cantado. Según cuenta el Pinciano, tras oírse la cantar y verla bailar a una moza y a una vieja²³⁹, “...fue tal la disolución, que los tres hombres, que sólo eran, estaban corridos y afrentados.”

manera que baile y danza se convierten en símbolos que de la armonía del universo. Ver EGIDO, A., *Introducción* a su edición de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, (Madrid, Cátedra, 1989), p. 94).

²³⁴ CANO Y URRETA, A., *Días de Jardín* (1617). Cito por COTARELO, *Controversias*: 137.

²³⁵ Pellicer (*Tratado*: 96) cree que hizo su aparición por primera vez hacia 1588, pero el dato histórico mas temprano que tenemos es su mención en el *Cancionero Classense*, copiado por Alonso de Navarrete en 1589 (RENNERT, *Spanish*: 70). Según Sánchez Arjona (*Teatro Sevilla*: 47) fue en Andalucía donde se conoció primero, a finales del XVI.

²³⁶ En 1592 Fr. Marco A. de Camas arremete contra este baile en su *Microcosmía*: “...pero con las nuevas invenciones del demonio nuevamente inventadas, a que llaman zarabandas [...] son tan lascivos y sucios los meneos y gestos de esta endiablada invención, que se pierde mucho de la honestidad y decoro como sea verdad que al imperio de la razon.”. Cito por COTARELO, *Controversias*: 129.

²³⁷ Francisco Ortiz en su *Apología en defensa de las comedias* (1614) ataca algunos bailes y muy especialmente la zarabanda, a la que considera “...pestilencia de la republica, corrupción de la honestidad de las doncellas...”. Cito por COTARELO, *Controversias*: 493.

²³⁸ Mariana, *Tratado contra los juegos públicos* (1609). Cito por COTARELO, *Controversias*: 434.

²³⁹ “El Pinciano se entró en casa de Fadrique y vio una moza de buen tallo y a una vieja de feo y pésimo [...] se levantó la una y la otra de la mesa, y la moza con su vihuela danzando y cantando y la vieja con una guitarra cantando y danzando, dijeron de aquellas sucias bocas mil porquerías, esforzándolas con los instrumentos y

Los comentarios de la época reflejan que era interpretado mayoritariamente por mujeres²⁴⁰, y tan popular que a pesar de las furibundas críticas que recibía “... apenas sepa la niña tenerse en pie, cuando ya le enseñen una mudancilla de zarabanda, que se tiene por falta no sabella poco o mucho bailar.”²⁴¹

No obstante también encontramos zarabandas bailadas por hombres, y sabemos que pese al supuesto rechazo social que provocaba, fueron interpretadas en lugares en principio tan poco apropiados como la Corte y los espacios reservados al teatro religioso. Una zarabanda bailada por hombres y en un espectáculo cortesano aparece en el fin de fiesta de la representación de la comedia *La casa confusa*, escrita por el Conde de Lemos y representada en las fiestas de Lerma de 1617. Se trataba de un entremés que finalizaba con unas bodas burlescas, y “...salieron a festejarlas ocho dançarines de mascara, que en habito de vegetes [...] tañéndose el turdión, le dançaron un rato [...] Mudándoseles el son en el de la zarabanda tornaron a los movimientos de vegetes...”²⁴². El baile formaba parte de una danza-pantomima en la que los bailarines hacían “...movimientos de cansancio y vejez...” que curiosamente se hacían con el “son” de zarabanda, mientras que se utilizaba una danza cortesana, un turdión (danza similar a la gallarda) para los movimientos más bruscos: “...cruzados, floretes y cabriolas...”, tras los cuales “...mudándoseles el son en el de zarabanda tornaron a los movimientos de vejete, con que se entraron dos a dos...”

Mucho mas escandaloso era para el P. Mariana el hecho de que “...estas deshonestidades han entrado en los templos consagrados a Dios [...] Sabemos por cierto haberse danzado este baile [la zarabanda] en una de las mas ilustres ciudades de España, en la misma procesión y fiesta del Santísimo Sacramento [...] después sabemos que en la misma ciudad, en diversos monasterios de monjas y en la misma festividad se hizo, no solo este son y baile, sino los meneos tan torpes...”²⁴³. Se refiere sin duda a la zarabanda que se bailó en 1593 en el Corpus de Sevilla (RENNERT, *Spanish*: 71), lo que al parecer no fue un hecho aislado pues en 1616 el Patriarca D. Diego de Guzmán pedía que en las procesiones del Corpus “...no se permitiesen danças, particularmente muchas que se hacen poco

movimientos de sus cuerpos poco castos...” LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética* (Valladolid, 1596). Cito por la edición de Rico Verdú en *Biblioteca Castro*, (Madrid, 1998), p. 420.

²⁴⁰ Ortíz, contemporáneo del P. Mariana, considera que “...ha de ser mas que hielo el hombre que no se abraze en lujuria viendo una mujer desenfadada y desenvuelta, y algunas veces para este efecto vestida de hombre, haciendo cosas que moveran a un muerto.” ORTÍZ, *Apología* (1614). Ver COTARELO, *Controversias*: 494.

²⁴¹ ORTÍZ, *Apología*. Ver COTARELO, *Controversias*: 494.

²⁴² HERRERA, P. de (Ldo.), *Traslación del Santísimo Sacramento...* Cito por FERRER, *Nobleza*: 270-271.

²⁴³ MARIANA, *Tratado contra los juegos públicos* (1609). Cito por COTARELO, *Controversias*: 435.

La presencia de la zarabanda en el Corpus y en fiestas cortesanas parece indicar que en la segunda década del XVII el baile ya había sido asimilado socialmente, perdiendo gran parte de su carácter escandaloso. A partir de 1620 parece que estaba ya pasada de moda, pues Lope de Vega en *La villana de Jetafe* (1621) la considera “vieja”:

Sin embargo en opinión de Pellicer (*Tratado*: 101) “...quedó tan mal muerta a principios del siglo XVII que aun vivía y pirueteaba en los corrales de Madrid el año de 1640...” cuando Francisco de Navarrete y Ribera la introduce en su entremés *La escuela de Danzar...*²⁴⁵.

643

La *Chacona* no fue sólo un baile celebrado por escritores como Cervantes y Lope de Vega, sino que era, como ya vimos, una de las danzas que Esquivel incluye entre las que se enseñaban en las escuelas²⁴⁹, y de hecho el *Diccionario de Autoridades* la define como una danza de cuenta que se baila con castañuelas "... mui airosa y vistosa, que no solo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras Naciones, y le dan este mismo nombre." (D.A.). Se la consideraba de origen "indiano": "...Esta indiana amulatada/de quien la fama pregonas/que ha hecho mas sacrilegios/e insultos que hizo Aroba."²⁵⁰.

Como la zarabanda, la chacona se interpretaba en los lugares mas diversos, incluidos los conventos:

“¡Que de veces ha intentado
aquesta noble señora,
con la alegre zarabanda,
el pésame, y perra mora,
entrarse por los resquicios
de las casas religiosas
a inquietar la honestidad
que en las santas celdas mora
[...]

(CERVANTES, *La ilustre fregona*: 81)

Por ello no es de extrañar que también se interpretasen chaconas durante las fiestas religiosas²⁵¹ y que incluso se escribieran chaconas “a lo divino”, como la incluida por Valdivieso en su auto *El hospital de los locos* (COTARELO, *Colección*: ccxli).

Pese a que Cervantes en su entremés *El retablo de las maravillas* (1604) considera que tanto la chacona como la zarabanda están ya pasadas de moda²⁵², todavía encontramos chaconas en la segunda mitad del siglo XVII²⁵³.

Parece que a lo largo del siglo, la chacona se fue transformando en otros bailes, llegando a ser sinónimo *Chacona-Capona*²⁵⁴:

²⁴⁹ “El que dança el Alta, continua la escuela en esta manera: dança dos mudanças de Pauana, Gallarada, dos mudanças de Folias, dos de Rey, dos de Villano, Chacona y Canario; y remata la escuela con el Torneo o el Pie de gibado, que es todo lo que se dança en Escuelas.” (ESQUIVEL, *Discursos*: 30v.)

²⁵⁰ Cervantes, *La ilustre fregona*: 81. También Lope de Vega apoya el origen americano de la chacona en su comedia *El amante agradecido*: “Vida bona, vida bona,/esta vieja es la Chacona/De las Indias a Sevilla/ha venido por la posta.”. Citado por J.B. Avalor-Arce en su edición de las *Novelas Ejemplares* (III) de Cervantes (Madrid, 1992), p. 81.

²⁵¹ Su popularidad se prolongó hasta comienzos del XVIII. Un ejemplo lo tenemos en *La Mojiganga de las sacas para la fiesta del Corpus*, impresa en 1708, que finaliza con una chacona. Ver COTARELO, *Colección*: ccxiv.

²⁵² “CAPACHO: ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!” Cito por COTARELO, *Colección*, p. cclxix.

²⁵³ *La Mojiganga de las figuras y lo que pasa en una noche* de Sebastián de Villaviciosa, impresa en 1672, finaliza con los personajes bailando “al tañido de la chacona”. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxcv.

²⁵⁴ “Capona: Son o baile a modo de la Mariona; pero mas rápido y bullicioso, con el cual y a cuyo tañido se cantan varias coplillas” (D.A.).

D^a JULIA: ¿Puede haber cosa buena, si es capona?
Sola una, que llaman chacona.
D^a TOMASA: La chacona ¿no es baile muy antiguo?
ROBLEDO: Remozóla un Capón con gran donaire.²⁵⁵

La sensualidad de estos bailes llamaba la atención de los extranjeros como Giovan Battista Marino, quien en el ultimo canto del *Adone* comenta como estas danzas indianas o novohispanas, zarabanda y chacona, bailadas por una pareja que “...fanno i fianchi ondeggiar, scontrarsi y petti/socchiudon gli occhi e quasi infra se stessi/vengon danzando a gli ultimi complessi...” de tal forma “Qui voi dar fine al gioco e al difetto/*protrete dal ballar supplir col letto*.”²⁵⁶.

Aun siendo los mas populares, Zarabanda, Chacona y Escarramán no fueron los únicos bailes interpretados en el teatro del XVII, ya que desde principios de siglo el repertorio fue muy extenso, diferenciándose claramente unos bailes de otros por su carácter, su letra o estribillo, y también parece que por su “tono”²⁵⁷, según indica Calderón en la Loa que escribió para la compañía de Escamilla (1669):

“siendo de jácara el tono”
son de gallarda los pasos”

(COTARELO, *Colección*: ccxxxii)

Otros bailes citados en las obras teatrales son el ¡*Ay-ay-ay!*, *Capona*, *Carretería*, *Guíneo*²⁵⁸, *Juan Redondo*, *Lanturulú*²⁵⁹, *Mariona*, *Matachines*²⁶⁰, *Zambapalo*²⁶¹, *Zarambeque*²⁶², etc., por citar sólo aquellos que con mayor frecuencia son mencionados -e interpretados- en el teatro del siglo XVII²⁶³, aunque según indica Quevedo en su entremés

²⁵⁵ Salas Barbadillo, *El Prado de Madrid y baile de la Capona*, en *Coronas del Parnaso* (1635). Cito por COTARELO, *Colección* I: 297.

²⁵⁶ El subrayado es nuestro. E. Torselli, “La Scuola dai passi difficili”, Notas a la grabación *Cesare Negri detto il Trombone, Maestro di Ballare. La Gratie d'Amore* (1602). Vol. 1 (Sonitus, 1995). Marino conocía bien la escuela de los maestros italianos Negri y Caroso, que influyó en la danza de corte española y que se encontraba en pleno apogeo en Turín en 1600.

²⁵⁷ “*Tocan la Mariona, y empiezan todos doze a dexar las hachas, y prevenirse para el Bayle...*” SOLÍS, *Sainete para Las Fiestas Bacanales*. Ver SÁNCHEZ REGUEIRO, *Solís obra menor*: 191.

²⁵⁸ “Cierta especie de baile u danza, que se executa con movimientos prestos y acelerados, y gestos ridículos y poco decentes. Es baile propio de negros, por cuyo motivo se le dio este nombre” (D.A.).

²⁵⁹ Se caracterizaba por un estribillo que repetía cuatro veces la palabra que le daba el nombre: “DAMA: Acábase el sainete / PINTOR: Ayúdame al fin tú. / DAMA: Si es bueno digan vi .../ PINTOR: Si es malo no le gru ... / LOS DOS: ¡*Lanturulú, lanturulú / lanturulú, lanturulú*!”. SUAREZ DE DEZA, *El Pintor*. Cito por COTARELO, *Colección*: ccliii.

²⁶⁰ “...son de un tañido alegre...” bailado por seis u ocho “...que llaman matachines... se dan golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire...” (D.A.).

²⁶¹ Danza grotesca traída de las Indias (COTARELO, *Colección*: cclxv)

²⁶² : “Tañido y danza muy alegre y bulliciosa, la cual es muy frecuente entre los negros” (D.A.).

²⁶³ Varios de estos bailes aparecen *Relación de la fiesta que la Universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción*, escrita por D. Antonio Calderón, Catedrático de Artes. (Baeza, 1618) (COTARELO, *Colección*: ccl), en la que los que los personificaban salieron convenientemente disfrazados: el *Escarramán* iba caracterizado con unos bigotazos, sombrero y daga (COTARELO, *Colección*: ccxlv) en clara alusión al personaje del jaque homónimo protagonista de jácaras, bailes y entremeses; otros como el *Villano*, una de las danzas mencionadas

La ropavejera (c. 1624), muchos de ellos ya estaban pasados de moda en el primer cuarto de siglo, entre ellos la zarabanda, la chacona y el escarramán, que pese a ello todavía permanecían presentes en la memoria del público:

MÚSICOS: [...] Nuestro baile del **Rastro** esta tan viejo,
que no le queda ya sino el pellejo;
queremos, si es posible, remendalle
con los bailes pasados.

ROPAVEJERA: Remendarele por entrambos lados
que no se le conozcan las puntadas.
Las bailas aquí están todas guardadas
(Descubre las mujeres y los bailarines, cada uno
con su instrumento)

Zarabanda, Pironda, la Chacona
Corruja y Baqueria,
y los bailes aquí: **Carretería**
¡Ay-ay-ay!, Rastrojo, Escarramán, Santurde

RASTROJO: Este remiendo es lo que mas me aturde:
¡zampado estoy en medio del remiendo!

ROPAVEJERA: Vaya de bailes un aloque horrendo.

MÚSICOS: ¡Que acciones tan extrañas!
Estaban ya con polvo y telarañas
(Va limpiando con un paño las caras a todos,
como a retablos, y cantan y bailan lo siguiente)

[...] ²⁶⁴

A estos bailes se añadían otros de procedencia regional o nacional, que parecen haber gozado de gran popularidad, ya que los encontramos en toda clase de festejos²⁶⁵, e incluso formaban parte de la procesión del Corpus²⁶⁶.

Mención aparte merece la **jácara**, aunque hablaremos de ella con mayor detenimiento en el apartado dedicado a los géneros teatrales, ya que terminó configurándose como tal, pese a que en origen era una canción que tenía como tema la vida y avatares de los valentones perdonavidas o *jaques* y sus daifas²⁶⁷. Interpretada normalmente

por Esquivel, salió con el pan y la cebolla (COTARELO, *Colección*: cclxiv) que como ya vimos eran mencionados en el estribillo que lo caracteriza. El del *Gorrón* iba de estudiante (COTARELO, *Colección*: ccl) ya que gorrón era "...el estudiante que en las universidades anda de gorra, y desta suerte se entremete a comer sin hacer gasto." (D.A.); el baile de *Vaqueria* lo personificaba un vaquero (COTARELO, *Colección*: cclxiii); el *Rastrojo* uno vestido de tal (COTARELO, *Colección*: cclix). El del *Ay-ay-ay* lo personificó un enfermo vendado (COTARELO, *Colección*: ccxxxv), etc.

²⁶⁴ Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 114. Los subrayados en negrita-cursiva son míos.

²⁶⁵ En la mojiganga organizada por el Ayuntamiento de Madrid en 1637 para celebrar la venida de la princesa de Carifán y la elección como Rey de Romanos del cuñado de Felipe IV, en la que participaron los alguaciles y escribanos de la Villa, se bailaron danzas "a lo portugués", "a lo flamenco", "a lo vizcaino", "a lo catalán", "a lo castellano" y "a lo gitano". Ver RODRÍGUEZ VILLA, *La Corte y la monarquía de España en los años 1636 y 1637* (Madrid, 1886). Cito por COTARELO, *Colección*: ccxcii.

²⁶⁶ Una danza de "folijones portugueses" bailada por siete hombres y una mujer se hizo en el Corpus de Madrid en 1652; y en 1674 se incluyeron una de húngaros y otra de valencianos "...con su maestro de dulçaina..." SHERGOLD y VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681* (Madrid, 1961), pp. 104 y 274. Citaré por *Autos*.

²⁶⁷ "...manceba que se sustenta, y a quien se regala por el ruin trato e ilícita comunicación." D.A.

por una actriz, hace su aparición sobre la escena a principios del siglo XVII, convirtiéndose rápidamente en una de las piezas favoritas del público. Progresivamente la jácara se va configurando como una pieza teatral breve, pero parece haber mantenido ciertas características musicales propias en cuanto a su ritmo y melodía, que la hacen fácilmente reconocible, y que posiblemente irían asociadas a una forma determinada de baile. Esquivel (*Discursos*: 30v.) la asocia a otros bailes, tales como el Rastro y la Zarabanda, considerándolos “una misma cosa”.

A lo largo de los años parece que ciertos bailes fueron perdiendo su carácter escandaloso, e incluso entraron a formar parte del repertorio que según Esquivel se enseñaba en las escuelas de danzar²⁶⁸. Buena prueba de esta transformación es la inclusión de la interpretación de jácaras en una de las veladas que conforman la obra de Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid*, quien describe reuniones en las que se busca un “honesto entretenimiento”. El hecho de que en *La industria vence desdenes* (*Navidades*: 147) los asistentes a la reunión pidan a D. Jacinto que interprete “...algunas jácaras sazonadas...”, demuestra que en 1663, cuando se publican las *Navidades*, las jácaras ya han perdido gran parte de su contenido “antisocial” pero mantienen una gran popularidad. Otro tanto sucede con la *Capona*, que en la obra de Mariana de Carvajal es interpretada tanto por una criada²⁶⁹ como por una dama, si bien algo “desenfadada”²⁷⁰.

No obstante y pese a los pocos datos que tenemos sobre como se bailaban tanto los bailes como las danzas de “escuela”, de las obras que las mencionan se deduce que, ambos mantuvieron las diferencias de carácter que permitía distinguirlos entre sí, y también una música propia de cada uno de ellos:

FLORELA: [...] Toca y enséñame.
 ALDEMARO: Toco;
 Mas ¿que ha de acertar un loco
 delante de vos y dél?
 ¿Que quieres?
 FLORELA: Pavana toca
 ALDEMARO: Ya va
 FLORELA: Mira que es gallarda
 ALDEMARO: Como lo es la que me aguarda,
 el mismo son me provoca.

²⁶⁸ Además de danzas como Alta, Pavana, Gallarda, Folías, Rey, Villano, Canario, Torneo, Pie de gibao y Alemana, Esquivel incluye en lo que se enseña “comunmente” Chacona y Rastro (ESQUIVEL, *Discursos*: 26v.)

²⁶⁹ “Mandó doña Gertrudis a Marcela, criada suya, trajera las castañuelas, diciéndole: -Baila con cuidado, que he celebrado tus gracias, no me saques mentirosa.- Era recién venida y no de mala cara, y pidiendo a su señora le tocara la capona, bailó tantas y tan airosas mudanzas y repicados redobles, que pareció a todos tan bien que le dieron muchos favores...” (CARVAJAL, *Navidades*: 20).

²⁷⁰ “¿A cual de estas señoras sacaré a bailar? - Respondió el Racionero: - ¡A todas! - Y como doña Ana sabía el cuidado de su cuñada, le dijo: -Saque vuesa merced a mi hermana, que baila por extremo.- Dió algunos paseos, y sacándola, le tomo a su hermano el sombrero, diciendo: -Toque vuesa merced la capona.” (CARVAJAL, *Navidades*: 157).

FLORELA: No te burles
[...]

(LOPE DE VEGA, *Maestro*: 80)

Estas diferencias son precisamente la base del baile titulado *El maestro de arpa*, en el cual hombres y mujeres se dirigen al citado maestro para preguntarle sobre el “tono” mas adecuado a sus amores. Según los casos que se le plantean, el maestro del título va citando una serie de danzas: el *Amor*, *Paradetas*, *Canario*, *Zangarilleja*, *Chacona*, *Gran Duque*, *Gaita*, *Villano*, *Gallarda*, *Paseo*, *Pavana* y la *Reina* (COTARELO, *Colección*: ccxii). También Villavicencio en el baile *Los Sones* (1661) saca algunos bailes caracterizados, que posiblemente aludan a las características mas sobresalientes de cada baile (el *Zarambeque* lo representa una pareja, las *Paradetas* unas valencianas, la Danza del Hacha, con un hacha), y también a su novedad o antigüedad: el *Caballero* sale con un vestido de antiguo “ridículo”²⁷¹.

La importancia de determinados bailes en las obras teatrales fue cambiando debido a que su mayor o menor éxito se hallaba ligado a las modas. Pese a las condenas de los moralistas y a sus esfuerzos para impedir que ciertos bailes siguieran representándose sobre los tablados, sólo los cambios de moda parecen haber conseguido que ciertos bailes desaparecieran de los escenarios teatrales. Así incluso la *zarabanda*, a pesar de su éxito fue desplazada, que “... aun hasta lo que es música y en los cantares hallamos estos mismo, pues las seguidillas arrinconaron a la zarabanda y otras vendrán que las destruyan y caigan...”²⁷².

²⁷¹ Los restantes bailes son las *Folías* como viejas y el *Canario* de vejete; la *Gallarda* y la *Pavana* de damas. Ver en COTARELO, *Colección*: cxciii.

²⁷² ALEMÁN, *Guzmán* I: 430). Stein (*Seducir oído*: 181-3) ha señalado como mientras la Chacona tiene su época de mayor auge en la segunda mitad del XVI, un siglo después, a mediados del XVII, la danza teatral mas importante parece ser la Jácara.

2.1.2.4. BAILES Y DANZAS EN EL TEATRO:

Bailes y danzas van a formar parte indistintamente de las obras teatrales y espectáculos cortesanos interpretados por los miembros de las compañías profesionales²⁷³, sobre todo en las piezas breves, en las que se incluirán, pese a como ya hemos visto los *Reglamentos de teatro*²⁷⁴ los prohibían, algunos de los bailes considerados de “mal exemplo”, como la denostada chacona, baile, junto con el zarambeque, que D. Pedro Lanini, uno de los dramaturgos que mayor número de obras menores proporcionó al teatro palaciego, introduce en su entremés *El colegio de Gorrones*:

(Salen cuatro GORRONES cantando)

GORRÓN 1º: ¡Oh, bien haya nuestro padre
rector, que en la vida holgona
no nos manda tener duelos,
penas, cuidados, ni honra!

(Bailan y cantan todos)

¡Vita bona, vita bona,
la chacona, la chacona!
¡Bonorum, rebonorum,
la chacona, la chacona!

[...]

(COTARELO, *Migajas*: 43)

Pese a un posible mayor refinamiento de los bailes incluidos en las piezas palaciegas, éstos y las danzas mantuvieron las diferencias carácter que permitían distinguirlos entre sí con claridad, como podemos ver en un precioso ejemplo: el sainete *Fiestas Bacanales*, de Antonio de Solís²⁷⁵, representado como fin de fiesta de su comedia *Euridice y Orfeo*. En esta obrita aparecen acompañando al personaje del *Sarao* seis ninfas (en realidad *bacantes*) y seis damas, que se enfrentan en una fingida guerra entre bailes y danzas. Es las acotaciones, Solís indica que las ninfas-bacantes *bailan*, mientras que las damas *danzan*, y lo hacen *mientras se canta esta fuga*, lo que parece añadir una mayor complejidad musical. Las piezas interpretadas por cada grupo son claramente identificables por su carácter: la ninfas-bacantes bailan primero en corro y luego una *Mariona*, mientras que las damas danzan un *Torneo* y una *Alemana*:

CORO: A las fiestas, y juegos de Baco,

²⁷³ Durante las fiestas de Lerma de 1617 se representó una *Moxiganga de una comedia ridícula*, en cuya loa dos niñas bailaron seguidillas “...de carretería, rastro y pipironda...”. Ver en FERRER, *Nobleza*: 278.

²⁷⁴ “...se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, çarauandas, carreterías, y qualesquier otros semejantes a estos...” *Reglamentos de 1615* (FUENTES III, 56).

²⁷⁵ Todas las citas de esta obra se hacen por la edición de SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 188-191. Los subrayados en negrita son nuestros. Fue publicado por Goyeneche en *Varias Poesías* (1692). La comedia, publicada en *Escogidas XVIII* (Madrid, 1662), la había escrito Solís en 1642 para celebrar el nacimiento del primogénito de los Condes de Oropesa, pero hay documentada una representación en el Alcázar madrileño el Domingo de Carnestolendas de 1684 (FUENTES IX: 115).

Ninfas, venid, saltad y corred,
que a las cabeças, el vino se asoma;
y los que le miran, le ven por los pies.

COSME: Las Ninfas se acercan, yo
escurro la bola, que
mugeres que beben vino,
peligrosas suelen ser
porque si cogen a vn hombre.
huelen mal, y quieren bien.

(Salen siete Ninfas vestidas de velillos y pieles de armiño, coronadas de pámpanos, con tirsos en las manos, y hazen un corro baylando, haziendo reuerencias a la Estatua y a Juan Rana.).

[...]

(Caense todos dormidos, tres a un lado y tres a otro; y se abre el bastidor de la frente del teatro y aparece vn carro triunfal de dos Cupidillos, y en él sale el Sarao, que le hizo Francisca de Castro, la Mal-degollada; y a los dos lados seis Damas de mascara, con sus hachetas. Sale el carro a la mitad del tablado, y canta Francisca lo siguiente:)

(CANTA): Al arma, al arma, al arma;
guerra, guerra;
suenen los clarines,
callen las castañetas.
Al arma, al arma, al arma
contra los Bayles;
cedan los Baylarines
a los Dançantes.
Al arma, al arma;
Mueran las Marionas,
vivan las Gallardas.
Guerra, guerra,
callen las cuerdas locas
de las Vihuelas,
y suenen en las Lyras
las cuerdas, cuerdas.

(Mientras se canta esta fuga, dançan las seis Damas un Torneo, y luego buelven a tomas sus puestos a los lados del carro y buelve a cantar Francisca.)

SARAO: Míseros bayles del Mundo,
que en la infame inundación
del vino, estáis aprendiendo
essa torpeza veloz;
Yo soy el noble Sarao,
que a poner vengo en razón,
con mis números suaves,
los coros de vuestro error.
A predicar el juizio
de la Música, salió
esse exercito luciente,
que persuade sin voz.
Salga la Chacona, y salgan
todos sus compuestos, que oy
en vn torneo defiende
la gracia, la discreción,
la hermosura, los aciertos,
la magestad, el valor

de la **Alemana**, Alemana de Amor.

(Buelven a dançar las seis damas vna Alemana [...])

Tras despertar las damas a las ninfas-bacantes, “...*hazense reuerencias vnas a otras* [...] *y tomándose de las manos, **danzan los doze...***” en lo que parece una clara victoria de las danzas sobre los bailes. Sin embargo la victoria es aparente, pues nada mas oír el son de la *Mariona*, no sólo las ninfas, sino también las damas se ven arrastradas al baile:

FRANCISCA: **Victoria, que ya los bayles
van olvidando la chança,
y a la razón se reduce
su quietud desconcertada.**
Músicos míos, aora,
que su atención se arrebata
entre las dulces cadencias,
que aun al vencido regalan,
probemos, si están los bayles
que siguen nuestras escuadras,
reducidos a sosiego,
y confirmados en la dança.

*(Tocan la Mariona, y empieçan todos doze a dexar las
hachas, y preuenirse para el bayle; y entre tanto, canta
Francisca esta Seguidilla:)*

(CANTA): **Suenen los sonecillos
de su guitarras,
para ver, si les dura
la vida airada.**

(Repiten baylando)

**Suenen los sonecillos
de su guitarras,
para ver, si les dura
la vida airada**

CANTA BERN: **Oygan el sonecillo
descabellado,
que salen de cuenta
los cinco pasos.**

(Baylan todas).

**Oygan el sonecillo
descabellado, etc.**

CANTA COSME: **Vnos despejos fríos
tiene la Dança
que parecen despejos
de Guarda Damas**

(Baylan todas.)

Pese a su brevedad, la obra facilita una gran cantidad de información. Un análisis del texto nos permite apuntar las tres características fundamentales que diferenciaban a los bailes de las danzas:

i. El acompañamiento instrumental:

El texto de Solís indica que había una diferencia en el tipo de instrumentos que acompañaban bailes y danzas:

[...] callen las cuerdas locas
de las Vihuelas,
y suenen en las Lyras
las cuerdas, cuerdas.”
[...]
Suenen los sonecillos
de su guitarras...”

En los bailes parece haber sido obligada la presencia de la guitarra²⁷⁶, con frecuencia unida a otros instrumentos, generalmente de percusión tales como sonajas y panderos, tan estrechamente asociados al baile²⁷⁷, que son denominados por Quevedo “instrumentos bailarines”:

VERDUGO: Mire que tan rabiando estoy que no me a de quedar *instrumento*
vaylarín oy en casa, que no le queme.
[...]
JUSTA: Estauale diciendo a Gutierrez que quemase luego las castañetas,
sonaxas y pandero, porque no pienso baylar mas en mi vida.²⁷⁸

Pero además era frecuente que los bailarines se acompañasen con castañuelas²⁷⁹, lo que acentuaba sus características rítmicas:

“Dos mozuelas, cuyo brío
es de los airoso y galán
sonando las castañuelas
se entretejen al compás.”²⁸⁰

así como el atractivo de las bailarinas-actrices, que según Madame D’Aulnoy (*Relación: 62*) tocaban “admirablemente bien las castañuelas.”

²⁷⁶ Quevedo, en su baile *Los valientes y tomajonas* menciona la guitarra como el instrumento que acompaña habitualmente la interpretación de los bailes teatrales: “... y con todo no se hallan/sin sus bailes los tablados,/sin sus coplas las guitarras...” (COTARELO, *Colección: clxxxviii*). También Mme. D’Aulnoy (*Relación: 62*) señala como “Los entreactos [de la comedia] estaban mezclados con danzas al son de arpas y guitarras...”

²⁷⁷ “Un diablillo bullicioso, y al ruido de unas sonajas, guitarra y pandero, empezó a bailar...” SALAS BARBADILLO, *Casa de placer honesto* (1620). Cito por COTARELO, *Colección: cclviii*.

²⁷⁸ QUEVEDO, *Segunda parte del entremés de Diego Moreno*. Cito por la edición de ASENSIO, *Itinerario: 282*.

²⁷⁹ “La Música, mas alegre,/saca a baylar sus festejos;/que también la castañeta/ tiene humillos de instrumento.” SOLÍS, A., *Loa para la comedia Hipomenes y Atalanta*, de Montesper. Cito por la edición de SÁNCHEZ REGUERIRA, *Solís obra menor: 68*.

²⁸⁰ *Entremés del Gabacho* (impreso en 1635). COTARELO, *Colección: ccxxx*. Los ejemplos son muy numerosos. Quiñones de Benavente, en *Los alcaldes encontrados (3ª parte)*, también subraya la vistosidad de los bailes acompañados por castañuelas: “¡Que bríos van saliendo!/ ¡Oh, que bien bailando van,/ dando al aire castañetas,/ puntapiés al delantal.” (COTARELO, *Colección: ccxxx*).

También podían utilizar los bailarines distintas partes de su propio cuerpo como instrumento. Zapateados y palmas eran una magnífica base rítmica:

“... las gitanas y gitanos
zapatean con las manos
y sin que el compás se pierda
con la derecha y la izquierda,
al son de aquestas tablillas
hemos de hacer maravillas.”²⁸¹

Las manos podían contribuir además con “pitos”, mas sensuales, como señala Quevedo en *La hora de todos* (1635): “[Venus] aullando de dedos con castañetones de chasquido, se desgobernó en un Rastreado, salpicando de cosquillas con sus bullicios los corazones de los dioses.” (COTARELO, *Colección*: cclviii).

Las danzas se hacían al son de instrumentos tales como los violones²⁸², pero sin excluir por ello a la **guitarra**, pues aunque Esquivel (*Discursos*: 24) al criticar a los falsos maestros de danzar, indica que estos llevan “... la Guitarra debaxo del brazo, con poca autoridad de sus personas, no reservando bodegon o taberna, donde no traten de enseñar lo mesmo que ignoran...”²⁸³, parece haber sido el instrumento habitual para acompañar las danzas en el teatro tanto público como cortesano; una costumbre española que, como vimos, desesperaba a Baccio del Bianco: “...non s’è potuto schifare che in una gloria di deità non vi fusse *quattro guidoni vestiti di nero all’usanza con chitarre spagniole*, cappa e spada [...] *uso di qua*, che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggon, dicendo che à *impossibile che ballino senza quelle chitarre di dietro*...”²⁸⁴.

ii. El carácter y movimientos eran muy distintos:

²⁸¹ *Mojiganga de la Gitanada*, anónima, fechada por Cotarelo hacia 1670. *Colección*: ccl.

²⁸² En la *Mascara del Arca de Noé*, representada en Lerma en 1617, el cronista menciona como los animales van saliendo del Arca, tras el diluvio y “...tañendo los violones el *pie de gibao*, de dos a dos, todos le dançaron...”. Ver en FERRER, *Nobleza*: 277. Debido a la estrecha relación de la danza con los instrumentos de la familia del violín, desde la época de Felipe II existía en la corte un grupo de violones adscritos a la Casa de la Reina, en la que se asentó en 1560 el primer grupo estable de instrumentos de este tipo (seis violines italianos y un tañedor de “musette”) tras la llegada a España de Isabel de Valois (ROBLEDO, *Música Casa Reina*: 200). A lo largo del XVII se “españoliza”, manteniéndose como grupo estable hasta finales del siglo al mismo tiempo que se institucionaliza durante la mitad del siglo, pasando a denominarse “Danzerías de la Reyna”.

²⁸³ Como ya vimos, es el que tañe para acompañar las supuestas lecciones dadas a su dama el enamorado galán de *El maestro de danzar* de Calderón: “D^a LEONOR: .../ Dije ayer a Doña Juana,/mi prima, enviase al maestro./Preguntó si había guitarra/en casa, o si la traería,/que el hombre que le acompaña/iría volando por ella...” (CALDERÓN, *Maestro*: 87).

²⁸⁴ BACCI, *Lettere*: 72. Los subrayados en cursiva son míos.

Los textos teatrales suelen calificar a los bailes de mucho mas movidos que las pausadas y elegantes danzas. Incluso aquellas que como el Canario, que se caracterizaba por sus pasos zapateados, tenían un carácter mas reposado y ceremonioso que los bailes²⁸⁵:

MANUELA: “Otro es cortés y tan extraordinario,
que hace mas reverencias que el *canario*.”²⁸⁶

En el texto de Solís esta diferencia queda claramente reflejada al indicarse expresamente que los movimientos de las danzas eran mucho mas sosegados que los de los bailes:

[...]
probemos, **si están los bayles**
que siguen nuestras escuadras,
reducidos a sosiego,
y confirmados en la dança
[...]

El mismo Solís, en la *Loa* para la comedia de Monteses, *Hipomenes y Atalanta*, representada en 1659, señala una vez mas las diferencias entre ambos, al presentar *danzando* a la *Poesía* y *bailando*, por ser “mas alegre”, a la *Música*:

(Sale la Poesía con su Coro, *danzando*; y mientras
dança, representa lo que se sigue:)

POESÍA: Obediente la Poesía,
saca a *danzar sus conceptos*
que pies, a compás movidos,
bien pueden llamarse Metros.
[...]

(Sale la Música baylando, con su Coro, y dize lo
que se sigue:)

MÚSICA: La Música, *mas alegre*,
saca a baylar sus festejos;
que también la castañeta
tiene humillos de instrumento
[...]

POESÍA: Y para dar mas decencia
a estos ocios voluntarios.

MÚSICA: Que al entendimiento sirven
de ejercicio moderado.

POESÍA: En esta Fábula misma,
vnidas, las dos juntamos.

MÚSICA: Las coplas de vn Cavallero
con los tonos de vn Hidalgo. ²⁸⁷

²⁸⁵ Un exceso en los “meneos” era considerado como una falta de “decoro”, tal y como se encarga de resaltar Mariana de Carvajal (*Navidades*: 157), quien caracteriza a la “desenvuelta” viuda D^a Leonor por su manera de bailar la capona: “ ... bailándolo los dos, fueron tantos los ademanes de la viuda...”.

²⁸⁶ VILLAVICIOSA, entremés *Las Visitas*. Cito por COTARELO, *Colección*: cii.

Además de por la mayor “gravedad” de sus movimientos, las danzas se diferenciaban de los bailes por el hecho de que en ellas los movimientos quedaban limitados a la parte inferior del cuerpo²⁸⁸ “...sin que desde el medio arriba/reconozca el movimiento/de la rodilla²⁸⁹; los brazos/descuidados, como ellos/naturalmente cayeren...” (CALDERÓN, *Maestro*: 90).

En los bailes por el contrario se utilizaba ampliamente el movimiento de brazos y manos, que habitualmente tañían las castañuelas, incluyéndose además movimientos rápidos e incluso “descoyuntados”, y gestos a veces tan exagerados como los que hacía al bailar el Rastreado un diablillo que “...descoyuntándose con tanta facilidad de todos sus miembros, que parecía que los tenía asidos con algunos goznes. Los visajes del rostro eran peregrinos, y sus pies y manos inventores de nuevas lascivias, mudaban con impensada velocidad de lugar...”²⁹⁰, tan penalizados por los reglamentos de teatro. Algunos entremeses y piezas cortas se hacen eco de ello, al considerar de mal gusto un exceso en los movimientos de brazos:

M. PALOMO: Volvieron de su destierro
los mal perseguidos bailes,
socarrones de buen gusto
y pícaros de buen aire.
Blandas las castañetas
los pies ligeros,
mesurados los brazos,
airoso el cuerpo [...] ²⁹¹

Siendo el repertorio de bailes muy amplio y fácilmente identificable por el público con solo mencionar sus nombres, el carácter propio de un baile podía ser aprovechado

²⁸⁷ Cito por la edición de SANCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 68. Los subrayados en negrita son míos. Significativamente la *Poesía* fue representada por María de Quiñones, que aunque cantaba y bailaba, era famosa por sus habilidades como actriz, representando habitualmente las primeras damas; la *Música* sin embargo fue interpretada por Bernarda Ramírez, célebre graciosa y excelente bailarina. Para mayor información sobre ambas actrices ver *Apéndice I*.

²⁸⁸ “M.PALOMO: ... ¿Bailan de los galán o lo travieso?/ MUJERES: De la cintura arriba son bailes nobles./ M. PALOMO: De la cintura abajo, Dios los persone...”. HURTADO DE MENDOZA, A., *El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo*. Cito por la edición de HUERTA CALVO, *Teatro breve*: 149. Esta obra fue uno de los entremeses que se hicieron con de la comedia *El caballero del Sol* de Luis Vélez de Guevara, representada en las fiestas organizadas en 1617 en Lerma, en honor de Felipe III por el propio Duque de Lerma. Ver HUERTA CALVO: *Teatro breve*: 139.

²⁸⁹ Según Ruiz Mayordomo (*Espectáculos baile*: 293) una de las innovaciones de la escuela de danza española consistió en que el movimiento de las piernas partía desde la cadera y no desde la rodilla, como sucedía en Francia e Italia.

²⁹⁰ SALAS BARBADILLO, *Casa de placer honesto* (1620). Cito por COTARELO, *Colección*: cclviii.

²⁹¹ HURTADO DE MENDOZA, *El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo* huerta calvo, *Teatro breve*: 149-150. Los subrayados en negrita-cursiva son míos.

incluso para caracterizar al personaje que lo interpretaba²⁹². Podemos suponer por ello que cada baile además de diferenciarse de los restantes por el carácter de su música, tendría una serie de pasos específicos propios de cada uno de ellos.

iii. Bailes cantados y Danzas instrumentales:

Como ya vimos los bailes teatrales solían ser además cantados mientras que las danzas parecen haber sido preferentemente instrumentales, y así lo indica también Solís (*Fiestas Bacanales*: 189):

SARAO: Míseros bayles del Mundo
 [...]
 que a poner vengo en razón
 con mis Números suaves,
 los Coros de vuestro error.
 A predicar el juicio
 de la Música, salió
 esse Exercito luciente,
 que persuade sin voz
 [...]

Sin embargo, como ya vimos, algunas danzas podían caracterizarse por un determinado estribillo, como era el caso de las Folías y el Canario; estribillo que en ocasiones, como sucedía también en los bailes (por ejemplo la Chacona), incluía el nombre de la danza, como era el caso del Villano.

La presencia de bailes cantados es una característica del teatro español del Siglo de Oro ya desde principios de siglo XVII, y debemos a Cervantes repetidas noticias sobre lo habitual de esta costumbre, tal y como indica por boca de uno de los músicos de *La gran sultana*: “Si nos hubieran dado algún espacio para poder juntarnos y acordarnos trazáramos quizá una Dama alegre cantada *a la manera que se usa en las comedias que yo vi en España*. Y un Alonso Martínez, que Dios haya, fue el primer inventor de aquesos bailes que entretienen y alegran juntamente mas que entretiene un entremés de hambriento, ladrón o apaleado...”. (COTARELO, *Colección*: clxxx).

Su éxito favoreció la difusión de las letras de algunos de estos bailes, tan populares, que podían ser interpretadas como simples canciones independientemente de la ejecución bailada de los mismos. Quevedo en su opúsculo *Entremetido, la dueña y el soplón*,

²⁹² Stein (*Seducir oído*: 183) señala como el personaje de Clarín, *gracioso*, en *Celos aun del aire*, queda claramente definido al presentarse por primera vez ante el público cantando una jácara.

menciona como las letras de bailes²⁹³ cantados son interpretados por las clase populares, “...que sin entenderlas tu ni el que las canta, ni el que las oye, al son de las alcuza y de los jarros y de los platos, las cantan los muchachos y las mozas de fregar con tonillos de aceite y vinagre [...] y no hay recado que no chilles ni calle que no aturdas?” (COTARELO, *Colección*: clxxxvii).

Por otra parte parece haber existido una relación entre el tipo de letra cantada en los bailes y el estilo del baile en cuestión, como sucede no sólo en la zarabanda sino también en la jácara, que en la segunda mitad del siglo se impone en el teatro como una nueva forma de baile cantado, despojado en gran parte de su primitivo carácter “marginal”. Las letras de las jácaras, que podían ser sólo bailadas o sólo cantadas además de cantadas y bailadas, se caracterizan por el lenguaje “desgarrado” empleado en sus textos, conforme al carácter de los personajes que las protagonizaban, como ya vimos, jaques y daifas. La letra parece que pues que podía influir en los movimientos del baile, que dependían de lo expresado mediante el canto, de manera que si éste era alegre, el baile “...si farà con salti, capriole, giravolte e simili, ma il mesto e malinconico non altro que con passi, continenze o d’altri simili...” (*Corago*: 102). Pero además en los bailes es frecuente encontrar letras relacionadas más o menos directamente con el argumento de la obra en la que se incluyen.

La letra del baile podía tener también una función eminentemente práctica, como indicar a los bailarines los movimientos que debían hacer, según podemos ver en el *La ilustre fregona* Cervantes²⁹⁴:

“De tal manera tocaba la guitarra Lope, que decían que la hacía hablar. Pidieronle los mozos, y con mas ahínco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que **como ellas le ballasen al modo como se canta y baila en las comedias**, que le cantarían; y para que no la errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando y no otra cosa.

Habían entre los mozos de mulas bailarines, y entre las mozas, ni mas ni menos. Mondó el pecho Lope, escupiendo dos veces, en el cual tiempo pensó lo que diría, y como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente de improvisó comenzó a cantar de esta manera:

Salga la hermosa Argüello,
moza una vez, y no mas,
y haciendo una reverencia,
dé dos pasos hacia atrás.
De la mano la arrebate
el que llaman Barrabás
[...]
y todos cuatro a la par,
con mudanzas y meneos
den principio a un contrapás.

²⁹³ “Tengue, tengue”, Don Golondrón”, Pisare yo el polvillo”, “Vamonos a Chacona”, “¿Que es aquello que relumbra, madre mía, la Gatumba?”, etc. son algunas de las letras de baile que menciona (COTARELO, *Colección*: clxxxvii).

²⁹⁴ Ver la mencionada edición de Avalle-Arce, pp. 77-78. Los subrayados en negrita-cursiva son míos.

A principios del siglo XVIII esta costumbre de interpretar bailes cantados parece que va a ir desapareciendo al implantarse la moda extranjera de bailar sin cantar, innovación tan contraria a la tradición hispana que no dejó de suscitar críticas:

CASTRO: [...]
Que bailar sin decir nada,
como estatuas o estafermos
puede ser bueno a la vista,
pero no al entendimiento.
¿Hay mas que oír bien cantados
un par de buenos conceptos,
y ver de un baile español
la compostura y aseo?
GRACIOSA: Digo que tienes razón.
Pero han dado ya en eso
en España, que es mejor
cualquier uso, extranjero,
aunque sea tiritaina
siendo macizos los nuestros
[...] (COTARELO, Colección: ccxxvi)

Posiblemente la popularidad de los bailes cantados se viese favorecida por la notoria influencia en ellos de la música popular, incluso en los representados dentro de las obras palaciegas y las de carácter religioso. En la letra del baile con el Lope (*Peregrino*: 115) marca el comienzo de la representación del auto *El viaje del Alma*, se perciben claramente estas influencias:

“Entrose [el que dijo el prologo] y volvieron los músicos a cantar esta letra, bailando los dos de ellos con mucha destreza y gracia:

En esta mesa divina
Carillo, si estas en gracia,
tañe, canta, come y bebe
salta, corre, danza y baila
[...]

Según Cotarelo (*Colección*: ccxxi) la frecuencia con la que “...estos bordoncillos de cantares de pueblo...” se encuentran en los bailes teatrales se debe al “...socorro que deban a los compositores del “tono”, o sea de la música de la obra, dejándolos pasar en el mismo aire que les había dado origen.”

Si el éxito de los bailes cantados fue notable, hasta el punto que pasaron de formar parte del entremés a constituirse en un género autónomo, el mayor o menor éxito de las danzas cortesanas trasplantadas al teatro no dependió únicamente de su mayor o menor dificultad, sino principalmente de su mayor o menor “teatralidad”. Al traspasar una danza

del salón al escenario hay que tener en cuenta que la “... vaghezze e sottigliezze, le quali rappresentate da un che balli in una sala arrecano diletto e maraviglia agli spettatori, rappresentate in una scena non sono godute nella medesima manera essendo rimirate da persone che si ritrovano chi vicine e chi lontane; perciò vogliono essere tempi larghi e col movimento dei piedi si muova ancora il capo che avviene nei passi scorsi, nelli intreggiati, nelle capriole e mezze capriole, nelle contenenze, nelle spezzate e simili; ma nelle chisciate, battute di canario et altre fatte su questa foggia fan col solo movimento della gamba avviene che non arrechino il medesimo diletto per non essere distinte e conosciute da quelli que sono lontani.” (*Corago*: 101-102). La mayor lejanía de los espectadores y su distribución en la sala exigía una mayor espectacularidad; los movimientos limitados a los pies no pueden entusiasmar a un espectador que, debido a la distancia y también a su desconocimiento, apenas los puede apreciar. Ello explicaría que las danzas transplantadas al teatro adopten algunas de las características del baile, como el de ser cantadas, acentuando también sus características más vistosas, como pueden ser los saltos, zapateados, giros²⁹⁵, etc.

Esta adaptación al escenario también parece haber influido en el número de bailarines, pues aunque existían danzas y bailes para solistas y parejas, eran muy frecuentes los grupos, cuyo número parece haberse estabilizado en 4 u 8 danzantes²⁹⁶, sobre todo éste último que parece haber sido el número mas adecuado “teatralmente”²⁹⁷:

GRACIOSA: El mejor de los bailes
es el de a ocho
pues a cada mudanza
se halla con otro. ²⁹⁸

y es también el número de bailarinas mas frecuente en el otro tipo de danzas/baile-espectáculo de la época: las de la procesión del Corpus²⁹⁹.

²⁹⁵ “Bailo, brinco, zapateo,/doy vueltas de dos en dos,/cabriolas y floretas...” *Baile de Leganitos*. Según Cotarelo (*Colección*: clxxxv) es anónimo aunque parece de Quiñones de Benavente.

²⁹⁶ “ROQUE: ... Los que cantan,/ letras y bailes famosos, / aunque acá dicen que bailan / a cuarenta, y que bailando / corren toros, juegan cañas /los que traigo son de a ocho /...” Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* (COTARELO, *Colección*: 533)

²⁹⁷ Según la definición de *Danza* del D.A., los danzantes “...regularmente son ocho hombres o mujeres acompañados de uno o dos que tocan tamboril, gaita, guitarra u otros instrumentos.”

²⁹⁸ *La gaita*, baile anónimo citado por COTARELO, *Colección*: ccx. Hay bastantes ejemplos. *El Baile de la Gayumba* por ejemplo, es interpretado por ocho bailarines, cuatro mujeres y cuatro hombres, encabezados por la graciosa y el gracioso. Ver COTARELO, *Colección*: ccxi.

²⁹⁹ Entre ocho y nueve oscilaba el número habitual de bailarines en las danzas del Corpus ya fuesen de *cuenta* o de *cascabel*, según podemos ver en la *Memoria de danças* presentadas por Gaspar Flores para el Corpus de 1656, en la que figuraban diez danzas, de las cuales una (danza de “Jitanas”) era para seis; siete de las danzas (*Danza de turcos*, *Danza de indios*, *Danza de vejetes*, *Danza de locos*, *Danza de la cruz*, *Danza de cauallos*, *Danza de chanza de gallegos*) eran para ocho personas; la *Danza de la colmena* (“vn oso [...] dos alcaldes labradores, seis cazadores...”) para nueve, y *Danza de quenta* para “...3 musicos, vno de violín, dos de guitarras, 6 de castañetas...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 122-3).

La composición de estos grupos podía ser igualmente variada, desde aquellos formados por bailarines del mismo sexo, generalmente mujeres:

¡Oh, que bizarras mudanzas
todas cuatro haciendo van
con tal brío, que parece
que riñen y que se dan!³⁰⁰

a las parejas mixtas:

Entren, señores músicos, bailemos
pues todas parecéis bailes de a cuatro
que a un volver de cabeça vais mudando
puestos y hombres, como vais bailando.³⁰¹

La inclusión de bailes y danzas en los espectáculos teatrales tuvo por tanto una serie de consecuencias. En primer lugar parece que al convertirse en parte de la representación, las danzas se “teatralizaron”, de manera que hubo una progresiva influencia de los bailes en ellas³⁰², lo que se tradujo en algunos cambios en su carácter y estilo³⁰³, reflejado en las propias obras teatrales desde fechas relativamente tempranas, pues ya Quiñones de Benavente incluye en su entremés *Turrada* una seguidilla bailada en serio y una gallarda bailada en parodia; en el titulado *Coquilla y talegote*, el mismo Benavente indica: “Tocan el *Rastro* y bailan los sacristanes a *lo gracioso* o María y Cosquillas *con figura*.”³⁰⁴.

Por su parte los bailes también influyeron directamente en las obras dramáticas, sobre todo en las piezas breves, hasta constituir un género teatral autónomo -el baile dramático- independiente del entremés, que en ocasiones no es mas que un mero pretexto para lucir una serie de danzas³⁰⁵, aunque siempre con una parte dialogada o cantada, ya que las obras dramáticas en las que la acción se desarrolla principalmente mediante el baile -el *ballet*- no parece que tuvieran importancia en el teatro del Siglo de Oro, aunque sí se

³⁰⁰ Anónimo, *Entremés del Gabacho* (hacia 1635). Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxx.

³⁰¹ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Los pareceres*. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxx.

³⁰² En su comedia *La noche de San Juan* Lope de Vega parece indicar que los bailes habían ido arrinconando a las danzas: “D. TORIBIO: ¿Que se hicieron gallardas y pавanas,/pomposas como el nombre, y cortesanas?/D. ALONSO: Ya se metieron monjas. D. FELIX: Cosa extraña/que ya todas las danzas en España/se han reducido zápiro y a zépiro/a sípiro y a ñápiro.” Ver en la edición de Stoll, p. 134.

³⁰³ Lo inapropiado, teatralmente hablando, de su forma original, es subrayado en las propias obras teatrales en las que la “gravedad” original de las danzas podía ser objeto de burla, como sucede en el fin de fiesta anónimo *Los mudos bailarines*, en el que cuatro bailarines vestidos de *matachines*, que como ya vimos eran figuras ridículas, van imitando burlescamente las danzas interpretadas previamente por cuatro bailarines “serios”. Ver en COTARELO, *Colección*: cccxi.

³⁰⁴ Ver en Cotarelo, *Colección*: clxxxvii. Los subrayados en cursiva son míos. El *Rastro*, como ya vimos, era una de las danzas de escuela citada por Esquivel.

³⁰⁵ Es lo que sucede según Cotarelo en el baile *El gusto loco* de Monteser, todo él bailado, en el que “El baile literariamente vale poco o nada. Es un pretexto para organizar aquellas evoluciones y mudanzas con cierto orden y tiempo.” (COTARELO, *Colección*: cxcv). Lo mismo sucede en el baile dramático *El caballero de Olmedo*, atribuido a Lope de Vega, que según Cotarelo (*Colección*: clxxxv) es una mera excusa para representar mímicamente dos danzas: el Caballero y el Rugero.

desarrollaron dentro del marco de otros espectáculos, tales como el “sarao” y la máscara cortesana³⁰⁶, y la procesión del Corpus³⁰⁷.

Lamentablemente, pese a la importancia teatral del baile y la danza, no tenemos noticias sobre la existencia de coreógrafos profesionales -*maestros de danzar* según la terminología de la época- en el teatro. Creemos que en las “fiestas” cortesanas las compañías profesionales contaban con la colaboración de alguno de los maestros de danzar asentados en la Casa Real³⁰⁸, posiblemente el maestro de danzar de la Reina, entre cuyos cometidos se incluía precisamente la invención de nuevas coreografías para los saraos y máscaras cortesanas³⁰⁹, mientras que los bailes y danzas de las comedias de corral podían ser coreografiadas por alguno de los miembros de la compañía, ya que algunos actores añadían a su faceta de representantes la de bailarines³¹⁰, sin que podamos descartar la posibilidad de que también colaborasen con las compañías profesionales -aunque fuese de manera ocasional- los “maestros de danzas” que “hacían” o “sacaban” las danzas para las fiestas del Corpus³¹¹, máxime si tenemos en cuenta que algunos eran también actores y autores, como Andrés de la Vega (*GENEALOGÍA*: 44) y Segundo Morales (*GENEALOGÍA*: 75), que junto con Gaspar de Flores e Isabel de Cuevas, los cuatro autotitulados “autores de danzas”, se hicieron con el contrato para hacer las danzas del Corpus de Madrid durante seis años (de 1640 a 1646) (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 23)

2.1.3. MUSICA INSTRUMENTAL

³⁰⁶ En las fiestas organizadas en Lerma en 1617 se representaron varias máscaras que aunque incluían partes cantadas eran fundamentalmente ballets, como la *Máscara del Arca de Noé*, en la que “... se iban oyendo diversas bestias y pajaros [...] Salían algunos afuera y brevemente se poblo el patio. Entre los que parecieron hubo leon, gallo, papagayo, mono, perdigon, sabueso, rusiñol, asno, gato, perro, cuervo, mochuelo, tortuga y otros. Cada uno remedava con admirable propiedad las figuras, movimientos y organos de voz de su especie ...” Ver FERRER, *Nobleza*: 277.

³⁰⁷ Como un ballet podemos considerar la ya mencionada *Dança de la colmena* presentada en 1656 por Gaspar Flores para el Corpus de Madrid, según la descripción que hace de ella en la “Memoria de danzas”: “Vn oso que sale vyendo con una colmena. Dos alcaldes labradores, seis cazadores vestidos casacas y calçones de color, monteras de varco, aljaues el ombro, arcos en la mano. Van a cazar al oso, matanle y abrese la colmena y este dentro el caliz y la ostia...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 122-3).

³⁰⁸ Además del *maestro de danzar de la Reina y su damas*, que como vimos pertenecía a la Casa de la Reina, había un *maestro de danzar de los pajes del rey* que cobraba su “gajes” por la Caballeriza (ESSES, *Dance*: 488).

³⁰⁹ En un memorial enviado por Alonso Fernández de Escalante a Felipe IV, éste declara ser el autor, entre otras, de la “mascara grande” interpretada por los Reyes (Felipe III y Margarita de Austria) y sus cortesanos en el palacio de Valladolid, con motivo de los festejos que celebraron “el dicho nacimiento de v. Magd. ...” (*A.G.P., Expedientes personales*, C^a 334/15).

³¹⁰ En 1604 Diego de Soria entra en la compañía de Antonio de Granados para trabajar “...en los bailes y danzas que fuere necesario” (P.PASTOR, *N.Datos*: 86); para “bailar, danzar y representar” contrata Pedro de Valdés en 1625 a Ignacio Velázquez (P.PASTOR, *N.Datos*, 2^a(1908): 250), y para representar y bailar contrata Juana de Espinosa a Antonio Messia en 1640 (P.PASTOR, *N.Datos*, 2^a(1912): 306).

³¹¹ El Ayuntamiento contrataba con ellos las danzas exigiéndoles una detallada *Memoria de danzas* en la que se hacía constar el título y argumento (si lo tenía), tipo de danza (cuenta o cascabel), las mudanzas (o movimientos coreográficos), el número de bailarines y su sexo, los instrumentos que la acompañarían, y en general todas las características de la danza, así como los elementos escenográficos necesarios (si es que los había) y el vestuario con el que se presentarían los bailarines. Todo ello figura en la *Dança de la colmena* ya citada.

No resulta fácil hablar de la música instrumental teatral, apenas estudiada, dado que por ir asociada al canto³¹² y a la danza se sitúa siempre en un plano secundario. A ello se añade el hecho de que no se hayan conservado apenas composiciones para conjuntos instrumentales -sean éstos teatrales o no- de música española del siglo XVII³¹³, por lo que nos es prácticamente desconocida. Sin embargo, de la atenta lectura de las obras teatrales se desprende que la música instrumental, pese a estar subordinada al canto y a la danza, estaba bastante desarrollada en el teatro del Siglo de Oro.

No obstante, al hablar de música instrumental teatral siempre hemos de tener en cuenta el tipo de representación en el que ésta se inscribe -popular o palaciega- ya que los recursos instrumentales eran muy distintos, siendo mucho mas limitados en las representaciones populares, e incluso en los *particulares* que dos veces por semana se hacían a los reyes en sus aposentos privados, representaciones en las que únicamente se contaba con los músicos de la compañía contratada, mientras que en las fiestas cortesanas el acompañamiento instrumental era bastante mas complejo, como podemos ver tanto a través de las cuentas palaciegas como de las “relaciones” que las describen, por lo que serán éstas las que ocupen la mayor parte de nuestro estudio.

Las fuentes citadas nos permiten afirmar que en las fiestas palaciegas existía una música instrumental independiente, que cumplía principalmente funciones de intermedio musical con objeto de distraer a los espectadores durante los cambios de escena, al tiempo que permitía disimular el ruido de las tramoyas³¹⁴, tal y como señala Francisco Fernández

³¹² De hecho Cerone define a los instrumentos con un objeto hecho con tal arte que puede imitar el canto de la voz humana. Ver CERONE, P., *El Melopeo y maestro*. (Nápoles, 1613). Todas las citas de la obra se hacen por la edición facsímil de Forni (Bologna, 1969), p. 1038.

³¹³ La mayoría de la música instrumental conservada se refiere a instrumentos de teclado (órgano) y cuerda (arpa y guitarra), protagonistas de la música española ya en el Renacimiento. Por el contrario no tenemos apenas música para conjuntos instrumentales, e incluso las dos colecciones principales (*Primo libro. Canzoni, fantasie et correnti da suonar ad vna, 2, 3, 4, con basso continuo* (1638) de Bartolomé de Selma y Salaverde (1638), y *Trattenimenti Armonici Da Camara a tre, due violini, violoncello o cembalo* (1695) de Francisco José de Castro) fueron publicadas en Italia, país donde también transcurrió la mayor parte de la actividad profesional de sus autores. Pese a las notables influencias de la música italiana y francesa que se perciben también en los tratados españoles para *teclado* (5 manuscritos para tecla conservados en la *B.N.M* (1706-1709), de Antonio Martín y Coll) y *cuerda* (para arpa *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa* (Madrid, 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz; *Compendio numerosos de cifras armónicas* (Madrid, 1702 y 1704) de Diego Fernández de Huete; y para guitarra *Guitarra Española de cinco órdenes* (Lérida, 1627) de Juan Carlos Amat (no se conoce ejemplar alguno de la 1ª edición: Barcelona, 1572), con numerosas reediciones en el siglo XVII; *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (París, 1626) de Luis de Briceño; *Luz y Norte musical* de Ruiz de Ribayaz, ya citado; *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674) de Gaspar Sanz; *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra española* (Madrid, 1684) de Francisco Guerau, el repertorio de danzas hispanas, bien que estilizadas, ocupa en ellos una posición destacada, si exceptuamos la *Facultad Orgánica* (1636) de Correa de Araujo.

³¹⁴ “LIBIO: ¿Que es esto, Pasquín? PASQUIN: La más/ bien ensebada apariencia/ que ví, pues sin rechinar/ vino.” CALDERÓN, *Los tres afectos de amor*. Cito por la edición de Hartzembusch, BAE, XII, (Madrid, 1945), p. 342). La misma función, junto a la de subrayar el “descubrimiento” de una apariencia cumplía en los autos sacramentales: “Aquí con música, se abra la cabaña y se vea dentro una iglesia, y esta también se abra y

Caso en la relación en la que describe las fiestas de Lerma de 1617: “Para tener todo la proporcion devida, auia entre mascara y mascara un cierto intervalo de tiempo, que llenava la melodía de escogida musica.”³¹⁵. Con idéntico fin se utilizó en *Pico y Canente* (1656) un intermedio musical ejecutado por “...le chitarre, il violone e il quarto di violino cor uno strumento di tasti, ciascuno quello che vuole e a suo gusto”, interpretado al final de la loa que precedió a la 1ª jornada, y que permitió el cambio del “...giardino tutto rose...” ideado por Baccio del Bianco para la loa, en el bosque adornado de estatuas (BACCI, *Lettere*: 75) en el que comenzaba la 1ª jornada³¹⁶, que no gustó mucho al escenógrafo, ya que la califica de “sinfonía capona”.

En ocasiones parece que estos interludios musicales podían incluso sustituir en todo o en parte a las piezas breves intercaladas entre los actos o jornadas de la comedia principal, asumiendo las funciones encomendadas a las mismas como elementos de ruptura de la tensión acumulada que recrean el ánimo de los espectadores³¹⁷.

Junto a estas funciones eminentemente prácticas, la música instrumental cumplía otras (expresivas-descriptivas, simbólicas, etc.) mucho mas importantes desde el punto de vista dramático, y de hecho pese a la escasez de noticias, las fuentes revelan un *especial aprecio por los timbres instrumentales*, que además de mantener en el teatro cortesano representado por actores profesionales la policoralidad característica del teatro palaciego durante el Renacimiento, impuso una valoración expresiva de los timbres instrumentales, de manera que la sonoridad tímbrica caracteriza en el teatro del Siglo de Oro a géneros, escenas y personajes, y aunque en sí misma ésta no es una característica hispana, ya que podemos encontrarla en otras formas teatrales europeas, sí lo es sin embargo en cuanto a que en el teatro de corte se traduce en la creación de una sonoridad orquestal típicamente hispana, no siempre apreciada por los extranjeros, como parece haber sido el caso de Baccio del Bianco.

dentro esté una fuente en el remate de la cual esté un niño” LOPE DE VEGA, *La siega*. Cito por la edición de A. Reyes, (México, Porrúa, 1989), p. 195.

³¹⁵ *Discurso en que se refieren las solenidades y fiestas con que el excelentísimo duque celebró en su villa de Lerma la dedicación de la Iglesia Colegial y translaciones de los conventos que ha edificado allí*. Cito por FERRER,, *Nobleza*: 263.

³¹⁶ Recordemos que fue obra conjunta de cinco “poetas” (D. Diego de Silva, D. Luis de Ulloa, D. Rodrigo de Avila, D. Antonio de Solís y fray Juan Rao), y se representó en el Coliseo en 1656 para celebrar el restablecimiento de la reina Mariana de Austria.

³¹⁷ Según el padre José Alcázar (*Ortografía castellana*, c.1690), los entremeses “que entre jornada y jornada divierten con sus chanzas” puede ser sustituido por “ingeniosos bailes”, “poesías artificiosamente cantadas” o por “melodía de música instrumental sin el concierto de la [voz] humana.”. Ver en SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 338.

La costumbre de disponer varios coros, vocales e instrumentales, normalmente de diferente composición, es una práctica tomada de los festejos cortesanos³¹⁸ que el teatro barroco cortesano “profesional” adopta, independientemente del género teatral del que se trate:

OLMEDO: [...]

Disponed en cuatro coros

de música cuatro vueltas

con diferentes mudanzas

[...] ³¹⁹

Así como los coros vocales podían ser mixtos, combinando las voces con gran flexibilidad aunque con predominio de las femeninas³²⁰, los coros instrumentales se componían también de instrumentos tan diversos como los que acompañaron a la Capilla Real durante la representación de *La Gloria de Niquea* (1622), dividida en cuatro coros, cada uno de ellos acompañado por un conjunto instrumental distinto : “... unos de guitarra, otros de flautas, y baxoncillos, otro de tiorbas, y otro de violones y laúdes.” (FERRER, *Nobleza*: 289).

Con evidente intención burlona, Ruiz de Alarcón describe en *La verdad sospechosa* una fastuosa fiesta (fingida), en la que se parodia una escena que aparece con frecuencia en las fiestas cortesanas:

D. GARCÍA: Entre las opacas sombras

y opacidades espesas

que el Soto formaba de olmos

y la noche de tinieblas

[...]

Quedó con ramas un olmo

en todo el Sotillo apenas,

que dellas se edificaron

en variadas partes seis tiendas.

Cuatro coros diferentes

ocultan las cuatro dellas,

³¹⁸ Un buen ejemplo lo tenemos en las fiestas vallisoletanas que celebraron en 1605 el nacimiento del futuro Felipe IV y la paz con Inglaterra. En ellas el Duque de Lerma ofreció un banquete al almirante de Inglaterra en el que cada vez que se servía un plato sonaba la música de trompetas, atabales y ministriles. El banquete estuvo además amenizado por la música encomendada a cuatro coros situados en diferentes partes de la sala y diferentes en su composición: “El uno la capilla real [...] a otro lado estaba Ju[an] Blas, músico de la Camara de Su M[ajest]d con su teorba y los demas musicos de cam[a]ra, sus compañeros con guitarra; cantaron a tres y a c[u]atro boçes admirables tonos, al fin, como de Ju[an] Blas; y otro coro de violones, y otro de cornetas...” G. Gascón de Torquemada, *Relación de las fiestas q[ue] se hicieron en Valladolid (B.N.M.: Ms. 2807)*. Citado por ROBLEDO, *Juan Blas*: 33.

³¹⁹ MONTERO, Román, *Mojiganga de Cupido y Venus (Rasgos de Ocio, 1664)*. Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 395.

³²⁰ Cuatro mujeres frente a tres hombres era la proporción de voces en los dos coros de la máscara con que finalizó la representación de *La Fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, formado cada uno de ellos por siete voces: “Aquí se descubre la máscara, repartida en dos coros de música de siete voces cada uno; cada uno [con] cuatro mujeres y tres hombres...”. Cito por la edición de A. EGIDO: *Fiera*: 396.

otra principios y postres
y las viandas la sexta.
[...]

Tras la llegada de la dama en cuyo honor se había preparado la fiesta:

D. GARCÍA: Empezó *primero el coro*
 de chirimías, tras ellas
 el de vihuelas de arco
 sonó en la segunda tienda.
 Salieron con suavidad
 las flautas de la tercera,
 y en la cuarta cuatro voces,
 dos guitarras y arpas suenan
 [...]
 En esto, juntos en folla,
 los cuatro coros comienzan
 desde conformes distancias
 a suspender las esferas.
 [...]³²¹

Resulta muy interesante el hecho de que en una obra publicada en 1634 se haga una parodia tan fiel de las fiestas cortesanas, pues ello indica que la práctica instrumental que se describe estaba ya bien asentada, y era conocida además de por los espectadores cortesanos, que eran los que participaban y asistían a ellas, por el público más popular de los corrales ante el que se representó la comedia de Ruiz de Alarcón.

En este caso la policoralidad de la imaginada fiesta está protagonizada por cuatro coros instrumentales, formado el primero por chirimías, el segundo por vihuelas de arco, el tercero por flautas, y el cuarto por dos guitarras y dos arpas, todos ellos instrumentos habituales en el teatro hispano, pero que difieren de la base orquestal del teatro barroco italiano -formada fundamentalmente por instrumentos de cuerda- según señala G.B. Doni (*Trattato della musica scenica*³²², 1635) al repasar la rica instrumentación usada por algunos compositores italianos del siglo XVII: “En los espectáculos cantados a que he asistido en Roma y Florencia he visto adoptar indistintamente todo tipo de instrumentos, como claves, violas, tiorbas, laudes, liras y mil otros, aunque se utiliza de forma especial el clave, pues se tiene la opinión de que sin ellos no puede lograrse perfecta armonía, a lo que debemos añadir que en ellos se encuentra todo tipo de consonancias y se tocan con toda comodidad con la partitura delante, por lo que es su numero muy abundante...”³²³.

³²¹ RUIZ DE ALARCÓN, J., *La verdad sospechosa*, (1634). Cito por la edición de J.Montero Reguera, (Madrid, Castaglia, 1999), pp. 98-100. Los subrayados en cursiva son míos.

³²² Incluido en su *Lyra Barberini* (Florencia, 1763). Hay edición facsímil de Forni (Bolonía, 1974).

³²³ Cito por FABBRI, P., *Monteverdi*, (Madrid, 1989), p. 496.

La orquesta del teatro cortesano español era sin embargo algo diferente, ya que a sus componentes esenciales -la guitarra y el arpa- que eran también los instrumentos que tocaban los músicos de las compañías de representantes profesionales, en las representaciones cortesanas se añadían habitualmente otros instrumentos de cuerda, tales como los violones, y según Baccio del Bianco una "...sinfonía di un violone, 4 chitarre e un mezzo violino..." constituyó la "obertura" con la que se inició en 1656 la representación de *Pico y Canente*³²⁴; arpas, guitarras y violones son también los instrumentos que según el certificado del escribano, interpretaron el 6 de febrero de 1659 la música de la comedia de Diamante *Pasión vencida de afecto*³²⁵. A ellos debemos añadir otros tan habituales como tambores y clarines³²⁶, e incluso otros menos frecuentes como pífanos, todos los cuales eran contratados expresamente para la ocasión, incluso en el caso de que como Juan Cornelio, violín de la Real Capilla que participó de forma habitual en los montajes de 1679 y 1680 en calidad de "violón"³²⁷, fueran instrumentistas al servicio del rey, dependiendo su número y honorarios de la envergadura de las obras representadas³²⁸.

³²⁴ Según refiere en la carta enviada al Gran Duque de Toscana el 3-III-1656. (BACCI, *Lettere*: 75). En 1680 se pagaron 1.500 rs. "A los violones y músicos que asistieron a tocar los instrumentos en los ensayos de la máscara y matachines y el día de la fiesta..." representada durante las Carnestolendas (*FUENTES I*: 106). Dos violones, cuatro violines y un clarín, además de los instrumentos tocados por los músicos de las dos compañías - Andrea de Salazar y Carlos Vallejo- intervinieron en *Amor procede de amor*, fiesta de Manuel Vidal y Salvador representada en 1695 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar el cumpleaños del Rey (*FUENTES I*: 213). Menos frecuente parece haber sido su presencia de los autos del Corpus, aunque también encontramos algunos ejemplos. En 1632 la Junta del Corpus de Madrid ordena que Sebastián de Bustos y Juan de Aldama, ambos violines, entrar en la compañía de Francisco López, que debía dividirse para representar en dos carros, y en la que "...faltan dos violines para que en cada carro acompañe[n] el suyo a la musica y bailes..." (SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XXIV (1955), pp. 203-313; pp. 273-4. Citaré por *Docs. Autos 1636*. González Marín señala como Coppola, al orquestar *El robo de Proserpina* (1678), única ópera "española" compuesta en el siglo XVII fuera de la corte madrileña, representada en Nápoles por iniciativa del virrey, el Marqués de los Vélez, "... renuncia a la escritura orquestal tradicional a cinco (dos violines, dos violas, bajo) o a cuatro (dos violines, viola, bajo), bien conocida en Nápoles desde, al menos, la introducción de la ópera veneciana ..." optando por dos voces tiples (escritos en Sol en 2ª o Do en 1ª), supuestamente violines, mas el acompañamiento del bajo. Ver GONZÁLEZ MARIN, L.A., *Filippo Coppola y Manuel García Bustamante. El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter*, (Barcelona, 1996), p. 29.

³²⁵ Fue representada por las compañías de Diego Osorio y Pedro de la Rosa. El día de la representación el escribano da fé de haber visto entrar a los actores en el Salón del Alcázar, y "...juntamente muchos ynstrumentos como son arpas, biolones, guitarras para la musica de ella..." (*FUENTES IV*: 230).

³²⁶ En 1676 se pagaron 400 rs. "Al trompeta y tambor que an tocado en todas las fiestas...", a razón de 200 rs. a cada uno. Se representaron cuatro comedias: *Del mal lo menos*, *Los tres mayores prodigios*, *El pastor Fido* y *El caballero de Olmedo* (*FUENTES I*: 75). El precio es bastante elevado si tenemos en cuenta que ese mismo año se contrato a un tambor y dos clarines para la representación de *Amado y aborrecido*, que cobraron 24 ½ rs. el tambor y 36 rs. los dos clarines (*FUENTES I*: 67). Al tambor que "asistió a los ensayos y fiesta" de *Psíquis y Cupido*, representada en 1679, se le pagaron 56 rs. (*FUENTES I*: 82).

³²⁷ Cornelio murió en 1697. Ver A.G.P., *Expedientes personales*, Cª 252/41. Cobraba por su participación en los festejos -asistir a los ensayos y a la representación- cantidades que solían estar entre los 400 y los 500 reales. Ver en *FUENTES I*, pp. 82 y 93.

³²⁸ El matrimonio de Carlos II en 1680 parece haber reactivado las representaciones palaciegas. Ese año se volvió a representar la opera de Calderón *La púrpura de la rosa* para lo cual fué necesario contratar a dos clarines, un pífano y una caja, a los que se pagó 200 rs. por su trabajo en la fiesta y en los ensayos (*FUENTES I*: 101). Para celebrar el matrimonio del rey escribió Calderón su última comedia palaciega, *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*, representada en un remozado Coliseo. Según las cuentas, se pagaron 576 rs. "A tres clarines, dos cajas y vn pífano, ocho días que se an ocupado en los ensayos y fiestas." (*FUENTES I*: 111).

A finales de siglo el teatro cortesano mantiene en esencia la misma base instrumental -arpas, guitarras, violones, violines³²⁹, clarines, trompetas y timbales- según se desprende de la descripción de la representación de la zarzuela *Celos vencidos de Amor* (1698), de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo. La riqueza tímbrica de esta representación debió ser deslumbrante, ya que además de participar en ella los músicos del Rey, se contó con la intervención de la Opera de Flandes, "... que se compone de instrumentos muy acordes, vigüela de Arco, vigüela de Amor, etc."³³⁰. No obstante, la colaboración de los músicos extranjeros quedó excluida de las formas musicales típicamente hispanas, cuyo carácter se subrayó mediante el uso de instrumentos habituales en el teatro español, y así nos encontramos con que las seguidillas con que finalizaba la loa, casi toda cantada, se acompañaron con clarines y trompetas, además de castañetas que presumiblemente tocaban los propios bailarines³³¹. A esta base instrumental que podemos considerar "tradicional", se van a ir incorporando en los últimos años del siglo nuevos instrumentos, como los oboes que aparecen en la zarzuela *Destinos vencen finezas* de Lorenzo de las Llamosas, con música de Juan de Navas, representada el 6 de noviembre de 1698 para celebrar el cumpleaños de Carlos II³³².

La base orquestal del teatro barroco español usada durante gran parte del siglo XVII difería bastante por tanto de la que se empleaba en Italia, ya que frente a la importancia

Bastante menos (150 rs.) cobraron los "...tres clarines, vna caja y vn pífano..." que ese mismo año participaron en *Las armas de la hermosura*, representada en el Salón del Alcázar para celebrar el santo del Duque de Orleans (*FUENTES I*: 136). Cantidades mas modestas cobraban por las representaciones menos fastuosas. 100 rs. cobró en 1680 el "violón" Juan Cornelio por su trabajo en *Las armas de la hermosura*, representada el 1º de mayo (*FUENTES I*: 138). Para la representación ese mismo año de *El conde Lucanor* fueron necesarios dos clarines y una caja, que cobraron la modesta cantidad de 24 rs. (*FUENTES I*: 138). También 24 rs. cobraron la caja y el pífano que participaron en las tres comedias representadas durante las Carnestolendas de 1685, mientras que al "violón que asistió al ensayo y comedia del Domingo" se le pagaron 150 rs. (*FUENTES I*: 164).

³²⁹ Para Becker el uso de instrumentos de acompañamiento como guitarras, arpas, claviarpos o violones, que se percibe a partir de mediados del siglo XVII, y favorece el canto solista, se debe a la influencia italiana en la música teatral española. Creo sin embargo que pese al conocimiento que en España se tenía de las prácticas musicales teatrales italianas a través de Nápoles y Roma, podemos incluir esta práctica dentro de la tradición española que sustituye las voces cantadas de la polifonía por instrumentos, convirtiendo una canción polifónica en una canción á solo con acompañamiento instrumental. Ver BECKER, "El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matar*", *Revista de Musicología*, 5 (1982), pp. 297-308; p. 298.

³³⁰ Ver COTARELO, *Hª Zarzuela*: 70. No era esta la primera vez que se producía la participación de músicos extranjeros en una representación teatral cortesana pues ya en 1680, en la representación de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*, habían participado músicos venidos de Francia con la nueva reina. Las cuentas recogen un pago de 1.200 rs. "A los franceses de la Opera, por auer tocado en los ensayos y en la fiesta..." (*FUENTES I*: 133). Curiosamente fue uno de los pocos pagos que no sufrió "baja" o descuento.

³³¹ "Las seguidillas que se siguen todas se cantaron acompañadas de clarines y trompetas, tejiendo varios coros a que acompañaban las castañetas..." (COTARELO, *Colección*: xxxix).

³³² Además del acompañamiento y tres partes de oboes, la instrumentación incluye tres partes de violín, clarín y timbales, y como hecho excepcional (fué por deseo expreso del Rey) un tono -cantado por Manuela de la Cueva- escrito para viola de amor y viola de arco obligadas. Los oboes aquí son utilizados todavía como instrumentos de fanfarria. Ver CARRERAS, J.J., "Conducir a Madrid estos moldes: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)", *Revista de Musicología*, XVIII, núms. 1-2 (1995), pp. 113-143; pp. 115, 124 y 126.

concedida por Doni al clave³³³ y a las violas, en el teatro español los instrumentos principales serán las guitarras y arpas, a los que en ocasiones se añaden instrumentos de viento como el clarín, la trompeta y la chirimía, y también flautas y bajoncillos. Todo ello conferiría a las representaciones una sonoridad “española” claramente diferente de la que en aquel momento se estaba imponiendo en otros países europeos como Italia y Francia, y en este sentido Bordás³³⁴ señala la obra de Lully *Concert espagnol avec des harpes et guitarras*, incluido en su *Ballet des Muses* (1666) (*Lám. IV*), como prueba de la sonoridad especial que la guitarra y el arpa doble conferían a la orquesta teatral española en el barroco.

De hecho en las propias obras teatrales encontramos la prueba que demuestra como en la época ya se tenía una clara conciencia de una “sonoridad” española, o por lo menos de la identidad “española” de una serie de instrumentos como la guitarra, contrapuesta por Lope de Vega al mas “europeo” laúd en su auto *El hijo Prodigio*, último de los incluidos en el *Peregrino en su patria*:

PRODIGO:	¿Habrá algún músico?
DELEITE:	Si.
JUEGO:	Porta un liuto
DELEITE:	Un laúd.
PRODIGO:	<i>No laúd, que mas me agrada música española;</i>
DELEITE:	Venga, para que nos entretenga.
PRODIGO:	¿No habrá chacona?
DELEITE:	Estremada.
PRODIGO:	¿Quién son los músicos?
DELEITE:	Son la Lisonja y la Locura [...] ³³⁵

³³³ El clavecín, que Doni considera elemento importante para lograr una perfecta armonía, no parece que formara parte de la orquesta del teatro barroco español hasta el siglo XVIII, cuando Francisco Valls, en su *Mapa Harmónico Universal* (1742) lo menciona como uno de los instrumentos encargados del acompañamiento junto con el órgano, la espineta, el arpa, el archilaúd y la guitarra, una instrumentación muy similar a la utilizada en 1607 por Monteverdi en su primera opera *Orfeo*, en la que los instrumentos encargados de la parte del bajo eran chitarrone, laúd, arpa, clave, virginal, órgano y regal. Cito a Valls por MARTÍN MORENO, A., *Salir el Amor del Mundo. Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares, música de Sebastián Durón*, (Málaga, 1979), p. 92. La literatura de la época sin embargo, sí refleja el uso del clave desde la primera mitad del siglo XVII en las veladas musicales en casas privadas, tanto para acompañar el canto como, sobre todo, como instrumento solista, según pone de manifiesto reiteradamente Lope de Vega en *La Dorotea*, publicada en 1632: “MARFISA: ¿Es clavicordio aquel? DOROTEA: Es clavicordio.” (Lope, *Dorotea*: 178), y también “D. BELA: ¡Que graciosa repetición! ¿Cuyo es el tono? GERARDA: De la misma que lo canta ¿eso preguntas? [...] Pues si la viesedes poner las manos en un clavicordio...” (Lope, *Dorotea*: 212). Por otra parte, no parece que se distinguiese claramente entre clavicembalo y clavicordio, ya que el *D.A.* define al Clavicembalo como “Lo proprio que Clavicordio”.

³³⁴ Ver voz *Arpa* en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, E. Casares (Coord.) (Madrid, SGAE, 1999), p. 710.

³³⁵ Lope, *Peregrino*: 398. El subrayado en cursiva es mío. El carácter moralizante de este pasaje se percibe claramente con la sola mención de la chacona que como ya vimos, era una de las danzas mas criticadas por los moralistas, que la asociaban, como en este caso, a la vida disipada.

En tan breve fragmento Lope³³⁶ nos muestra la importancia que tenían los instrumentos en el teatro español del Siglo de Oro para *caracterizar escenas y personajes*.

En el primer caso, la caracterización tímbrica de las escenas mediante la presencia de determinados instrumentos -confirmada igualmente por las representaciones pictóricas de esas mismas escenas en las que los instrumentos, cuando los hay, son los mismos indicados en las acotaciones escénicas³³⁷- la música teatral española se inscribe claramente dentro de las tendencias europeas³³⁸, de manera que en una escena guerrera se empleaban

³³⁶ Aunque apenas se ha prestado atención a los conocimientos musicales de los escritores del Siglo de Oro, es evidente que en muchos casos eran superiores a la media, especialmente entre aquellos que habían pasado por las universidades de Salamanca y Alcalá, como fué el caso de Lope de Vega y Calderón. La profunda asimilación de una cultura musical por parte de algunos de los principales dramaturgos de la época se pone de manifiesto no sólo en la naturalidad con la que incorporan a sus obras términos musicales y referencias mas o menos explícitas a la música, sino también en su propia escritura poética, llena de ritmo y musicalidad, que lleva a cabo la transposición del tema clásico de la afinidad entre poesía y música, como tan explícitamente reconoce Luzzaschi en la dedicatoria de Lucrezia Della Rovere de sus *Sesto libro dei madrigali a cinque voci*: "Sono la musica e la poesia tanto simile e di natura congiunte che ben può dirsi [...] ch'ambe nascessero ad un medesimo parto in Parnaso [...] Né solamente si somigliano queste gemelle nell'arie e nel sembiante, ma di più godono ancora della rassomiglianza degli abiti e delle vesti. Se muta foggie l'una cambia guise anche l'altra." Tomo la cita de GUIDAOBALDI, N., "Images of music in Cesare Ripa's *Iconologia*", *Imago Musicae*, VII, 1990 (Lucca, 1992), p. 51. Las cualidades sonoras y expresivas de los instrumentos están presentes en muchas de las obras del Siglo de Oro, teatrales o no: "No quiso Recaredo entrar en el puerto con muestras de alegría, por la muerte de su general, y así mezcló las señales alegres con las tristes; unas veces sonaban clarines regocijados; otras, trompetas roncadas; unas tocaban los tambores alegres y sobresaltadas armas, a quien con señas tristes y lamentables respondían los pífanos ..." Cervantes, *La española inglesa. Novelas ejemplares II*. Cito por la edición de Avallé-Arce, (Madrid, 1982), p. 67. Pero los dramaturgos se muestran extremadamente sensibles además a los efectos sonoros que ayudan a incrementar el impacto emocional de una escena sobre el espectador. Como tal podemos considerar las escenas de fragua que aparecen en varias obras, en las que el sonido de los martillos acompaña el texto declamado o cantado, como sucede en la zarzuela de Diamante *Lides de amor y desdén* en la que los herreros de la fragua de Vulcano "...tomando los martillos perficionaron, cantando al son de los martillos..." (II) (COTARELO, *HªZarzuela*: 61).

³³⁷ Esta afirmación es fácilmente comprobable en las escenas religiosas ya que también en mayor medida lo es la pintura española de la época. La mutua influencia entre pintura-teatro, repetidamente señalada, que se traduce en el carácter teatral de muchas pinturas y en la organización "pictórica" de escenas teatrales, claramente inspiradas en cuadros y señaladas habitualmente por la indicación "como lo pintan", se traduce igualmente en la representación pictórica de los instrumentos que en el teatro acompañaban la escena representada, de tal manera que cualquier observador de un cuadro tenía en la mente una referencia "sonora" teatral, por lo que la música "muda" de la representación pictórica, gracias al recuerdo de su representación teatral, se volvía "sonora" en la mente del espectador. Las escenas costumbristas son menos frecuentes, y las pocas que tenemos suelen esconder bajo su apariencia de cotidianidad un contenido simbólico. Pero tanto en los bodegones como en las representaciones del oído en las series sobre los cinco sentidos, encontramos algunos de los instrumentos habituales en el teatro y en la vida cotidiana, como los representados por Velázquez en los *Tres músicos* (Fig. 51) Sobre el significado del cuadro ver MORENO MENDOZA, A., *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro* (Madrid, 1997), pp. 63 a 73.

³³⁸ Desde los inicios de la ópera los compositores italianos, con Monteverdi a la cabeza, supieron aprovechar las posibilidades expresivas de la orquesta. En su primera ópera, *Orfeo* (1607), uno de los ejemplos mas representativos de orquestación expresiva, las precisas instrucciones que Monteverdi incluye para acompañar las diferentes escenas son una muestra de la preocupación en este sentido del compositor, ya que los timbres instrumentales contribuyen a diferenciar de forma muy efectiva los dos mundos en los que transcurre la ópera: el pastoril y el de ultratumba. Los instrumentos "infernales" como el trombón y el regal, contrastan con instrumentos "pastoriles" como las violas "da braccio", las arpas y chitarrones, además de órgano, clave y contrabajo, que acompañan las escenas pastoriles. Esta organización bimembre de los instrumentos se aprecia también en la división en dos grupos claramente definidos que domina toda la obra: los instrumentos "básicos", responsables de las partes del bajo - chitarrone, laúd, arpa, clave, virginal y órgano - y los instrumentos "ornamentales" como los de viento, las cuerdas frotadas y los laudes. Mucho mas "moderna" es la caracterización tímbrica empleada para asociar estados de ánimo similares: el dolor por la muerte de Euridice que expresa la Mensajera al comunicar tan triste noticia se ve unificado con el que expresa Orfeo en "Tu sei morta...", al ser acompañados en ambos casos por los mismos instrumentos: el órgano "di legno" y un

instrumentos bélicos (clarín, timbal, etc.), en una escena pastoril instrumentos “rústicos” tales como rabeles, zanfonas³³⁹, flautas, silbatos, etc.³⁴⁰, o propios de una determinada región, principalmente gaitas³⁴¹.

La caracterización de los personajes mediante los timbres instrumentales la podemos ver claramente en la comedia de Calderón *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*³⁴², muy rica en todo tipo de indicaciones musicales, en la que el dramaturgo marca musicalmente el diferente carácter de los personajes desde la primera escena de la comedia - incluso antes de que éstos salgan a escena- mediante el uso de grupos instrumentales de distinta composición, y por tanto diferente timbre, a los que sitúa además en lados opuestos del escenario:

“Tocan a un lado cajas y trompetas, y a otro instrumentos músicos, y salen por una parte soldados y FOCAS detrás; y por otra ISMENIA, damas y detrás CINTIA” (p. 49).

Cajas y trompetas en tanto que instrumentos “bélicos” acompañan la entrada de los soldados, mientras que los instrumentos “músicos” acompañan la entrada de las damas; una diferencia tímbrica que será subrayada por el propio diálogo de la comedia.

chitarrone. Ver FABBRI, *Monteverdi*: 163. Es importante recordar que Monteverdi, músico teatral por excelencia, era al igual que Juan Hidalgo, creador junto con Calderón del teatro musical hispano, un músico de cámara que en 1607 -cuando se estrena su *Orfeo*- lleva ya 17 años como viola de los Gonzaga, a cuyo servicio debió entrar entre 1590 y 1591, según se desprende de los datos que el propio compositor facilita en sus cartas. Ver FABBRI, *Monteverdi*: 60. Músico muy experimentado era también Hidalgo cuando inicia su colaboración con Calderón, pues llevaba ya cerca de 30 años como arpista al servicio del rey, al que debió entrar hacia 1629, según se desprende de la petición de aumento de sueldo dirigida en 1673 por el compositor a la Reina, en la que indica que “... a cuarenta y cuatro años q[ue] sirue en todas las ocupaciones de Musica q[ue] tiene el R[ea]l servicio de V[uestra] M[a]g[esta]d así en la R[ea]l capilla como en su R[ea]l camara y fiestas R[ea]les...”. (A.G.P., *Expedientes Personales*, C^a 511/15).

³³⁹ “... mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zanpoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios...” Cervantes, *Coloquio de los perros*. Cito por la edición de Avallé- Arce, *Novelas ejemplares, III* (Madrid, 1992), p. 251. Una instrumentación típicamente pastoril fue la que acompañó la máscara de pastores y ninfas escenificada en Zaragoza como parte de las fiestas organizadas para recibir a los recién casados Felipe III y Margarita de Austria. Representada en la plaza del Pilar, en un escenario que representaba una selva-jardín-bosque, y acompañados por guitarras, panderos, sonajas, como correspondía “a la música de los pastores”, pastores y ninfas, al llegar ante los reyes “...representando allí su acostumbrado recreo de contento y fiesta entre ellos con sus guitarras y ellas con sus panderos y sonajas con otros diversos instrumentos de musica, que se sentía y no se veía, muy suave, correspondiéndose a la musica de los pastores, los cuales se dividían a coros [...] haziendo entre ellos [...] vna muy acordada y sonora musica, saliendo a bailar a su tiempo y punto los pastores y pastoras al son de sus guitarras, sonajas y panderos, cantando cancionetas en alabanza de sus Magestades a tono ...” (FERRER, *Nobleza*: 222).

³⁴⁰ En la *Máscara de los sueños*, representada en Lerma en 1617, “Sonavan a vezes violines, citaras y otras musicas rusticas y agrestes de flautas, caramillos y silvatos [...] al son de violines y otros instrumentos de voces baxas que tañian las vacas, y diferentes sonos suspensos y tardos, fantaseados con propiedad a movimientos de las cosas que salian, fue pareciendo una [...] tortuga, que moviendose igualmente sosegada...”. Cito por FERRER, *Nobleza*: 274-275).

³⁴¹ *La Máscara del Arca de Noé*, representada en Lerma en 1617 terminó con todos los interpretes danzando “...a diferentes asonadas de chançonetas, chouteras en gallego, acompañadas de gaitas y panderillos...”. (FERRER, *Nobleza*: 277).

³⁴² Todas las citas de esta obra se hacen por la edición Hartzembusch, *BAE*, IX (Madrid, 1945), pp. 49-75.

FOCAS: (<i>Dentro</i>)	Y hagan salva a su belleza los militares estruendos de cajas y de trompetas.
CINTIA: (<i>Dentro</i>)	Y hagan a su vista salva Himnos, canciones y letras. [...]

(p. 49)

Calderón utiliza aquí “teatralmente” la diferencia de timbres para anticipar y subrayar la escena, pero el hecho de que esta diferencia tímbrica esté asociada a una clasificación de los instrumentos - *bélicos* y *músicos*- basada más en su carácter expresivo y teatral³⁴³ que en su morfología³⁴⁴, subraya la importancia dramática que el teatro de la época concedía al contraste de timbres instrumentales³⁴⁵.

Gracias a la descripción que hace Hurtado de Mendoza de la representación en 1622 de *La gloria de Niquea*, podemos apreciar, además de la riqueza de timbres, el claro reparto de funciones entre los distintos tipos de instrumentos: las *trompetas* y *chirimías* anuncian la llegada del rey y de los infantes³⁴⁶, mientras que el sonido del *clarín* anuncia la presencia de los personajes principales de la obra, sobre todo de *Amadís*, el protagonista³⁴⁷; por su parte los *violones* se mencionan como acompañamiento de la danza³⁴⁸, mientras que *guitarras*, *flautas*, *bajoncillos*, *tiorbas*, *violones* y *laudes* son mencionados como el acompañamiento del canto de la Real Capilla³⁴⁹. La sonoridad plena de todos los

³⁴³ También en *La hija del aire* (1ª parte) subraya Calderón las diferencias expresivas entre ambos tipos de instrumentos: “TIRESIAS: Allí trompetas y cajas, / de Marte bélico horror, / y allí voces e instrumentos, / dulces lisonjas de amor, / escucho; y cuando informado / de *tan desconforme unión / de músicas*, a admirarme / en la causas dellas voy /...”. Cito por la edición Hatzembusch, *BAE*, XII (Madrid, 1945), p. 23. Los subrayados en cursiva son míos.

³⁴⁴ Según Cerone (*Melopeo*: 1038) eran tres: “de golpe, de viento y de cuerda”. Según el *D.A.*: “Instrumentos se llama en Música qualquier máchina o artificio hecho y dispuesto para causar harmonia, o con diversidad de cuerdas, dispuestas y templadas proporcionalmente, como el Harpa; o con la compresión del viento, con las mismas proporciones, como el Clarin; o mediante golpe o pulsación como la Campana.”

³⁴⁵ Este contraste lo aprovecha Calderón en el baile final de la *loa* que escribió para su fiesta *Fieras afemina amor* (1672), en la que “...sonando a un tiempo clarines, instrumentos [músicos] y voces, y trocando lugares Meses y Signos, desaparecieron unos por el aire y otros por tierra, en cuya confusa disonancia festiva dio fin la loa.” Cito por la edición de Hatzembusch, *BAE*, IX, (Madrid, 1945), p. 532.

³⁴⁶ “Hizo señal la música de trompeta y chirimías que salían el rey y los infantes al sitial de sus asientos...” FERRER, *Nobleza*: 286. En la corte española, como en las restantes cortes europeas, la presencia en cualquier acto público del rey, independientemente de su mucha o poca importancia, estaba siempre resaltada por el uso de la música, que en palabras de Knighton, tenía un papel esencial como “señal sonora de la magnificencia real”, tal y como se encarga de poner de manifiesto el teatro barroco, subrayando con ella no sólo la aparición del rey como espectador en cualquier espectáculo, sino que incluso se respeta tal función dentro de la propia ficción teatral: “*Cajas y trompetas dentro y salen OCTAVIANO [emperador] con bastón y corona de laurel...*” CALDERÓN, *El mayor monstruo del mundo*. Cito por la edición de J.Mª Ruano de la Haza, (Madrid, 1989), p. 77. Ver KNIGHTON, T., “La música en la Casa y Capilla del príncipe Felipe (1543-1556): modelos y contextos”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, L. Robledo et. als (eds.), (Madrid, 2000), pp. 35-94; p. 38.

³⁴⁷ “Sonaba un clarín y siguiendo sus ecos [...] salía confuso del estruendo de la trompeta el cavallero de la ardiente espada...” (FERRER, *Nobleza*: 288).

³⁴⁸ “... luego salieron al tablado muchos violones y el maestro de dançar con ellos, y dando lugar los menestriales a los instrumentos, se abrieron dos puertas y se empezó una gallarda máscara ...” (FERRER, *Nobleza*: 286).

³⁴⁹ “Partía Amadís en busca de la selva encantada, y al llegar a la peña, oía diversas voces que en las galerías altas del aparato se dividían en cuatro coros, unos enfrente de otros, que se formaban de la capilla real con

instrumentos señaló la entrada en escena de las actrices reales: la reina Isabel, como *Diosa de la Hermosura* y la infanta D^a María en el papel de *Niquea*³⁵⁰, así como el final de la representación³⁵¹.

2.1.3.1. INSTRUMENTOS MÚSICOS:

Instrumentos “músicos”³⁵² parecen haber sido sobre todo los de cuerda: arpa, guitarra, vihuela, laúd, violón, etc., todos ellos usados con preferencia para acompañar mascarar³⁵³, saraos y fiestas, tanto reales como particulares. Las relaciones mencionan como acompañamiento habitual de las máscaras y saraos palaciegos la música de los violones³⁵⁴, que como ya vimos formaban la base de una de las instituciones musicales de la corte: las *Danzerías de la Reina*, pero la literatura de la época incluye además otros instrumentos de cuerda pulsada, tales como guitarras, arpas, laudes, cítaras y vihuelas³⁵⁵, que acompañan las danzas y sobre todo el canto³⁵⁶, también en las fiestas privadas, y en las escenas de la vida cotidiana de todas las clases sociales. El hecho de que habitualmente se les mencione juntos

varios instrumentos, unos de guitarra, otros de flautas, y baxoncillos, otro de tiorbas, y otro de violones y laúdes.” (FERRER, *Nobleza*: 289).

³⁵⁰ “...y juntándose toda la variedad de la música, se descubrió la hermosa apariencia de la gloria de Niquea ... y en perspectiva un trono alto en que estaba sentada la reina que era la diosa de la hermosura, a quien Amadís pedía licencia para desencantar a Niquea, que la representaba la señora infanta, sentada en la grada superior...” (FERRER, *Nobleza*: 290).

³⁵¹ “...y con la mayor armonía de todos los instrumentos se entraban, acabando la representación.” (FERRER, *Nobleza*: 294).

³⁵² Según Cerone (*Melopeo*: 1038) los instrumentos “...perfectos se llaman musicales, a diferencia de los imperfectos, que siempre con qualche defecto imitan las voces musicales; aquellos particularmente son imperfectos que mas de la imperfeccion de las voces no llegan a los ocho grados de la octava...”

³⁵³ Los ministriles (trompetas y chirimías) que anunciaron en 1622 la presencia del rey en el “teatro” en el que se iba a representar *La gloria de Niquea*, dieron “lugar” a “los instrumentos”, que resultaron ser “muchos violones”. Ver FERRER, *Nobleza*: 285.

³⁵⁴ En las Carnestolendas de 1623 se incluyó entre los festejos del martes una danza-máscara en la que dieciséis pajes del rey “...al son de los biolones dançaron diferentes mudanças ya de dos en dos ya solos. Y tambien dançaron el marques del Carpio y duque de Cea con mascarar.” Anónimo, *Breve Relación de la fiesta que se hizo a sus magestades y alteças Martes de carnestolendas en la noche en el alcaçar de Madrid en este año de 1623*. Cito por SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 190. El sonido del arpa, el laúd, la tiorba y los violones acompañó el canto de los ocho músicos que en romance “...hazían relacion como Su Magestad, siendo otro Pelayo, con esta espulsión [de los moriscos] restauró de los moros segunda vez a España.”, en la *Mascara de la expulsión de los moriscos*, representada durante las fiestas del Lerma de 1617. Ver en FERRER, *Nobleza*: 271.

³⁵⁵ La costumbre de representar mascarar no era exclusiva de los ambientes palaciegos cercanos al rey, sino que también la encontramos entre las capas sociales acomodadas. Tirso en sus *Cigarrales* describe como acabado uno de los festejos con los que los invitados a un cigarral se distraen en las márgenes del río, vuelven al cigarral, donde una vez acomodados “...entraron Mascarar que, a los compases de arpas, laudes, cítaras y vihuelas, igualaron gentilezas de los pies aquella noche...” (Tirso, *Cigarrales*: 204).

³⁵⁶ Arpa, laúd, tiorba y violones fueron los instrumentos que acompañaron en la *Mascara de los moriscos*, representada en Lerma en 1617, el canto de “...ocho musicos de voces que, cantando en diferente romance, hacían relación...”. Posteriormente salió una labradora que “...Traía guitarra, y en romance de otros asonantes, dio cantando un recado a la Justicia de parte de los labradores...”. Pronunciada la sentencia de expulsión por la *Justicia*, se bailó al son de ocho violones, que posteriormente tocaron el *Villano*, cantando los músicos y bailando los aldeanos algunas mudanzas. La mascara finalizó con un baile de moros y cristianos que al son de “...los violones y el harpa...” que tocaron la *Guerrilla*, y “...cuatro a cuatro, aldeanos y moros la dançaron ...” (FERRER, *Nobleza*: 271-273).

en toda clase de ambientes es señal inequívoca de que sus funciones eran muy similares, especialmente cuando se trataba de realizar el acompañamiento de las partes cantadas, como pone de relieve Cervantes³⁵⁷ en varias de sus obras:

“... porque oyeron el son de un arpa, creyeron ser verdad la música [...] y de allí a poco el son del arpa y de una vihuela, con maravillosa voz oyeron cantar este soneto...”³⁵⁸.

“...juntáronse media docena de matantes y quatro músicos de voz y guitarras, un salterio, una harpa [...] luego, al son de la harpa, dictando el lánguido poeta su pervertido y mal limado soneto, le cantó un músico en vos acordada y suabe...”³⁵⁹

Pese a esta variedad de instrumentos, el más importante en la música teatral de Siglo de Oro fue la *guitarra*. Instrumento sumamente versátil, la guitarra desplaza en el siglo XVII a otros instrumentos más “cultos” como el laúd³⁶⁰ y la vihuela, de la que la primitiva guitarra sólo se diferenciaba por el número de órdenes: cuatro en la guitarra y dos mas en la vihuela³⁶¹. La guitarra barroca, ya con cinco órdenes³⁶², que permitía utilizar junto a la técnica del punteado la del rasgueado³⁶³, alcanzó tanta popularidad -y no sólo en España, como demuestran los numerosos tratados teórico-prácticos publicados en Europa a lo largo

³⁵⁷ El acompañamiento instrumental de la voz que canta era para Cervantes esencial: “...veo ser gran lástima que se pierda una tal voz como la vuestra, faltándole el arrimo de la guitarra; que quiero que sepáis, hermano Luís, que la mejor voz del mundo pierde de sus quilates, cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea la guitarra, o clavicímalo, de órganos, o el arpa...”. *El celoso extremeño*. Cito por la edición de Avalle-Arce, *Novelas Ejemplares*, II, p. 189.

³⁵⁸ CERVANTES, *La ilustre fregona*. Cito por la edición de Avalle-Arce, *Novelas ejemplares*, III, p. 62.

³⁵⁹ CERVANTES, *La tía fingida*, Cito por la edición de Avalle-Arce, *Novelas ejemplares*, III, p. 328.

³⁶⁰ El *laúd*, que fué el instrumento favorito en Europa desde los primeros años del XVI, tuvo en España un competidor formidable en la *vihuela*, que asumió sus funciones. La semejanza entre ambos es corroborada por los textos, y como señala Querol, ambos aparecen mencionados casi siempre juntos: “El laud ivan tañiendo/estromento falaguero,/la vihuela tañiendo/el rabe con el salterio.”. *Poema de Alfonso XI*. Cito por QUEROL GALVALDÁ, M., *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948), p. 141). La semejanza entre ambos era tal que de tal podían usarse indistintamente.

³⁶¹ “...es de saber que se usan dos maneras de guitarra: y son la que dizen a los nuevos y a los viejos, a los altos y a los baxos: La guitarra a los nuevos: quitadle la prima y la sexta, y las quatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra. Y si la guitarra quereys hazer vihuela: ponedle la sexta y una prima ...” BERMUDO, *Libro de la declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555). Cito por ANDRÉS, R., *Diccionario de instrumentos musicales*, (Barcelona, 1995), p. 210. El D.A. considera que además de por su forma “... solo se diferencia de la guitarra en tener regularmente mas número de cuerdas...”. Según Covarrubias (*Tesoro*: 703) la vihuela era un “...instrumento de cuerdas, conocido y muy usado en España, en Italia y en Africa y en muchas otras naciones [...] se cantan a él los romances, conviene a saber las hazañas de los reyes y príncipes...”.

³⁶² Aunque Lope de Vega atribuye a Espinel haberle añadido una quinta cuerda a la guitarra: “... perdóneselo Dios a Vicente Espinel que nos truxo esta novedad [la décima o espinela] y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles ...” (*Dorotea*: 154), Bermudo ya menciona una “guitarra nueva” de cinco órdenes que es precisamente para la que Amat escribe su tratado, compuesta “... de nueve cuerdas: una en el orden primero, llamada prima, y en los demas ordenes dos, los quales llamamos segundas, terceras, quartas y quintas...” AMAT, *Guitarra española*, edición de 1626. Cito por Andrés, *Diccionario*: 211.

³⁶³ Esta técnica, que convertía a la guitarra en “...un cencerro, tan fácil de tañer [...] que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra.” (COVARRUBIAS, *Tesoro*: 615), todavía era criticada a finales de siglo por Bances Candamo, quien distingue entre “los primores” de tocar fantasías y el “rasgueo” de vulgares sonos. Ver BANCES CANDAMO, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*. Cito por la edición de D.W. Moir, (Londres, 1970), p. 79.

de todo el siglo XVII³⁶⁴ - que en *El maestro de danzar* Lope de Vega expone por boca del protagonista de la obra, *Aldemaro* (el fingido maestro de danzar por amor a *Florella*), toda una filosofía amorosa valiéndose de la estructura y partes de la guitarra, al asociar los cinco órdenes con los cinco sentidos y el orden en que éstos intervienen en el enamoramiento:

ALDEMARO: ¡Hola! dame esa vihuela;
que esta platica bien basta
para lo que se ha de hacer.
BELARDO: Quebrósele la prima ayer.
ALDEMARO: Un loco mil cuerdas gasta.
BELARDO: Pon este tercio que cuelga.
ALDEMARO: Ten.
BELARDO: Pruébale.
ALDEMARO: Ya lo está.
¡Que falsa cuerda!
FLORELA: Será
porque de serlo se huelga.
No he visto yo tañedor
con tantos sentidos juntos.
ALDEMARO: Es muy diferente en puntos
un instrumento de amor.
Por falsa que es, la acomodo;
porque, a la necesidad,
es la mentira verdad.
FLORELA: Y el músico es falso todo.
ALDEMARO: ¿Falso? Ansi pluguiera Dios
que la que danza lo fuera.
FLORELA: ¡Buena consonancia hiciera,
a ser iguales los dos!
ALDEMARO: El amor todo lo iguala.
Bien falsa debéis de ser;
mas la falsa en el tañer
no hace consonancia mala.
Hacé cuenta que mi fe
es instrumento divino,
y que amor a tañer vino
luego que a su mano fué.
Cinco órdenes veis aquí,
y todas desordenadas;
que mal estarán templadas
siendo vos la falsa en mí.
Son las cuerdas los sentidos,
que cinco sin orden son,
y es el lazo el corazón
que los prende y trae perdidos.

³⁶⁴ Además de los tratados españoles ya citados, escribieron tratados sobre la guitarra G. Montesardo, *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spanuola senza numeri e note* (Florencia, 1606); N. Doizi de Velasco, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo* (Nápoles, 1640); A.M. Bartolotti, *Libro primo di chitarra spagnuola* (1640); F. Valdembrini, *Libro primo d'intavolatura per chitarra* (1646); L. ; R. de Visée, *Trois livres de guitare* (1682, 1686, 1689). Para López-Caló todos ellos se producen con una continuidad similar a la de los de vihuela del siglo anterior, por lo que cree que no se puede descartar que haya habido en ellos una influencia directa de los tratados de los vihuelistas. Ver LOPEZ-CALÓ, J., *Historia de la música española. Siglo XVII*, (Madrid, 1983), p. 195.

La tapa imagino el pecho
 en que esta armonía se queja;
 de la puente hasta la ceja,
 camino del alma estrecho;
 que por trastes, como escalas,
 van los suspiros y vienen
 a las clavijas, que tienen
 las cuerdas buenas o malas:
 de las cuales es la prima
 el ver, que fue la primera;
 que no amara, si no viera
 el premio que el alma estima.
 El oír fue la segunda,
 que se templa con el ver,
 que es la prima, y suele ser
 en lo que el amor se funda.
 Y pues llaman buen olor
 a la opinión, nombre y fama,
 este sentido se llama
 la tercera del amor.
 La cuarta, que es el tocar,
 por ser la cuerda mas grosera,
 se requinta con tercera,
 que es el temor del llegar.
 Y si es el bordón la quinta,
 que del tocar gusto saca,
 con sobresalto se aplaca,
 que le sirve la requinta.
 Tocó este instrumento amor,
 y sonaba por los cielos;
 pero tocaron los celos,
 y destemple el dolor.

FLORELA: Habéis hecho en un momento
 tan alta filosofía,
 que labrasteis de ataujía,
 Alberto vuestro instrumento.
 ¡Que cuerdas tan delicadas,
 y que dedos tan sutiles!

ALDEMARO: Por mas que las aniquiles,
 las tiene el amor templadas.
 Danza
 [...]

(Maestro: 79-80)

Convertido en un instrumento que tañían los individuos de todas las clases sociales³⁶⁵, la guitarra aparece asociada al teatro hispano desde sus mismos orígenes, según señala Rojas³⁶⁶:

³⁶⁵ DOROTEA: ¿Puede ignorar su alma que la mía le escucha?. FELIPA: La prima que se le quebró ha puesto y a cantar vuelve [...] LOPE DE VEGA, *Dorotea*: 306. "[Lisis] tomando la guitarra que sobre la cama tenía, llorando el alma cuando cantaba el cuerpo, hizo señas a los músicos..." ZAYAS, M^a., *Novelas amorosas*: 211. La música esta presente constantemente en la obra de la escritora por lo que J. Olivares, en su edición de las *Novelas*, supone que era muy aficionada a la música, y además "... se imaginaba los efectos musicales de su poesía.". *Ibidem*, p. 106.

³⁶⁶ ROJAS VILLANDRANDO, A., *El viaje entretenido* (Madrid, 1603). Cito por la edición de J.P. Ressot, (Madrid, Castaglia, 1972) 151. Los subrayados en cursiva son míos.

[...]
 hacían farsas de pastores
 de seis jornadas compuestas,
 sin mas hatto que un pellico
un laúd, una vihuela,
 una barba de zamarro,
 sin mas oro, ni mas seda.
 [...]

quien deja bien claro en su obra que las farsas comenzaban precisamente cuando:

[...]
 Tañían una guitarra,
 y esta nunca salía fuera,
 sino adentro, y en los blancos [intermedios]
 muy mal templada y sin cuerdas
 [...] (ROJAS, *Viaje*: 151)

una costumbre que se mantuvo a lo largo de todo el siglo, ya que una de las principales funciones encomendadas a la guitarra era precisamente acompañar las partes cantadas que indicaban a los espectadores el inicio de la representación³⁶⁷. Como instrumento teatral, la guitarra acompañaba la danza y el canto en cualquier tipo de representación, ya fuera ésta popular o palaciega³⁶⁸:

BEZÓN: Yo canto y yo represento
 BERNARDO: Y yo represento y canto
 BEZÓN: En estas tienes compadre.
 BERNARDO: Ese es donaire ordinario.
 MÚSICO 1º: ¡A ellos con las letrillas!
 MÚSICO 2º: ¡A ellos con lo bailado!
 TODOS: ¡Al arma, al arma, al arma!
 ¡Guerra, guerra, guerra!
que al son de las guitarras
y al tono de esta letra,
con alentadas voces
y alegres castañetas,
bailando parten todos
 en dulce competencia.³⁶⁹

³⁶⁷ "...quando le parece es tiempo de empear, auisa, y entra al vestuario y junto a el en el tablado ponen silla y se sienta y sin azerle esperar salen luego los músicos..." *Noticias para el Gobierno de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte* (1630). Ver SHERGOLD, *Spanish Stage*: 391.

³⁶⁸ Como ya vimos ni siquiera Baccio del Bianco consiguió acabar con la costumbre de que "... quatro guidoni vestiti di nero all'usanza con chitarre spagniole ..." (BACCI, *Lettere*: 72) aparecieran en medio de una escena mitológica, aunque puede que con el tiempo el italiano consiguiese al menos integrar a los músicos en la escena vistiéndolos de igual manera que los actores, ya que en *Fieras afemina amor* (1672) "... los signos, los meses y los músicos, que también acompañaban a lo lejos, estaban todos uniformemente vestidos de azul y plata, con rizados penachos de plumas blancas y azules...". Cito por la edición de la BAE, IX, p. 530.

³⁶⁹ BELMONTE, Luis, *La maestra de gracias*. Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 163. Los subrayados en cursiva son míos.

debido a que era el instrumento que solían tocar los músicos de las compañías profesionales, y de hecho constituía el “atributo” que caracterizaba a los músicos en escena³⁷⁰, y al son del cual enseñaban a las actrices sus partes cantadas:

(Sale [Gaspar] con la vihuela debajo del brazo)

GASPAR: Dios sea loado
TODAS: ¿Es de día?
ROSA: Gaspar, mientras van viniendo,
ensaye el tono.
GASPAR: Y dirán
que no he sido yo el primero.
(Esta templando)
Ea, niñas, vamos.³⁷¹

Pero acompañándose con la guitarra cantan también muchos personajes en las obras teatrales, tanto palaciegas:

BARNARDA: ¿Sabes los tonos?
BORJA: Son por patilla y no puedo errarlos.³⁷²

como “populares”:

*(Salen GARAY, SOLAPO y PAISANO
con grillos en los pies y guitarras.)*

GARAY: Loado sea Dios, que veo el cielo de Cristo.
SOLAPO: Loado sea Dios, que veo el nubífero.
PAISANO: Loado sea Dios, que veo el Sempiterno.
SOLAPO: Seores míos, ¡todos con guitarras! ¿Que es esto?
PAISANO: Ya sabrá voacé que compuse sobre aquella letrilla, que dice: *Cantando reniego...*
GARAY: ¿Que voacé compuso?
PAISANO: Sí, seor.
GARAY: Yo también.
PAISANO: ¿Y voacé y todo? Pues escuche voacé la mía.
*(Tañen y canta PAISANO)*³⁷³

hasta el punto de que podemos considerarlo casi como instrumento “obligado” para acompañar el canto, y así parecen corroborarlo las propias obras:

GAZPACHO: Esperen: ¿quieren que salgan

³⁷⁰ “Salen Robledo y Rosales, músicos, con sus guitarras...” SALAS BARBADILLO, *El Prado de Madrid y el Baile de la Capona*. Cito por la edición de BERENGUER, A., *Madrid en el Teatro I*, (Madrid, 1994), p. 317.

³⁷¹ GÍL ENRÍQUEZ, A., entremés *El ensayo*. Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 340.

³⁷² MONTESER, *Fin de fiesta para la comedia de Faetón*. Cito por COTARELO, *Colección*: cccv. Según Cotarelo *Patilla* era la primera posición y la mas fácil de la guitarra. Según el D.A.: *Patilla* “Se llama en la vihuela cierto punto que se forma con los dos dedos de la mano izquierda, índice y del corazón, pisando las segundas, terceras y quartas en segundo traste.”

³⁷³ Anónimo, *Entremés famoso de La cárcel de Sevilla*, Cito por la edición de HUERTA CALVO, *Teatro breve*: 112.

a hacelles una comedia?
 ALCALDE: Si, por Dios. Pues va de farsa.
 CANTEROSO: ¿Que nombre?
 GAZPACHO: La grande historia
 de la viuda rebelada.
 (Saca del alforja una guitarrilla pequeña)
 A cantar salen. Silencio,
 que es gran músico el que canta
 (Canta)
*Niña del color quebrado
 que tenéis, que tomáis el acero*³⁷⁴
 .../...

(Suenan guitarras)
 RASTROJO: Guitarras vienen: músicos espero,
 para que te alboroces
 o remiendes los tonos o las voces;
 que las guitarras no serán tan lerdas
 que en casa de las locas busquen cuerdas
 (Salen Músicos)³⁷⁵

Su asociación con el teatro parece que influyó en su significado simbólico, y aunque podemos encontrarla en todo tipo de obras, desde la burlescas mojigangas:

REY: Mojiganga
 y yo la he de comenzar
 por daros ejemplo a todos.
 Una guitarra me dad.
 ROSICLER: ¿Guitarra aquí?
 REY: ¿Por qué no?
 [...]

todos de aquí os retirad,
 y como os vaya llamando,
 os id arrojando acá.
 (Entranse todos, quedan FILIS y ANTISES, y el
 REY toma la guitarra).³⁷⁶

hasta autos sacramentales:

SAN JUAN: Aquí de mas dulces voces,
 Alma, una capilla suena,
 la segunda hierarquia
 por lo menos viene en ella.
 Tañen las dominaciones
 citaras, arpas, vihuelas;
 virtudes y potestades
 cantan de amor excelencias[...] ³⁷⁷

³⁷⁴ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Las alforjas*. Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 101.

³⁷⁵ QUEVEDO, *La Ropavejera*. Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 114.

³⁷⁶ CALDERÓN DE LA BARCA, *Céfalo y Pocris*. Cito por la edición de ARELLANO, I., et als., *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, (Madrid, 1999), p. 410-420.

³⁷⁷ LOPE DE VEGA, *Auto de las Bodas entre el Alma y el Amor Divino* (*Peregrino*: 231).

era considerado un instrumento apropiado para la música “terrenal”, asociado claramente en la pintura de la época al pecado, por lo que rara vez aparece en la pintura religiosa, salvo en aquellas que por su contenido moralizante pretenden resaltar su carácter seductor. Su papel como vehículo de la tentación es evidente en la *Tentación de San Jerónimo* (Fig. 47) de Zurbarán, una de las representaciones de la música mas interesantes por su referencia directa a una escena teatral, ya que además de la guitarra en él aparecen otros instrumentos de cuerda habituales en el teatro de la España del XVII: arpa y laúd³⁷⁸.

Junto con la guitarra el instrumento mas usado tanto en la vida cotidiana de los españoles como en el teatro fue el *arpa*. Aunque era un instrumento antiquísimo³⁷⁹, a mediados del siglo XVI aparece un arpa cromática que se llamará en España “arpa de dos ordenes” y en Italia “arpa doppia”, siendo el modelo español ligeramente diferente al que se extendió por Europa³⁸⁰. Este arpa “doble” exigía del interprete una mayor pericia debido a su afinación, mas complicada que la del arpa “simple”, pero esto no fue obstáculo para que fuese un instrumento utilizado también por los aficionados:

DON BELA:	Hermosa Dorotea, desde que entré aquí puse los ojos en aquel arpa; de vuestras muchas gracias me dicen que es una la voz y la destreza; no os tengáis por deservida de que os suplique me favorezcáis con dos versos de lo que vos tuviéredes más a gusto.
DOROTEA:	Sólo no tengo de música el excusarme, porque me falta todo. Dame aquella arpa, Celia [...] Perdonad el afinarla; que es notable gobierno desta
república	de cuerdas.
DON BELA:	Las dos órdenes hacen mas fáciles los bemoles.
DOROTEA:	Debéis de saber música.
DON BELA:	Afición la tengo.

(LOPE DE VEGA, *Dorotea*: 207)

³⁷⁸ La asociación de la guitarra y otros instrumentos de cuerda con la vida disoluta es mucho mas explícita en la *Alegoría del árbol de la vida* de Ignacio de Ries (Capilla de la Concepción. Catedral de Segovia), en la que además de dos vihuelas o guitarras, aparecen también el arpa y el laúd. Ambos instrumentos parecen haber tenido un significado mucho mas ambivalente que la guitarra, por lo que podemos encontrarlos tanto en obras profanas como religiosas. Ambos son representados con frecuencia por los pintores en las “glorias”. Laudes y arpa (además de una viola de arco) tañen los ángeles que rodean a la Virgen en *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo*, de Murillo (Palacio Arzobispal de Sevilla), y también son representados de forma destacada, especialmente el arpa, en *La adoración de los pastores*, por Zurbarán (Grenoble, Museo de Bellas artes); también ocupa un lugar destacado el arpa en *La fundación de la Orden de los Trinitarios*, de Carreño (París, Museo del Louvre). Correspondiéndose la imagen pintada a la descripción de este tipo de escenas en el teatro: “Hojas que resuenen, fuentes que murmuren/Citharas y harpas, tiorbas y laudes” Calderón, *La nave del mercader*. (D.A.). El laúd, que aparece como instrumento “disipado” en *El hijo prodigo hace vida disoluta* de Murillo (Col. Sir Alfred Beit. Irlanda), es tañido sin embargo por el ángel en el *San Francisco confortado por un ángel* de Ribalta (Madrid, Museo del Prado).

³⁷⁹ En España se introdujo a finales del siglo X y principios del XI, posiblemente a través del Camino de Santiago, ya que es en las iglesias relacionadas con él en las que con mayor frecuencias se encuentran arpas esculpidas. Estas arpas medievales presentan diferentes tamaños y variedad formal tanto en clavijeros como en columnas, ya que ambos pueden ser rectos y curvados.

³⁸⁰ Ver la voz *arpa* en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, pp. 708-709.

que en las fuentes literarias aparece tañido principalmente por mujeres³⁸¹ :

ESPORTILLERO: Vusté está enamorado,
pues trae el Esportillero tan cargado.
GRACIOSO: Y cómo que lo estoy, de una hermosura
que no la hay en el mundo tan segura;
no es mujer de este tiempo, es una santa;
dos mil cosas la traigo y, *porque canta,*
esta arpa la compré, que un millón vale
para que se entretenga [...] ³⁸²

aunque también hubo algunos caballeros aficionados a este instrumento, como D. Francisco Benegasi y Luján, cuya habilidad era admirada incluso a los músicos profesionales³⁸³.

El arpa era junto con la guitarra el instrumento que solían tañer los músicos de las compañías teatrales³⁸⁴, aunque en opinión de Sage³⁸⁵ éstos probablemente no tañían el elegante instrumento aristocrático del que hemos hablado, sino otro mas pequeño, parecido a la cítara. Se trataría posiblemente del arpa de un orden, diatónica, o simple, a la que parece referirse Quiñones de Benavente en su *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo*:

*"Sale BORJA con el arpa a un lado, como espada,
tañendo y cantando".*

BORJA: [...]
si mi arpa se enberrincha.
Témanla, que es una loca,
y aunque cuerdas la administran,
lo ha de meter todo a voces
si la aprietan las clavijas.
[...]

(COTARELO, *Colección*: 514)

³⁸¹ Rey señala como D. Quijote consideraba que tocar el arpa era uno de los ejercicios "...que son a las doncellas tan lícitos como necesarios." Ver REY, J., "Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Crítico* (1651)", en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. I Encuentro Tomás Luís de Victoria y la música española del siglo XVI*. Ávila, mayor 1993, (Ávila, 1997), pp. 41-100; p. 58. Citaré por *Nominalia*.

³⁸² MORETO, A., *Entremés de Doña Esquina*. Cito por la edición de HUERTA CALVO, *Teatro breve*: 247. El subrayado es mío.

³⁸³ Caballero madrileño, desempeñó oficios políticos importantes, y fue además dramaturgo (principalmente de bailes) y censor de comedias. Sus bailes fueron publicados por su hijo (que añadió tres propios) tras la muerte de D. Francisco (hacia 1708) bajo el título de *Obras líricas joco-serias* (Madrid, 1746). En la obra se dice que D. Francisco "Fue tan diestro en el arpa, que le confesaban excelso en la habilidad aun los que vivían a expensas deste instrumento, entonces apreciado, ahora no atendido (sin duda porque no están ya los estrados para tantas cuerdas).", un juego de palabras habitual, que como ya vimos utiliza también Quevedo. Ver COTARELO, *Colección*: ccv.

³⁸⁴ "*Sale BORJA cantando al arpa*" QUIÑONES DE BENAVENTE, *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* (COTARELO, *Colección*: 575). Sobre Pantaleón de Borja, el músico mencionado en la jácara, ver *Apéndice I*. Era además uno de los instrumentos mas importantes en la música religiosa, sobre todo para acompañar a las Capillas, hasta el punto de que Nasarre (*Escuela Música*, I: 331) lo considera "...poco menos que el Organo...".

³⁸⁵ SAGE, J., "La música en los corrales", en *El corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores*, Castillejo, D., (ed.), (Madrid, 1984), p. 297.

pero en la que pese a carecer de las cuerdas de los semitonos, un músico experto podía conseguir algunos cromatismos.

Junto a los instrumentos de cuerda, los de viento parecen haber ocupado un papel más secundario, aunque las obras mencionan una gran diversidad de ellos: flautas, gaitas, chirimías, trompetas, clarines, etc., y lo mismo podemos decir de los de percusión: tambores, cajas, tamboriles, panderos, castañetas, cencerros, cascabeles, sonajas, etc. Su aparición sobre el escenario se debía fundamentalmente a la voluntad del dramaturgo por crear una atmósfera concreta: militar, pastoril, cortesana, etc., por lo que estaban ligados a escenas muy concretas, atendiendo a las cuales podemos dividirlos en dos grandes grupos, por un lado los instrumentos *ministriles*³⁸⁶ y por otro instrumentos *populares*.

2.1.3.2. INSTRUMENTOS MINISTRILES:

Los instrumentos *ministriles*, que formaban además otro de los grupos musicales institucionales al servicio de la Casa Real³⁸⁷, solían diferenciarse en dos grupos debido a sus funciones: por un lado trompetas y atabales, relacionados con la música ceremonial, y por otro los ministriles propiamente dichos (cornetas, bajones, sacabuches y chirimías), asociados además a la música ceremonial y festiva, una distribución que el teatro respetará³⁸⁸.

Instrumento característico del teatro español era el *clarín*, una “trompetilla aguda” según Covarruvias (*Tesoro*: 321), mencionado frecuentemente en toda la literatura dramática del siglo XVII³⁸⁹. Su brillante sonoridad hizo de él un instrumento heráldico, por

³⁸⁶ “Se llaman los instrumentos músicos de boca, como chirimías, baxones y otros semejantes, que se suelen tocar en algunas procesiones y otras fiestas públicas.” (*D.A.*)

³⁸⁷ Encuadrados dentro de la Caballeriza, los ministriles no formaron parte de la Capilla Real hasta el reinado de Felipe III, aunque con Felipe II colaboraban habitualmente con ella, hasta el punto de que en julio de 1589 el Bureo propuso al Felipe II que el grupo lo formasen doce ministriles, de los cuales dos debían ser obligatoriamente cornetas y otros dos bajones. Ver ROBLEDÓ, L., “La música en la Casa del Rey”, en *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Robledo, L. et als. (eds.), (Madrid, 2000), pp. 99-193; pp. 148-9. Citaré por *Música Casa Rey*.

³⁸⁸ Durante las fiestas de Lema de 1617 cada espectáculo contó con música apropiada a su carácter. En la máscara de la *Guerra de enanos y grullas*, los enanos “...Al son de instrumentos belicos hicieron allarde alrededor del patio...” (FERRER *Nobleza*: 262). En la comedia *El caballero del Sol*, tras los seis músicos que con su canto iniciaron la representación, apareció una nave disparando “...acompañadas de chirimías y clarines...” (FERRER, *Nobleza*: 267).

³⁸⁹ Sobre la morfología del instrumento y su evolución ver ANDRÉS, *Diccionario*: 95; sobre sus dificultades de afinación ver MARTÍN MORENO, *Salir Amor*: 94. El *D.A.* lo describe como una “Trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, va igualmente ensanchándose y el sonido que despide es mui agudo. Suele también hacerse con dos o tres vueltas, para que despida mejor el aire...”.

lo que en el teatro anunciaba la presencia de los personajes reales³⁹⁰ y divinos³⁹¹, así como los cambios de escena significativos, y solía estar asociado además al personaje simbólico de la *Fama*.³⁹²

La *chirimía*³⁹³ eran junto con el clarín el instrumento de viento mas habitual en el teatro hispano; asociado a la música festiva, era también el instrumento encargado de señalar las novedades, como podemos ver en la descripción de la representación de *La gloria de Niquea*, en la que marcó todos los cambios. Tras el sonido de trompetas y chirimías anunciando la presencia del Rey, práctica habitual también en el teatro de la época³⁹⁴, se inició la representación con una máscara danzada que acompañaron “muchos violones”, y tras ella “... Segunda vez, la musica de los ministriles *dio señas de otra novedad*, y por un arco grande entró un carro de cristal coronado de luces y variedad de yervas y en él muchas ninfas, nayades y napeas, vestidas a imitación de los campos [...]. Bolvio la musica, y por otro arco de enfrente apareció en un carro el mes de Abril...”³⁹⁵. Con las mismas funciones -señalar los cambios escenográficos en los carros y la aparición en escena de los personajes simbólicos y mas significativos- se utilizaban también en los autos sacramentales:

“Con chirimías se abre el cuarto carro, donde se verá un NIÑO DE NAZARENO, arrimado a una Cruz, con un Calíz y Hostia en la mano y baja el trono del principio en que bajó el ALMA, volviendo a subir el ALMA en él, y al mismo tiempo se descubre el

³⁹⁰ FE: “... mas proseguir no puedo,/que los templados clarines,/dulces pájaros de acero/que a sus voces desafian/los ruiseñores del viento/dicen que ya ha entrado el Rey...” CALDERÓN, *El nuevo palacio del Retiro*. Cito por la edición de A.K.G. Paterson, (Kassel, 1998), p. 157.

³⁹¹ “Sonaron los clarines y bajó el AMOR por medio de la cortina (nevando la vista) sobre una paloma ...” OTEIZA, B., “Loa para la comedia *Duelos de ingenio y fortuna*”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Arellano, I., et als. (eds.), (Kassel, 1994), pp. 143-165; p. 156.

³⁹² “...bélico, noble instrumento, alma del aire y aliento de la Fama.” GRACIAN, *El Criticón*. Cito por REY, *Nominalia*: 72. En las fiestas de Lerma de 1617 el clarín tuvo un papel relevante en varias de las máscaras representadas. En la *Máscara de los moriscos* una clarín anunciaba la aparición de una nube de la que bajaba una mujer que representaba a la Fama, con “...una trompeta en la mano puesta en la boca, de que se mostrava proceder la voz del clarín...”. En la *Máscara del Arca de Noé* un clarín imitaba la llamada de la trompeta de Noé a los animales para que embarcasen: “... Sono a este tiempo un clarin dentro del vestuario, y luego se ivan oyendo diversas bestias [...], se oyo un coro de muchas voces e instrumentos en demostracion de cesar el diluvio y serenarse los cielos...”. Los clarines marcaron también el final de las representaciones: “Tocóse en el son de los clarines [...], al son de la música dançaron un cruzado en rueda por lo alto hasta hallarse en sus lugares [...] sonando el clarin con que habia dado principio...”. Cito por FERRER, *Nobleza*: 271, 276-277, y 281-282.

³⁹³ De origen oriental y antecedente del actual oboe, la chirimía era un instrumento de viento madera y lengüeta doble muy apreciado por los ministriles ya desde la época medieval. Instrumento polifacético, se tañía tanto en festividades religiosas como profanas, asociado generalmente al regocijo y la fiesta.

³⁹⁴ En su auto *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, una transposición a lo divino de la boda de Felipe III y Margarita de Austria, las chirimías y trompetas acompañaron la entrada del Amor Divino como si del propio Felipe III se tratara. Ver LOPE, *Peregrino*: 230. En las obras teatrales se utilizan igualmente para resaltar la aparición en escena de personajes de estirpe real: “*Suenan chirimías y salen NINO* [el rey], *ARSIDAS*, *CHATO y soldados*.” Calderón, *La hija del aire* (1ª parte). Cito por la edición de Hartzenbusch, *BAE*, T. XII, (Madrid, 1945), p. 37. “ (*Dentro chirimías*) GOLILLA: ... este ruido da a entender que llega ya/ Rosarda a palacio ...” CALDERÓN, *Los tres afectos de amor*. *BAE*, XII, p. 338.

³⁹⁵ Cito por FERRER, *Nobleza*: 285 a 287. El subrayado en cursiva es mío.

CUERPO en la misma forma que al principio, y los SENTIDOS, y la MUERTE junto a él."³⁹⁶.

*"Tocan chirimías y salen BALTASAR y la VANIDAD, y por otra parte la IDOLATRÍA bizarra y acompañamiento."*³⁹⁷

en los que indicaban también el final de la representación: "*Tocan chirimías y cerrándose los carros se da fin al auto.*" (CALDERÓN, *El pleito matrimonial*: 658).

Sin embargo, a finales de siglo, y sobre todo a partir ya del siglo XVIII, la chirimía irá desapareciendo de la escena teatral española, en la que cada vez con mayor frecuencia se va a mencionar al oboe³⁹⁸.

Junto con clarines y chirimías solían aparecer las **cajas**, un tambor militar³⁹⁹ que tenía como misión "ambientar" las escenas bélicas:

(*Tocan cajas dentro.*)

SOLDADOS: (*Dentro*) ¡Guerra, guerra!
ANTEO: Ya no es posible, porque ya ha salido
de Babilonia Ninias.
LIDORO: Mi ejército espere
mas no le embista, si embestir no quiere
el suyo, pues ya de la ofensiva,
al amparo esperando desa sierra.

SOLDADOS: (*Dentro*) ¡Viva Ninias!
OTROS: ¡Lidoro viva!
TODOS: ¡Guerra!
(*Cajas y clarines*)⁴⁰⁰

.../...

(*Suenan dentro cajas y trompetas*)

D. FERNANDO: Mas ¿que trompa es aquésta,
que del aire turba y la región molesta?
Y por esotra parte
cajas se escuchan; música de Marte
son las dos.⁴⁰¹

³⁹⁶ CALDERÓN, *El pleito matrimonial*. Ver en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J. Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque (Coords.) (Madrid, 2000, p. 657.

³⁹⁷ CALDERÓN, *La cena del rey Baltasar*. Ver en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J. Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque (Coords.) (Madrid, 2000), p. 682.

³⁹⁸ Junto con los violines, los oboes se convierten a partir de 1716 en instrumentos habituales de la plantilla orquestal de las compañías profesionales. Ver STEIN, L.K., "El "*Manuscrito Novena*": sus textos, su contexto histórico- musical y el músico Joseph Peyró", *Revista de Musicología*, III , nº 1-2 (1980), p. 210. En adelante citaré por *Manuscrito Novena*.

³⁹⁹ Su identidad militar está claramente indicada en la definición que de ellas da el D.A.: "Se llama también el tambor, especialmente entre los soldados."

⁴⁰⁰ CALDERÓN, *La hija del aire* (2ª parte). Cito por la edición de Hartzenbusch, BAE, T. XII, (Madrid, 1945), p. 64.

⁴⁰¹ CALDERÓN, *El príncipe constante*. Ver en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J. Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque (Coords.) (Madrid, 2000), p. 19.

pero también resaltar la presencia en escena de determinados personajes⁴⁰²:

“Suenan cajas y sordinas, y abrense los dos carros, y del de mano derecha, que será una gruta, sale el PECADO, con alusión de DEMONIO, manto de estrellas negro, plumas, banda y bastones, y del izquierdo carro se abrirá un tronco, de quien sale la MUERTE con guadaña”.

con lo que adquiriría un claro valor simbólico que algunos dramaturgos acentúan al combinarlo con otros instrumentos, de manera que en una gradación sonora, las sucesivas apariciones del instrumento, utilizado en combinaciones progresivamente mas sonoras, permite subrayar la creciente importancia simbólica de los personajes que van apareciendo en escena; un recurso que utiliza Lope de Vega en su auto *La adúltera perdonada*, en el que “Tocan la caja y salen el Mundo y el Deleite”, mientras que cuando “Tocan un tambor y una trompeta y descúbrese el trono de la Justicia”⁴⁰³

2.1.3.3. INSTRUMENTOS POPULARES:

El número de instrumentos *populares* que encontramos en el teatro de la época es considerable: flautas, gaitas, caramillos, tamboriles, panderos⁴⁰⁴, castañetas, cencerros, cascabeles, sonajas, etc.; con ellos solían acompañarse los bailes, destacando las castañuelas⁴⁰⁵ y el tamboril, instrumento éste “obligado” y prácticamente único en muchas de las danzas de *cascabel* que se bailaban en las fiestas del Corpus⁴⁰⁶, según se indica en las *Memorias* presentadas por los maestros de danzas, que debido a la parca información de las acotaciones teatrales, que suelen reducir las indicaciones sobre los instrumentos utilizados a un esquemático “diferentes instrumentos”⁴⁰⁷, resultan de extraordinario interés para que podamos apreciar la riqueza instrumental que presentaban

⁴⁰² CALDERÓN, *Pleito matrimonial*: 643.

⁴⁰³ LOPE DE VEGA, *La adúltera perdonada*. Cito por la edición de Reyes, A., (México, Porrúa, 1989), pp. 160 y 170.

⁴⁰⁴ Rey (*Nominalia*: 84) señala que el pandero mencionado por los escritores de los siglos XVI-XVII no se corresponde con el actual instrumento sino mas bien con “adufe”, o lo que es lo mismo un tamboril cuadrado con dos parches, y con cascabeles y campanillas en su interior.

⁴⁰⁵ “FRANCISCA: ¡Ea, bobo! Báilese / queste par de casteñetas / por ti tengo de romper./...” HURTADO DE MENDOZA, A., *Getafe*. Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 90.

⁴⁰⁶ De las diez danzas propuestas por el “maestro de danzas” Gaspar de Flores a la Junta del Corpus madrileño en 1656, nueve eran de cascabel (turcos, indios, vejetes, locos, de la cruz, de la colmena, de caballos), y todas, menos la de locos, parece que se acompañaban únicamente por el sonido del tamboril. Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 112-3. La división en danzas de *cascabel* y *cuenta* que ya vimos al hablar de las danzas teatrales, también se mantenía en las danzas del Corpus, diferenciándose igualmente ambas categorías por los instrumentos que las acompañaban, que en caso de las danzas de *cuenta* solían ser de cuerda, generalmente violines y guitarras: un violín y dos guitarras acompañaban a los seis bailarines -con castañuelas- que interpretaban la que presentó Gaspar de Flores para el Corpus de 1656. SHERGOLD Y VAREY, *Autos*: 123.

⁴⁰⁷ “Salen los que pudieren vestidos de villanos, mujeres y hombres, cantando y bailando con instrumentos diferentes.” Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra*. Cito por la edición de Egido, (Madrid, 1989), p. 368.

algunos bailes teatrales, dado que la mayoría de estas danzas del Corpus presentan a su vez un marcado carácter teatral⁴⁰⁸. Ese es el caso de la *Danza de locos* presentada en 1656 por Gaspar de Flores: “7 locos y un maestro de locos [...] an de ir los locos a dar lizion y el maestro los açota al que yerra. Y un tamborilero. Cada loco con su instrumento diferente: vna jinebra, vna sonaja, vna carraca, castañetas y tablillas.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 122). El hecho de que la mayoría de ellos apareciesen también en manos de las figuras que salían sobre la tarasca, subraya su contenido simbólico⁴⁰⁹ y significa que iban asociados en la mentalidad de la época al “mundo al revés”, propio de la locura del Carnaval y de los géneros teatrales breves: entremés, baile y mojiganga fundamentalmente, en los que aparecen con frecuencia dado que poseen un alto grado de codificación que facilitaba la transmisión de mensajes y permitía el rápido reconocimiento de distintos “personajes-tipo”. Su riqueza timbrica, así como su poder descriptivo y caracterizador es aprovechado por Calderón⁴¹⁰ en su entremés *Los instrumentos*⁴¹¹, en el que da un soberbio ejemplo de las posibilidades “caracterizadoras” de estos pequeños instrumentos, primero asociándolos a distintos tipos de danza:

ORUGA:	¿De que vivís?
CHILINDRÓN:	De vender danzas, bailes, instrumentos.
TORRENTE:	Cascabeles, campanillas ...
CORTADILLA:	Castañetas, embelecós ...
LORENZO:	Sonajillas, silbatillos ...
MOSTRENCA:	Arpas, guitarras, panderos... [...]
CHILINDRINA:	Ea, ¿habéis de comprar algo?
RECHONCHÓN:	¿Que es comprar? Dad muestra luego.
LORENZO:	Esta es danza sacristana. (<i>Campanilla</i>)

⁴⁰⁸ Algunas constituían auténticos mini-ballets, como la *Danza de Don Gayferos y rescate de Melisenda*, presentada por Andrés de Nájera en el Corpus de 1609, en la que aparecían “...nueve personajes, quatro franceses, quatro moros y la infanta Melisenda, y un castillo encantado y un caballo de papelón pintado y Don Gayferos...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 112-3). Gracias a sus títulos, podemos observar la variedad de temas y argumentos tratados por los *maestros de danzas*, que reflejan la cultura media de la época, y su estrecha relación con las obras teatrales, ya que, al igual que las comedias, había danzas sobre temas bíblicos (*Amaleos contra hermanos de Abraham, Goliat y David*, etc.), simbólico-alegóricas (*Virtudes y pecados*), históricas (*Batalla de los reyes don Sancho, don García y don Alonso y el Cid*), caballerescas, como la anteriormente citada de *Don Gayferos y rescate de Melisenda*, e incluso mitológicas (*Eneas y Dido en Cartago, Triunfo del dios Amor*, etc.); sin olvidar las de tipo popular (valencianos, gitanas, negros, etc.). Sobre los tipos de danzas y sus títulos ver MATILLA TASCÓN, A., “Aportación para la historia de la fiesta del Corpus en Madrid”, en *Homenaje al Cardenal Tarancón*, (Madrid, 1980), pp. 209-230; y PORTUS PÉREZ, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, (Madrid, 1993), pp. 192-5.

⁴⁰⁹ Muchos de ellos iban relacionados con los vicios, el pecado y la locura. Sobre los instrumentos asociados a las tarascas ver mi artículo “Aspectos de la procesión del Corpus en Madrid: la Tarasca y sus componentes musicales”, *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 4 (2001), p. 402-11).

⁴¹⁰ Muchas de sus obras constituyen ejemplos excelentes del uso teatral de la música tanto en relación con las estructura dramática de la obra como con respecto a los personajes.

⁴¹¹ Todas las citas de la obra se hacen por la edición de RODRÍGUEZ, E., y A. TORDERA, *Calderón de la Barca. Entremeses, Jácaras y Mojigangas*, (Madrid, Castaglia, 1990), p. 232 a 237.

(Van pasando por detrás de RECHONCHÓN, con todos los instrumentos y él va volviendo la cabeza de una parte y otra.)

TORRENTE:	Esta lo es de cedacero	<i>(Sonajas)</i>
CORTADILLA:	Esta es danza gitanil	<i>(Castañeta)</i>
MOSTRENCA:	Esta de cascabel grueso	<i>(Cascabeles)</i>
OTRO:	Esta danza fregaril	<i>(Pandero)</i>
CHILINDRINA:	Esta es habla de jilguero	<i>(Silbatillo)</i>
	[...]	

y posteriormente asociando el timbre de cada uno de ellos con determinadas situaciones que se caracterizan por una sonoridad concreta:

Las campanillas:	Esta es tris, tras de los vivos, el metintín de los muertos, el brin bron de los nublados, el tantarán de los fuegos el repique de las fiestas [...]
Las castañetas:	Esta es dama de las Cortes labradora de los pueblos, de las Jácaras, cosquillas, de las bodas, instrumentos, de las comedias, alivio [...]
Los cascabeles:	Estos son ruido de ruidos, entretelas de pandero, liga de todo danzante manillas de morteruelos, joyeles de los caballos, habito de caballeros [...]
El pandero:	Este es supleguitarras, el son de los zagalejos, el reclamo de las Mayas, el bullicio gitanesco, el apodo de los tontos [...]
Las sonajas:	Este es gusto de los blancos, regocijo de los negros, socorro de villancicos, de las pandorgas, estruendo, chillido de portugueses [...]
El silbato:	Este es del campo señuelo, verdugo de las comedias, de los toros regodeo, bocina de salteadores [...]
La guitarra:	Esta es el ser de los tonos, la ganancia de los ciegos, la ronda de los veranos la esclava de los barberos, [...]

Dado que por su origen popular no requerían una habilidad especial, podían ser tocados por cualquier miembro de la compañía; su tamaño también facilitaba su aparición en escena, como sucede en el *Baile de la casa del Amor*, en el que el gracioso” los sacaba colgados de su traje, de donde se los quitaban sus compañeros: “*Sale Vallejo, pendiente del sayo una guitarra y un pandero, castaletas, cascabeles, morteretes, ginebra, sonajas, flauta, carraca y un papel en el cinto.*” (COTARELO, *Colección*: 474).

Los instrumentos constituían pues parte esencial de la música teatral, como pone de relieve Quiñones de Benavente, uno de los dramaturgos que mejor entendió las posibilidades de la música en sus obras:

BERNARDA: En oyendo un instrumento
¿que muerto no resucita?
¿que enfermo no queda bueno?⁴¹²

quien refleja igualmente las distintas funciones encomendadas a las familias instrumentales, asociadas unas a la danza y al baile, y otras al canto, como podemos ver en su entremés *Las alforjas*, en el que juega con los valores tímbricos, melódicos y rítmicos de diferentes instrumentos, estableciendo un acompañamiento diferente para el canto (la guitarra) y el baile (“tamborilico”) que acompañan la representación de una fingida comedia:

(*Saca del alforja una guitarrilla pequeña*)

GAZPACHO: A cantar salen; silencio,
que es gran músico el que canta.
[...]

(*Saca un tamborilico y empieza a tañer y ellos a bailar*)

CANTEROSO: ¡Válgate el diablo por hombre!
De nuestro juicio nos saca.

ALCALDE: Ya yo estoy encarnizado
y bailaré hasta mañana.
[...]

(BERGMAN, *Ramillete*: 101-103)

La importancia concedida al texto cantado en el teatro, imponía la subordinación del acompañamiento instrumental a las partes cantadas, de tal forma que “... quando se acompaña vna voz sola [...] el Instrumento se proporcione con ella, de tal modo, que dexandose oir la consonancia y harmonia del instrumento no impida el que los oyentes

⁴¹² *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez.* Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 501.

entiendan la letra que se canta ni la *melodía* de la voz...”⁴¹³. Este acompañamiento parece que se realizaba según unas reglas tradicionales bien asentadas⁴¹⁴, que se basaban en un estilo homofónico de acordes fundamentales sin excluir el contrapunto, pero siempre atendiendo a que “...el acompañamiento no se tiene por voz, y por ello no ay obligacion de observar la regla que se observa entre las voces, acerca del uso de las especies perfectas ...”, por lo que “...la voz no se deve sugetar al acompañamiento, pero si el acompañamiento a la voz, pues es la parte superior y mas principal de la Cantilena, y el acompañamiento la inferior y menos principal, pues tan solamente sirve de mantenerla firme en el tono con las consonancias que se forman en el instrumento...” (NASARRE, *Escuela Música*, II: 298). Esta concepción explica en parte el hecho de que, como ya vimos, en la mayoría de las partituras conservadas sólo figuren la melodía cantada y una simple línea para el bajo, por lo que se ha venido suponiendo que los músicos improvisaban sobre unos modelos bien conocidos⁴¹⁵. No debemos olvidar sin embargo que, como señala Stein (*Accompaniment*: 357) parece haber sido práctica habitual escribir el acompañamiento separado de las partes vocales⁴¹⁶. De hecho, ya mencionamos como en las cuentas de las fiestas palaciegas, así como hay pagos por “sacar por papeles” comedias y entremeses, también se paga por sacar “los acompañamientos de música por solfa”⁴¹⁷.

Sin embargo a medida que avanza el siglo se observa un mayor protagonismo de los instrumentos en la música vocal, y a finales del siglo XVII las partituras incluyen ya partes

⁴¹³ NASARRE, P., *Escuela música según la práctica moderna*, 2 vols. (Zaragoza, 1723 y 1724). Cito por la edición facsímil de la Institución Fernando el Católico (Zaragoza, 1980); vol. I, p. 355.

⁴¹⁴ Stein (*Accompaniment*: 364-5) considera que la técnica básica de acompañamiento de las partes cantadas apenas cambió a lo largo de todo el siglo: “Perhaps Spanish continuo technique indeed originated in the vihuelists attempts to imbue their settings of solo songs with “*efectos*”, which could only result from the unfettered superiority of the vocal line and artfully servile accompaniment. The evidence of this indigenously Spanish musical genre suggests that a simple, predominantly chordal accompaniment was intrinsic to the Spanish musical style by the beginning of the Baroque period [...] this element of style did not change significantly during the seventeenth century...”.

⁴¹⁵ Aún manteniendo la idea de improvisación, puede que ésta no fuese tan libre como se ha venido suponiendo, sobre todo en aquellas partes del acompañamiento que debido a las necesidades expresivas de la obra, se apartaban de la práctica habitual por lo que eran escritas expresamente por el compositor. Stein (*Accompaniment*: 358-9) señala como ejemplo de esta práctica la línea del bajo incluida por el anónimo compositor de la música cantada por la *Furias* en la “fiesta” *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, en la que se indican irregularidades armónicas con las que se pretende reflejar el carácter de estos personajes infernales, que aparecen en escena invocados por la *Discordia*.

⁴¹⁶ Stein señala como esta práctica, que viene indicada en los *cancioneros*, se confirma en el *Cancionero de Ajuda*, el cual incluye, separado de las partes vocales, la línea del bajo instrumental para cada canción. Mas completo es el *Libro de tonos en cifra de arpa* (Madrid, B.N.M., Ms. M-2478), que contiene el acompañamiento para varias de las canciones de Marín conservadas en el manuscrito Cambridge (*Fitzwilliam Museum*, MU4-1958). Ver *Accompaniment*: 358 y 365.

⁴¹⁷ Dado que en las cuentas de varias de las fiestas a las que puso música Juan Hidalgo figuran pagos por “sacar los acompañamientos de la música en solfa”, podríamos suponer que el compositor hacía indicaciones sobre la instrumentación y cambios armónicos no usuales que debía acompañarlas. Como ejemplo podemos considerar la de *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa* (1680), en la que además del pago de 1.500 rs. a Hidalgo por “auer puesto la musica de la comedia y loa”, se hacen constar 300 rs. pagados a Marcos Rodríguez “... por auer sacado los acompañamientos de la música por solfa...” (*FUENTES*I: 112).

“obligadas” para instrumentos⁴¹⁸, que irán aumentando a medida que nos acerquemos al siguiente siglo. siendo práctica habitual a finales del siglo XVII que los instrumentos - normalmente violines- doblen a las voces⁴¹⁹.

⁴¹⁸ Buen ejemplo de ello son las obras de Sebastián Durón. Mientras que en la zarzuela *Selva encantada de Amor* (s.f.) además del continuo (que interpretarían arpas y guitarras), solo se indica la intervención ocasional del violín o vihuela de arco, en *Salir el amor al mundo* (c. 1696), se mencionan además de violines y vihuelas de arco, clarines y timbales; dos violines y un clarín figuran en *La guerra de los gigantes*, y en *Apolo y Dafne* clarines y oboes, además de los violines duplicando y contrastando con las voces. Ver COTARELO, Hª *Zarzuela*: 886, MARTÍN MORENO, *Salir el amor*: 93; y WIBERG, J.L., “Opera Scenica, deduzida de *La Guerra de los Gigantes* by Sebastián Duron, an edition and comentary, (Ann Arbor, UMI, 1985), p. iii. Dado que por su sonoridad podían plantear algunos problemas Nasarre (*Escuela Música* II: 305) al hablar de las composiciones “... en dúo, siendo una voz natural, y otra artificial [instrumental]...” señala que si esta voz artificial es “...de instrumento flatulento [...] ha de tener tal disposición el Compositor en la música, que los oyentes no malogren lo que canta la voz natural: porque con el instrumento flatulento es mas violento en la formación de sus sonidos, y son ordinariamente de mas cuerpo que la voz. Y aunq[ue] por la gran destreza de muchos Instrumentistas, hagan sonar el instrumento con suavidad, una vez, u otra, o por cansarse el pecho, o por inadvertencia, suenan con mas fortaleza, y hazen perder el concepto de la letra que se canta...”. Por ello sugiere al compositor varios recursos, y entre ellos que comience y finalice la voz, disponiendo “pasos trocados”, es decir la alternancia entre los pasajes interpretados por la voz natural y el instrumento, pero teniendo siempre en cuenta que “... la voz artificial como que no sirve de mas que de acompañar la natural ...” (*Escuela Música*: 305).

⁴¹⁹ Martín Moreno cita como ejemplo la segunda jornada de la zarzuela *Apolo y Dafne*, escrita en colaboración por Sebastián Durón y Juan de Navas, en la que aparece la indicación “A 4º, duplicado con biolines”, mientras que en la partitura figuran además de las cuatro voces y el continuo, dos violines que intervienen generalmente cuando callan las voces. Martín Moreno entiende que esto significa que “...expresamente se indica que, además de los dos violines que aparecen en la partitura y que actúan en contraste con las voces, los violines han de duplicar las cuatro voces del coro.” Ver MARTÍN MORENO, *Salir Amor*: 93. Según Nasarre (*Escuela Música*, II: 306), pese a ser estos instrumentos mas suaves que los “flatulentos”, se corría el riesgo de que tapasen a la voz natural “...quando canta esta por la parte baxa de su cuerda...” por no tener tanto “cuerpo” los sonidos; por ello que aconseja al compositor que en estos casos las “...palabras mas expresivas de el concepto, cante por donde pueda tener mas cuerpo la voz. Y si por algun primor fuere preciso el cantar mas baxo, se puede remediar en el instrumento hiriendo mas suave...”. Según Valls las agrupaciones instrumentales que doblaban habitualmente a las voces eran los violines, oboes, flautas y clarines, siendo intercambiables violines, flautas y oboes por ser su “estilo de música [...] casi el mismo, pues lo que executa el violín, lo practica el oboe y la flauta, y por ordinario violines y oboesses en un lleno de música tocan una misma parte.”. VALLS, F., *Mapa Harmónico Universal* (1742). Cito por Martín Moreno, *Salir Amor*: 93.

2.2. CONDICIÓN

En tanto que componente esencial de la “fiesta teatral”, la música está siempre presente en las obras teatrales del Siglo de Oro, ya que el canto y la danza formaban parte inseparable de cualquier tipo de representación teatral, tanto pública como privada (incluso tratándose de representaciones “caseras” hechas por aficionados) o “particular”, para utilizar la terminología de la época, ya que éstas últimas reproducían en parte, y de acuerdo con las posibilidades económicas de quien las organizaba, el esquema seguido en las representaciones públicas de los corrales⁴²⁰, que eran también el mismo de las representaciones particulares a los reyes⁴²¹.

Pero aunque la música forme parte de las representaciones teatrales independientemente del género del que se trate, no siempre es parte importante en ellas, ya que en ocasiones aparece simplemente como un elemento ornamental, por lo que estaríamos ante una *música incidental*. Mucho mas interesante para el objeto de este trabajo es la música que afecta a la propia estructura de la obra o a cualquiera de los elementos que la componen, ya sea la trama, los personajes, o el lenguaje, ya que entonces deja de ser un mero adorno para convertirse en parte esencial de la obra, de manera que podemos hablar de *música integrada*. Aunque éste procedimiento se lleva a cabo de manera mas completa en las “fiestas de música” palaciegas, no excluye otros géneros mas populares, tales como el “baile entremesado”, el “entremés cantado”, la “jácara entremesada”, la “mojiganga dramática”, etc., en los que la música forma parte de la propia estructura de la obra,

⁴²⁰ Tan importante como la representación misma, parece haber sido el ambiente en el que ésta se desarrollaba, en las que no faltaba el uso de luces y olores, muy efectivos en el ámbito cerrado de la sala, a si como la música. En su novela *Las harpías de Madrid y coche de las estafas*, Castillo Solórzano narra dentro de la estafa 2ª una representación particular motivada por el hecho de que la protagonista de la novela, que se hace pasar por viuda, no puede asistir a los corrales. El genovés que la corteja le propone que “... si de un vecino se permite traerle por fiesta la misma representación de amigos de Leonardo, yo quiero servir a v.m. con ello una noche sin que entre aquí otra persona más que yo y las amigas que vuesa merced quiera. [...] Quiso la señora Luisa que esta fiesta fuese aplaudida de damas [...] Prevínose la sala de luces y de pomo un brasero que exhalaba un suavísimo olor, acomodándose en su estrado [la dama], y el genovés en una silla cerca de él [...]. *Púsoles en silencio ver entrar tres músicos* y entre ellos Leonardo, que con tres guitarras cantaron esta letra [...]. *Cantaron esta letra con mucha gala y destreza*, esmerándose Leonardo en hacer el tono porque lo había escrito a propósito [...]; *dieron gusto al auditorio*, el cual esperó al entremés...”, finalizado el cual salieron “...tres músicos, dos mujeres airosamente vestidas [...] y con ellas dos bailarines bien aderezados [...] y comenzaron este baile.” Después del baile, cantado, que hicieron “...con muy buen concierto, airosos lazos y excelentes vueltas, con que acabó la fiesta...”. Cito por la edición de ZAMORA VICENTE, A., *Novela picaresca española*, III (Madrid, 1976), pp. 66-76.

⁴²¹ La imitación de los entretenimientos reales no se limitaba a las representaciones teatrales sino en general a cualquier tipo de entretenimiento “social” como el que describe Tirso de Molina en sus *Cigarrales de Toledo*: una fiesta en unos jardines, en la que acompañados por la música de los instrumentos, damas y caballeros van ocupando sus puestos en los estrados levantado en las orillas del río por el que irán apareciendo varias barcas. La primera de ellas tenía forma de “...ánade hermosa, tan grande que ocupaba toda la capacidad de la navegadora máquina...”, y a ella se acercó un joven que “... fué recibido con amorosas muestras por la agradecida ave, al son de arpas y vihuelas, que se oían sin ser vistas, debajo de sus alas...” (TIRSO, *Cigarrales*: 189-190).

conformando, como veremos, todo un “corpus” de géneros teatrales musicales en cuya aparición y consolidación tuvieron un papel decisivo Luis Quiñones de Benavente y Calderón de la Barca.

2.2.1. MÚSICA INCIDENTAL

La música como elemento accesorio y ornamental aparece en prácticamente todas las obras del Siglo de Oro. Su cualidad principal es que al no afectar directamente a la obra en la que se inserta, puede ser modificada, o incluso suprimida sin que la obra sufra ninguna transformación esencial. Ese sería el caso de la mayor parte de la música instrumental, que en forma de intermedios musicales era utilizada, como ya vimos, para permitir los cambios de escena y entretener al público en los momentos de pausa, cometido principal del interludio musical incluido entre la 1ª y 2ª escenas de *La Gloria de Niquea* (1622): “Acabo aqui la primera escena. Tocarón los instrumentos *apercibidos siempre en los intermedios*, y la segunda empezó assi...”⁴²².

Pero también la música vocal podía constituirse en música incidental; ese sería el caso de las canciones interpretadas como música de fondo que Bances Candamo incluye con frecuencia en sus obras: “...no cesarán de cantar canciones a lo lejos, de forma que no estorben a la representación.”⁴²³.

En tanto que no se relacionan directamente con la obra, música incidental son también las partes cantadas y bailes cantados con los que se pone fin a la representación indicados por el dramaturgo mediante un simple “cantan (o bailan) algo”, una práctica tan habitual que incluso la encontramos en dramaturgos tan interesados por la perfecta imbricación música-texto como Calderón y Quiñones de Benavente:

VINOSO: [...] ¿Traéis los instrumentos?
MÚSICOS: Sí traemos.
VINOSO: Pues tocad una letra y bailaremos.
(*Cantan y bailan, con que se da fin al entremés*)⁴²⁴

⁴²² Cito por FERRER, *Nobleza*: 292. El subrayado es mío.

⁴²³ BANCES CANDAMO, *¿Quién es quien premia al amor?*. Tomo la cita de Arellano, en su edición de la comedia de Bances Candamo *Como se curan los celos y Orlando furioso*, (Ottawa, 1991), p. 40.

⁴²⁴ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Los coches*. Cito por COTARELO, *Colección*: 656. Dos posibilidades ofrece Calderón en su entremés *Las Jácaras* según la edición de que se trate: acabar con una simple indicación “*Bailan un baile o cantan algo*” (así aparece en *Donaires del gusto*, 1642 y en *Entremeses nuevos*, 1643), o con una jácara cantada que sirve de epílogo al tema expuesto en el entremés (en *Ramillete*, 1643). Dado que se trata de un entremés muy temprano, es posible que Calderón estuviera aún experimentando con las posibilidades un género todavía nuevo para él, y para el cual todavía no había decidido que “criterio musical” debía seguir. Ver RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón entremeses*: 99.

2.2.2. MÚSICA INTEGRADA

Consideramos como tal a la música imbricada en una obra y tan relacionada con ella que suprimirla afectaría a la obra, ya sea en su conjunto o en alguna de sus partes. Este tipo de música, que en mi opinión es la que podemos considerar como auténtica música teatral, se presentan bajo aspectos muy diversos, aunque vamos a intentar resumirlos en tres dependiendo de si afecta a la *trama*, a los *personajes*, o al *lenguaje*.

2.2.2.1. EN LA TRAMA:

La importancia de la inclusión de partes musicales en una obra es evidente si tenemos en cuenta que ello influirá en la estructura literaria (las obras cantadas presentan una mayor riqueza métrica y estrófica que las representadas⁴²⁵), en la longitud (en general se observa un mayor brevedad de las obras musicales -zarzuelas, entremeses cantados, etc.- frente a las declamadas), y en los argumentos, ya que en las obras con música parecen predominar los temas “irreales”, ya sean éstos alegóricos, mitológicos, novelescos, etc., lo que en definitiva resultará también decisivo a la hora de determinar el género teatral al que pertenezcan la obras musicales, por lo que -como veremos- podemos hablar de géneros esencialmente musicales frente a otros que sólo lo son en parte.

La música está por tanto directamente relacionada con la disposición interna de la obra o lo que es lo mismo, con con *la estructura dramática*, pero también con *el espacio y el tiempo en que se esta trama se desarrolla*.

i. Estructura dramática:

Aunque la integración de la música con la trama general de la obra se produce en todos los géneros teatrales, es posiblemente en las obras cortas en las que -debido precisamente a su brevedad- mejor se pueden observar algunos de los mecanismos utilizados por los dramaturgos para estructurar las obra sirviéndose de las partes cantadas⁴²⁶. Tenemos

⁴²⁵ Se observa con claridad en los entremeses cantados de Quiñones de Benavente, quien en opinión de Bergman cambia de metro cuando cambia la melodía. BERGMAN, H.E., *Luís Quiñones de Benavente y sus entremeses*, (Madrid, 1965), p. 190. Citaré por *L. Quiñones*.

⁴²⁶ Es una de las características de muchas de las obras de Calderón, para el que en opinión de Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 146) “...la música no es un recurrente accidental, sino otra función cardinal en el gran concierto del disparate que, por oposición y como complemento a su preocupación por la música seria, compuso para sus obras cortas.”

un magnífico ejemplo en el entremés *Las Jácara*s de Calderón⁴²⁷, en el que la protagonista (*Mari Zarpa*), como si de un nuevo Quijote -femenino en este caso- se tratara “...ha dado / en cantar con grande desenfado / jácaras, noche y día...” (p. 88) para desesperación de su padre, quien para curarla decide contratar a varias personas que personifiquen a los protagonistas de las jácaras, de manera que “se te aparezca luego a quien nombrases” (p. 91), lo que efectivamente sucede⁴²⁸. Pero la habilidad teatral y musical de Calderón le permite incluso invertir el esquema, y en la *Jácara del Mellado*⁴²⁹ son las partes habladas - precisamente por el Mellado y la Chavez, los protagonistas de la jácara que va cantando un músico- las que se van intercalando entre la jácara cantada.

Dos son por tanto los aspectos a tener en cuenta, ya que la música además de *engendrar la propia obra dramática* puede también *influir sobre su trama*.

i.i. Engendra la obra:

Posiblemente uno de los ejemplos mas claros de como la música puede dar origen a una obra lo constituyen aquellas engendradas precisamente *a partir de una canción popular*; pero aunque se trata de uno de los recursos con mayor frecuencia utilizado, musicalmente no siempre tiene por que ser el más idóneo⁴³⁰, excepto en el caso de que la obra se escriba para representar una canción ya preexistente, como parece ser el caso de la *Jácara del Mellado* de Calderón, antes citada, y también del anónimo *Baile de Marizapalos*, que según Cotarelo (*Colección*: ccxiii) “No tiene mas objeto que glosar y poner en acción las entonces famosas coplas de Marizapalos, que se cantaban por toda casta de gentes.”⁴³¹

El grupo mas numeroso lo constituyen no obstante aquellas obras en las que *la música es el pretexto para la acción*, como en el caso del anteriormente citado entremés de

⁴²⁷ Todas las citas del entremés se hacen por la edición de RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón Entremeses*: 88-100.

⁴²⁸ Idéntico argumento tiene el anónimo *Baile del arrufaifa*, en el que el gracioso “...intenta cantar varias jácaras y no puede lograrlo porque se le aparecen los sujetos de ellas.” (COTARELO, *Colección*: ccviii)

⁴²⁹ Ver en la edición de RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón Entremeses*: 332-7.

⁴³⁰ Son varias las obras de Lope engendradas a partir de canciones populares (*La bella malmaridada*, *Fuenteovejuna*, *Peribañez*, *El caballero de Olmedo*, etc.). Se trata de obras en las que la trama se apoya tanto estructural como argumentalmente en la canción, cuya interpretación se produce en momentos dramáticamente decisivos, como podemos ver en *El caballero de Olmedo*, en la que la famosa copla se introduce al final de la 3ª jornada, cercano ya el desenlace, en un momento de gran fuerza dramática. Sobre este tipo de obras y la función en ellas de la música ver DIEZ DE REVENGA, F.J., *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, (Murcia, 1983) (especialmente el Cap. IV: “Las canciones dentro de su obra”, pp. 71-91; GARCÍA DE ENTERRÍA, M.C., “Función de la letra para cantar en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLI (1965), pp. 3-62; LÓPEZ ESTRADA, F., “La canción “Al val de Fuenteovejuna” de la comedia *Fuenteovejuna* de Lope”, en *Homenaje a W.L. Fichter*, (Madrid, 1971), pp. 453-68.

Calderón *Las Jácaras*, y también el baile *El loco de amor* de Monteser, en el que una dama que ha perdido el juicio oyendo cantar en las fiestas del Retiro, va repitiendo las tonadas que allí ha oído (COTARELO, *Colección*: cxciv). Ciertas similitudes en el planteamiento encontramos también en el entremés *El encanto de la vihuela* de Francisco de Navarrete y Ribera (*Flor de Sainetes*, 1640), en el cual todo el que oye al pastor Tabano tocar su vihuela siente deseos irrefrenables de bailar (COTARELO, *Colección*: lxxxii). Los ejemplos son múltiples, sobre todo en el teatro breve, pues como señala Cotarelo, muchos de los bailes dramáticos no eran mas que meros pretextos para el lucimiento de actores y actrices en el baile y el canto. Varios ejemplos de este tipo se deben a Gil López Armesto, quien en el prólogo a su libro⁴³² reconoce la importancia de la música en ellos al solicitar del lector que no olvide "...la dulzura de la música con que se ejecutaron, que fue el logro de todos ellos." (*Saynetes*: s.f.). Y efectivamente así es en varios de ellos como en el titulado *El sacristán Berengeno* en el que los pretendientes a la mano de una joven presentan como méritos a destacar saber cantar y bailar el *zarambeque*; en el titulado *Competencia del portugués y del francés* se presenta la disputa entre dos buhoneros de dichas nacionalidades sobre quien canta mejor. No es extraño por tanto que en sus obras aparezcan las principales actrices-cantantes de la época, tal y como sucede en *El persiano fingido*, en el que Manuel Vallejo se disfraza de persa que desea oír cantar a tan célebres cómicas como eran cuatro de las damas de su compañía: las hermanas Fernández (Luisa y Sebastiana) y las Romero (Luisa y Mariana), que efectivamente cantan por parejas⁴³³:

VALLEJO: [...] las diréis que vn gran señor Persiano
agradable, cortés y muy humano,
y en todo liberal por excelencia,
aguarda en su carroça la licencia,
para oyrlas cantar, que a bien lo tengan,
que a el harpista, y Gregorio los preuengan,
y lo demás, dexadlo a mi capricho.
[...]
(*Cantan Sebastiana y Luisa Fernández*)

Para que no te vayas
pobre barquilla a pique
lastremos de desdichas
tu fundamento triste
[...]
(*Cantan Luisa Romero y Mariana*)

Aora que la noche

⁴³¹ Se trataba de un texto muy conocido del que Cotarelo cita dos versiones: una de D. Jerónimo de Camargo y Zárate, de mediados del siglo XVII, y otro texto atribuido a Miguel López de Honrubia (1657). Ver COTARELO, *Colección*: ccxiii.

⁴³² *Saynetes y entremeses representados y cantados compuestos por D. Gil Lopez de Armesto y Castro, ayuda de Furrier de la Real Cavalleriza de su Majestad* (Madrid, 1674) (B.N.M.: T-9713). Ver un resumen de los argumentos y componentes musicales de sus entremeses en COTARELO, *Colección*: cxiii-cxiv.

⁴³³ LÓPEZ ARMESTO, *Saynetes*, fº. 14-17.

con el horror y el sueño
los ojos a el ocioso
y a el desvelado roba los afectos
[...]

Del éxito alcanzado por este tipo de obras es buen ejemplo la *Mojiganga para la zarzuela de Quinto elemento es amor* de Cañizares, en la que se mezclan episodios de la entrada en la comedia y se parodia la propia zarzuela (COTARELO, *Colección: ccci*). Un aspecto muy interesante es el juego que se establece entre la mojiganga y la zarzuela, oponiendo a las voces femeninas que protagonizan la zarzuela las masculinas, que son las únicas que cantan en la mojiganga. Mayor complejidad musical presenta *El fabricante de órganos*, uno de los bailes representados con la zarzuela *Apolo y Dafne* de Durón y Navas, en el que se requiere la participación de dos coros -que cantan en ecos- además de varias voces solistas femeninas y masculinas, en registro bastante agudo, que cantan coplas y ariosos, por lo que Becker⁴³⁴ lo considera como claro precedente de la tonadilla dieciochesca.

i.ii. Influye en la trama:

Uno de los procedimientos que servirá a los dramaturgos para integrar la música en las obras se basa en preparar y/o justificar las intervenciones musicales por las necesidades escénicas de la obra, de manera que si por una parte su presencia en la obra influye en su argumento, por otra la música refuerza la acción, que sin ella perdería fuerza dramática.

A) Anunciada por el texto:

Son muy numerosas las obras en las que el propio texto declamado, valiéndose de los pretextos mas variados, sirve de introducción a la intervención musical. Andrés Gíl Enríquez la introduce en su entremés *El ensayo*⁴³⁵ como una de las actividades habituales llevadas a cabo por los miembros de las compañías, en este caso de la Pedro de la Rosa:

(Sale [Gaspar] con la vihuela debajo del brazo.)

GASPAR: Dios sea loado.
TODAS: ¿Es de día?
ROSA: Gaspar, mientras van viniendo,

⁴³⁴ BECKER, D., "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII", en *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional, Salamanca, 29-X a 5-XI de 1985*, (Madrid, 1987), pp. 371-384; p. 382.

⁴³⁵ Publicado en *Ociosidad entretenida* (1668). Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 340-3.

unos músicos que trae;
que ellos le cantan la letra,
y él con acciones publica
la pasión que le desvela.

(COTARELO, *Colección: cxcv*)

El mismo pretexto se utiliza en el anónimo *Baile entremesado de Mari Ximenez*, un “mudo sainete” que Cotarelo (*Colección: ccxiii*) considera mas bien una pantomima, ya que las partes cantadas sustituyen por completo a las habladas al ir describiendo los músicos con su canto los pasos de la lucha entre los dos jaques protagonistas, ambos pretendientes de Mari Ximenez. La riña de los jaques se escenifica mediante la interpretación de algunas de las danzas mas famosas de la época, indicadas por los músicos: gallarda, pavana, folias, villanos, zarambeques y canario.

Pero aunque sea en las obras breves donde mayor número de ejemplos podemos encontrar de esta técnica, los dramaturgos la aplican también a las obras de mayor envergadura, siendo uno de los mejores ejemplos, y también de los más elaborados desde el punto de vista musical, el intento por parte de ANAJARTE de capturar a IRIFILE en la 1ª jornada de *La Fiera, el rayo y la piedra* de Calderón⁴³⁷. La disposición de la escena va a permitir la introducción de cuatro voces que cantan ya solas ya todas juntas, y además desde distintas partes del tablado. El pretexto que sirve para introducir la parte cantada es que:

ANAJARTE: [...]
Los rústicos moradores
desas miserables aldeas
dicen, no sin grande asombro,
que andan dos humanas fieras
en estos montes; y añaden
[...]
que en oyendo la una dellas
música, el encanto suyo
la atray con tan grande fuerza
que la han visto alguna vez
llegar del poblado cerca.
[...] (Fiera: 186-7)

Para asegurar la captura de Irifile, la “fiera humana”, Anajarte ordena a sus cuatro damas que se sitúen en diversas partes del bosque armadas con instrumentos, arco y flechas para que ella pueda “cazar con reclamo[musical]/ este monstruo ...” (*Fiera: 187*). Una vez que cada una de las cuatro damas se ha situado en una esquina del escenario, cantan desde

⁴³⁷ Todas las citas de la obra se hacen por la edición de A. Egido, (Madrid, Cátedra, 1989), pp. 186-191. Los subrayados en cursiva-negrita son míos.

sus respectivas posiciones primero solas y luego un estribillo a cuatro que, como es habitual en las obras de Calderón, transmite una de las ideas principales de la obra:

*(Ponense las cuatro a las cuatro puntas del
tablado. Retirase ANAJARTE y mientras cantan,
sale IRIFILE)*

CLORI: *¿Cual es la dicha mayor
de las fortunas de amor?*
LISI: *Yo, Clori, no lo diré
que poco de dichas sé.
Laura lo dirá mejor.*
LAURA: *Es error,
que en amor no hay dicha segura*
ISABELLA: *Es locura
que no hay dichas en amor.*
LAS CUATRO: *¿Cual es la dicha mayor
de las fortunas de amor?* (Fiera: 190)

Como era de esperar, Irifile aparece en escena atraída por el canto, al que no puede oponerse su voluntad:

IRIFILE: *¿Que dulces voces han sido
las que con tal suspensión
me llevan el corazón
donde quiere el oído?
[...]
¿Quien creará que **es para mi**
tan poderoso veneno
este canto de que lleno
hoy está el aire, que así
como sus ecos oí
me vine acercando a ver
quien le causa, por saber?* (Fiera: 191)

El poder que la música *cantada* ejerce sobre Irifile desmiente su apariencia de “fiera humana” ya que es una evidente alusión a su “humanidad”⁴³⁸ en tanto que constituye una clara referencia al poder civilizador de la música, una idea transmitida por la cultura clásica a través de mitos como el de Orfeo, además de una alusión a las teorías neoplatónicas sobre la influencia de la música sobre los sentidos y las pasiones del ser humano, que frecuentemente encontramos en la literatura de la época⁴³⁹.

⁴³⁸ En la obra la voz hablada tiene un gran valor simbólico en tanto que es su posesión lo que confiere “humanidad” a los personajes, ya que la transformación de Anajarte en estatua y de la Estatua en mujer se indica mediante la pérdida y posesión, respectivamente, de la voz por cada uno de los personajes.

⁴³⁹ “...no solamente alienta el sentido exterior, pero aun las pasiones del alma mitiga y suspende...” ESPINEL, V., *Vida del escudero Marcos de Obregón*, vol II. Cito por la edición de M^aS. Carrasco, (Madrid, 1988), p. 206.

B) Habilidades musicales de los personajes:

La relación personal que algunos personajes mantienen con la música, ya sea como profesionales de la misma, como aficionados y/o por poseer unas dotes musicales excepcionales, permite integrar la música de forma natural, verosímil e incluso “obligada” en la trama de la obra.

⊕ Músicos profesionales:

Profesiones como maestro de danzar, cantante, músico, organista⁴⁴⁰, etc. implican la necesaria inclusión de partes musicales en la obra que ilustren al espectador sobre las habilidades del personaje, pero condicionan el tipo de música que debe interpretarse. Así la presencia de un maestro de danzar permite a Quiñones de Benavente introducir una chacona/capona en su *Entremés de los maldicientes* con algunas indicaciones -muy superficiales- sobre como se bailaba:

ESTEFANIA: Marido mío, es el señor Maestro
que nos da unas liciones de chacona.
BAJÓN: ¿Es aquesto que llaman la capona?
MAESTRO: La misma, mi señor.
BAJÓN: Maestro, basta,
yo no quiero capona que hace casta⁴⁴¹
MAESTRO: Es muy honesta, y para que la vea
yo traigo aquí unos amigos músicos
que me la cantarán mientras bailo.
[...]
MÚSICO: Un mocito, cuya fama
ha llegado a tanto extremo
que de todo lo bailado
tiene la corona y cetro
a bailar saca una moza
[...]
Para hacer mayor la fiesta
otros dos la van siguiendo,
mozo y moza que los mira
desafío de los tiempos.
Rastreado es lo que bailan
a lo grave y a lo honesto
[...]
Lazos hacen y mudanzas
tan galanes como diestros

⁴⁴⁰ Tres profesionales de la música (capón, organista y ministril) son mencionados por Quiñones de Benavente en su entremés *Los sacristanes* (1633). Ver el entremés en MADROÑAL, A., *Entremeses de Benavente*, (Kassel, 1996), p. 174. En adelante citaré por *Entremeses*.

⁴⁴¹ Se refiere a la mala fama que, como ya vimos, tenía la chacona. Según Madroñal (*Entremeses*: 219) este entremés podría ser anterior a 1623. Lo cierto es que a partir mediados de siglo el baile había perdido ya gran parte de su atractivo “erótico”.

Del mismo pretexto se valen entre otros Navarrete y Ribera en su entremés *La escuela de danzar* y Calderón, quien como ya vimos, en su comedia *El maestro de danzar* da toda una lección de como se baila la gallarda.

Como un profesional de la música podemos considerar al personaje de *Orfeo*, por lo que no es de extrañar, dada la importancia que Calderón concede a la música, que siendo el protagonista del auto *El divino Orfeo*, se exprese únicamente a través de ella. Debido a que reúne la doble cualidad de músico y semidiós, Calderón considera que el lenguaje mas apropiado para el personaje es el *recitativo*, por lo que en la acotación que precede a su aparición en escena, indica “...que cuando represente ha de ser cantado en estilo *recitativo*...”⁴⁴².

Otro profesional de la música que aparece en muchas obras es el organista, sobre todo en “versión” de sacristán, un oficio que aunque no era estrictamente musical estaba muy relacionado con la música por ser muchos sacristanes los organistas de su iglesia⁴⁴³:

CURA:	Digo que el que llevare a Mariquita, ha de ser suficiente y benemérito para la sacristía desta aldea; y pues que cada uno la desea, examínense entrambos en un órgano, y al que a mi me dejare satisfecho hágale Mariquita buen provecho. [...]	
		(<i>Descúbrese el órgano</i>)
	El órgano es aqueste.	
MOCHALES:	Toque.	
SERIJO:	Toque.	
CURA:	Toque Mochales.	
MOCHALES:	Obedezco y toco	(<i>Suena mal</i>)
CURA:	Mal suena.	
SERIJO:	A los infiernos.	
MOCHALES:	¿Estoy loco?	
	Este órgano está muy destemplado.	
SERIJO:	¿Ve como es una bestia, licenciado?	
	Apártese y verá como le suena.	(<i>Toca bien</i>)
CURA:	Divinamente, y aun la obrilla es buena.	
MOCHALES:	Llámome a engaño y vuelvo yo a tocallo, que ya sé en lo que va	(<i>Toca mal</i>)

⁴⁴² Cito por la edición de J.E. Duarte, en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J. y J.M^a Díez-Borque Coord. (Madrid, 2000), p. 700.

⁴⁴³ Cerone dirige a los sacristanes y los mozos de coro las críticas más acervas al acusarles de “dárselas” de músicos sin serlo realmente: “... quanto mas entre sacristanes buscas los buenos preceptos de la Música, tanta mas te apartas dellos ...” *Melopeo*: 64 y 74.

CURA: Aguce las manos;
¡no toques otro en tierra de cristianos!

SERIJO: Ni de moros.

MOCHALES: Pues, juro a Jesucristo
que han hechizado el órgano!

[...] ⁴⁴⁴

En su *Entremés de los Órganos y Sacristanes* (*Flor de entremeses, bailes y loas*, Zaragoza, 1676) Quiñones de Benavente reúne ambos oficios al presentar a un organista (*vejete*) cuyos cuatro discípulos son sacristanes y además pretendientes de sus dos hijas, una de las cuales se pasa el día cantando (COTARELO, *Colección*: 636-639).

Aunque quienes lo ejercen no son músicos, otro oficio que suele aparecer asociado a la música es el de pregonero ya que éstos que vivían de su voz, por lo que la potencia y calidad de la misma eran decisivas en el oficio, lo que les asemejaba a los cantantes⁴⁴⁵ como muy bien pone de manifiesto Cervantes en la comedia *La casa de los celos*⁴⁴⁶:

RÚSTICO: ¡Oh, quien supiera cantar!
CORINTO: Que, ¿no lo sabes, pastor?
RÚSTICO: Ni contralto, ni tenor,
que estoy pare reventar.
[...]
CORINTO: Yo te sacaré a tu gusto
o cantor o pregonero.
[...]
¿Con que voz quieres quedar:
tiple, contralto o tenor?
RÚSTICO: Contrabajo es muy mejor.

También los ciegos suelen aparecer en las piezas teatrales asociados a la música, ya que se ganaban la vida vendiendo por las calles romances y coplas que cantaban acompañándose habitualmente por instrumentos como la zanfona, según se observa en las representaciones pictóricas. Tenemos un ejemplo muy significativo en el ciego del entremés anónimo *Las beatas*, quien en un romance cantado, indica precisamente que cantar es parte de su “oficio”:

CIEGO: Mándenme que haga memoria,
ya que a cantar me consagro
[...]

(COTARELO, *Colección*: cxxvii.)

⁴⁴⁴ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Entremés de los Órganos* (COTARELO, *Colección*: 652).

⁴⁴⁵ Ya vimos como Covarrubias (*Tesoro*: 391) aconsejaba que tanto los que tañen la chirimía, como los cantores y pregoneros lleven “bragas justas por el peligro de quebrarse.”

⁴⁴⁶ Cito por QUEROL GAVALDÁ, M., *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948), p. 37.

⊕ *Músicos aficionados:*

Dejando aparte toda una serie de personajes “locos” por cantar, alguno de los cuales ya he mencionado, el músico aficionado mas característico del teatro del Siglo de Oro, especialmente en el teatro breve, es el barbero. Son frecuentes en todo tipo de obras las menciones al barbero aficionado a tocar la guitarra, como el que aparece en el entremés de Quiñones de Benavente titulado precisamente *El barbero* (COTARELO, *Colección*: 749):

GRACIOSO: Seo maestro
¿habrá en casa una guitarra?

VEJETE: ¿Que barbero esta sin ella?

Alguno de gremio no para de cantar acompañándose con ese instrumento sin importarle la posibilidad de convertirse en el latoso del barrio:

BARBERO: [...] *(Cantando)*
 Con solo un son que he aprendido
 de unas folías eternas
 es mi guitarra en el barrio
 busca ruido y quita fiestas
 [...] ⁴⁴⁷

La afición de los barberos a la música era tan proverbial que en la *Mojiganga del doctor alcalde*, de Francisco Serrano⁴⁴⁸, entre los diferentes personajes que desfilan aparece un barbero “que es músico”. Un barbero mas interesado en tocar folias con su viguela que en afeitar a sus parroquianos, aparece en el entremés *El barbero* de Vicente Suárez de Deza⁴⁴⁹.

⊕ *Personajes con dotes musicales excepcionales:*

Otro grupo importante de personajes relacionados con la música, aunque no desde el aspecto profesional, es el que forman aquellos que poseen dotes musicales excepcionales. En estos casos son precisamente estas habilidades las que sirven de hilo conductor de la trama.

Dos comedias de Calderón nos permitirán comprender como las dotes musicales (en ambos casos una bella voz) de un personaje principal pueden condicionar la trama de una

⁴⁴⁷ QUIÑONES DE BENAVENTE, *El barbero*. Ver en MADROÑAL, *Entremeses*: 266. Se trata de un entremés distinto al publicado por Cotarelo, mencionado anteriormente.

⁴⁴⁸ Se imprimió en 1675. Ver COTARELO, *Colección*: ccc.

⁴⁴⁹ Fue publicado en *Donaires de Terpsicore* (1663). Ver en COTARELO, *Colección*: xcvi.

comedia: *Las desdichas de la voz* (1639) y *Manos blancas no ofenden* (c. 1640). En la primera, la habilidad para el canto de la protagonista es la fuente de todos sus males; en la segunda esta misma habilidad es la fuente de todas sus dichas para el protagonista masculino, ya que le sirve para poder acercarse a su amada encubriendo su identidad masculina, y conquistarla⁴⁵⁰.

En *Las desdichas de la voz*⁴⁵¹ la protagonista, D^a Beatriz, destaca por sus habilidades vocales según reconoce D^a Leonor, dama del hermano de la protagonista, y hermana a su vez de D. Diego, el “frustrado” galán de D^a Beatriz:

D^a LEONOR: [...] ya se que es muy entendida
muy hermosa, muy bizarra,
rica y noble y en efeto
que no perdonando gracia,
ninguna sobre otras muchas
extremadamente canta,
tanto que en Madrid, Sirena
de Manzanares la llaman.

(*Desdichas*: 22-3)

que por otra parte son precisamente las que originan todos sus problemas:

D^a BEATRIZ: Porque yo
soy desgraciada en cantar.
LEONOR: ¿Desgraciada en cantar?
D^a BEATRIZ: Si,
porque es tanta mi desgracia
que aun lo que es para otras gracia
es desgracia para mi.
LEONOR: ¿De que suerte?
D^a BEATRIZ: Mi pesar
se suele aumentar cantando

por esto lo digo.

(*Desdichas*: 75)

Aunque las intervenciones musicales se limitan a las tres canciones que canta la protagonista, una en cada jornada, éstas desempeñan un papel esencial en la estructura de la comedia⁴⁵², ya que como señala Ruano de la Haza⁴⁵³, “...Calderón construye la intriga con

⁴⁵⁰ Es habitual encontrar en Calderón comedias cuyos temas presentan concomitancias, e incluso situaciones invertidas bien de la trama o al cambiar el sexo del protagonista. Si en las que nos ocupan se trata de la habilidad vocal, en otras puede ser el carácter de falso fantasma, como en *La dama duende* y *El galán fantasma*.

⁴⁵¹ Todas las citas de la comedia se hacen por la edición de A.V. Ebersole (Valencia, 1963).

⁴⁵² En el primer acto D^a Beatriz es invitada por una amiga a un balcón para ver pasar a los reyes camino de Atocha. Aunque Beatriz no lo sabe, la casa pertenece a un caballero que la pretende (D. Diego) y a la hermana de éste, D^a Leonor, dama a su vez de D. Pedro, hermano de la propia D^a Beatriz. Cuando tras el ruego de sus amigas y “por divertir lo que aguardan” acepta cantar acompañada por la guitarra, su canto delata su presencia en la casa a su hermano, quien tras el regreso de ambos a su casa, la conmina a casarse con D. Diego cuando ella

tres momentos culminantes. Cada uno de ellos tienen lugar en una jornada diferente, y en cada uno de ellos Beatriz canta con su distintiva voz [...] Las tres canciones de Beatriz, aun siendo típicas canciones amorosas que pudieran cantarse en cualquier lugar o situación, reflejan en cierta medida su situación en el momento en que las canta...”

En *Manos blancas no ofenden*⁴⁵⁴ Calderón urde una comedia de enredo protagonizada por un hombre vestido de mujer. En este caso se trata de Cesar, príncipe de Orbitela, que vive retirado con su madre viuda en compañía de dueñas y damas, siendo el único hombre de su entorno su preceptor Teodoro. Cesar, barbilampiño, de largos cabellos y tan bello como una dama es:

TEODORO: [...] a música tan inclinado,
el cielo en ella le ha dado
tanta gracia que prefiere
a las aves [...]

(*Manos*: 282)

Sus mayores habilidades musicales son tocar el arpa y cantar diestramente, y son ellas precisamente las que le permitirán acercarse a Serafina, la mujer que ama, quien a su vez quedará cautivada por la belleza de su voz. El único inconveniente es que Serafina, y todos cuanto la rodean, le cree mujer⁴⁵⁵ y como tal le ha aceptado a su servicio bajo el nombre e identidad de Celia:

LAURA: [...] ¿Quién creyera

ama a D. Juan, quien asiste oculto a la escena y apaga las luces favoreciendo la huida de Beatriz, que marcha a Sevilla buscando refugio en casa de Octavio, antiguo amigo de su padre. Pero a la casa de Octavio también llegan D. Diego y D^a Leonor, y poco después D. Juan y D. Pedro, el hermano de Beatriz, que ha venido siguiendo a D. Diego. Ignorante de la presencia de todos en la casa, Beatriz canta, descubriéndose una vez más. En la tercera jornada, la única en la que Beatriz canta siendo consciente de que la están escuchando, se aclaran como era habitual todos los malentendidos, emparejándose cada dama con el caballero por ellas elegido: D^a Beatriz con D. Juan y D^a Leonor con D. Pedro.

⁴⁵³ “La música teatral” en RUANO DE LA HAZA, J.M., y Jh.J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, (Madrid, 1994), pp. 350 y 352.

⁴⁵⁴ Todas las citas de la comedia se hacen por la edición de la *BAE*, tomo XII, (Madrid, 1945).

⁴⁵⁵ El argumento, un tanto enrevesado, se podría resumir en que Federico, príncipe de Ursino, que ha sido despojado de su principado en favor de su prima Serafina, estando encubierto en la corte de ésta la salva de un incendio; agradecida, y sin saber quién es, Serafina le regala una joya que le permita reconocerle. Desgraciadamente Lisarda, enamorada de Federico y conocedora de la historia le quita la joya y finge que la arroja al Po al tiempo que planea su venganza haciéndose pasar ante Serafina por Cesar, su primo, príncipe de Orbitela “hermoso joven bello, en cuyo labio la edad/aun no dio el perfil primero/...” (*Manos*: 282). Aunque Cesar ha vivido apartado con su madre, se ha enamorado de Serafina tras conocerla cuando ella pasó una noche en su casa, aunque apenas se vieron. En combinación con su ayo Teodoro, Cesar decide huir vestido de mujer para que no le conozcan, y tratar de enamorar a Serafina. La llegada, accidentada, de Cesar a la corte de Serafina coincide con la de Lisarda, vestido él de mujer y ella de hombre al hacerse pasar por Cesar, mientras que el verdadero Cesar dice ser hija de un mercader. Serafina queda prendada de la voz de Cesar, y creyéndola mujer la toma a su servicio con el nombre de Celia. Cuando las criadas de Serafina planean representar una comedia, se decide que Celia-Cesar represente en ella el papel de galán, lo que éste acepta de buen grado ya que se trata nada menos que de la historia de Hercules y Yole, reflejo de su situación junto a Serafina, y que le permite recuperar su identidad masculina. Tras una serie de enredos, cada uno recupera su verdadera identidad, casándose Serafina con Cesar, y Lisarda con Federico.

que condición tan extraña
a cuanto es agrado, diera
poder a una advenediza
mujer a quien su deshecha fortuna
fortuna echó a estos umbrales,
porque dulcemente diestra
la escucho cantar...
[...]
De hechizarla de manera
al encanto de su voz,
que dueño absoluto sea
de su voluntad?
[...]

(*Manos*: 288).

Gracias a su habilidad musical, Cesar -sirviéndose de canciones- puede expresar libremente sus sentimientos a Serafina. El disfraz femenino de Cesar le permite a Calderón escribir una de las escenas mas “atrevidas” del teatro español, un juego de espejos al que tan aficionado era el barroco: aprovechando la comedia casera que las criadas representarán a Serafina, en la que Cesar-Celia hará el papel de galán, éste ensaya ante su señora el “tono” que deberá cantar en ella, cuyo argumento no puede ser mas apropiado, pues refleja la situación real del personaje a través de un ejemplo tomado de la mitología greco-latina⁴⁵⁶:

CESAR: Hercules enamorado.
que de Yole en el estrado
estaba a la rueca asido.

(*Manos*: 295)

La expresividad con que Cesar-Celia canta conmueve a Serafina, que empieza a dudar de si lo que esta oyendo es simplemente una canción o una declaración amorosa real:

SERAFINA: De suerte lo significas
que me das a presumir
si es verdadero o fingido.
CESAR: Y ¿que llegas tu a inferir?
SERAFINA: Que es fingido, claro está;
que si llegara a inferir
que no lo era ...
[...]
Calla, calla: no prosigas;
que ya no puedo sufrir
de la duda ***si es aquesto***
representar o sentir.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ La referencia a la mitología le prestaba así al personaje toda su dignidad, alejándole de los modelos cómicos que habitualmente motivaban el cambio de identidad masculina por femenina, aunque dado que el personaje pasa la mayor parte de la obra bajo la identidad femenina, y sus habilidades musicales, creo muy posible que fuese representado por una mujer.

⁴⁵⁷ *Manos*: 296. El subrayado en negrita es mío.

La escena que constituye un magnífico ejemplo del poder que en la época se atribuía a la música para conmover los afectos, y resultaba doblemente atractiva para los espectadores -posiblemente no tanto para los moralistas- debido además a su carácter equivoco: la declaración de su amor a Serafina por parte de un hombre disfrazado de mujer disfrazada de hombre.

ii. Tiempo/Espacio:

Pese al interés de los dramaturgos por mantener una cierta verosimilitud en sus obras, en lo que se refiere a la música ésta no siempre se conseguía, igual que al parecer sucedía con el vestuario, por lo que no resultaba extraño que en una comedia “de romanos” los personajes saliesen vestidos a la moda española del siglo XVII, produciéndose un fuerte anacronismo, que los viajeros extranjeros no dejaron de señalar⁴⁵⁸.

ii.i. Anacrónica:

Aunque parecen ser menos perceptibles para la mentalidad de la época, los anacronismos musicales eran bastante frecuentes, por lo que no es raro que en una obra ambientada en la Antigüedad greco-latina se incluyan obras tan típicas de la música española del XVII como el romance. Es lo que sucede en la comedia de Calderón, *Darlo todo y no dar nada*, en la que el anacronismo es doble ya que pese a estar protagonizada por Alejandro Magno, el pintor Apeles y Campaspe, la letra del romance se refiere a un suceso posterior históricamente

(*Dentro, en lo alto, a un lado*)

VOZ 1ª: Sobre los muros de Roma,
de quien es espejo el Tiber,
prisionera de Aureliano,
Cenobia al aire repite
[...] ⁴⁵⁹

lo que no sucede en *La hija del aire*,⁴⁶⁰ en la que al menos el romance narra los mismos acontecimientos que la comedia:

MÚSICOS: La gran Semíramis bella,

⁴⁵⁸ “Los trajes de los hombres no son ni ricos ni proporcionados a los asuntos. Una escena romana y griega se representa con los trajes españoles.” BRUNEL, *Viaje de España* (1665). Cito por García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, III (Junta Castilla -León, 1999), p. 262.

⁴⁵⁹ Cito por la edición de Hartzenbusch, *BAE*, Tomo XII, (Madrid, 1945), p. 141.

⁴⁶⁰ CALDERÓN, *La hija de aire* (2ª parte), *BAE*, XII, p. 45.

que es por valiente y hermosa
 el prodigio de los tiempos
 y el monstruo de las historias,
 en tanto que el rey de Lidia
 sitio pone a Babilonia,
 a sus trompetas y cajas
 quiere que voces respondan
 [...]

Tampoco es raro que la canción interpretada sea un tono:

NISE (*Canta*): A Nise adoro, y aunque
 la dije mi frenesí,
 ni sé si me quiere, ni
 por qué ha de quererme sé.
 [...]

(CALDERÓN, *Darlo todo*: 151)

Sin embargo en otras ocasiones el anacronismo es utilizado de forma deliberada por el dramaturgo para reforzar el significado de la escena en la que éste se produce. Como tal podemos considerar la “serranilla” cantada por el *Deleite*, “embajador” y criado del *Mundo*, para seducir al *Alma* y convencerla de que se olvide de su *Esposo* y se divierta mientras es joven, incluida por Lope de Vega en su auto *La adúltera perdonada*⁴⁶¹:

(*Salen el Conocimiento de sí mismo y el Deleite, cantando. Canta.*)

DELEITE: Serrana de aquestos valles,
 morena, pero hermosa,
 cuyas divinas facciones
 quema el sol que el cielo borda,
 el rico Mundo te quiere
 para dama o para esposa;
 mira que el tiempo se pasa:
 coronémonos de rosas;
 corren hasta el mar los ríos
 y nunca a sus fuentes tornan.

(*Adúltera*: 157)

ii.ii Sincrónica:

Como tal consideramos a la música que concuerda con la escena en la que se incluye, tanto en lo que se refiere a la época en la que se supone que tiene lugar la obra como al “ambiente” en el que ésta se desarrolla.

⁴⁶¹ Todas las citas de la obra se hacen por la edición de Arias, R., *Autos Sacramentales (El Auto Sacramental antes de Calderón)*, (México, 1988).

En muchos casos la música incluida en las escenas de una obra era la misma que se oía en la situación real que la ficción teatral trataba de imitar⁴⁶², de manera que en una escena campesina o popular se interpretaban bailes y canciones populares, mientras que las danzas y letras para cantar mas cultas se reservaban para las escenas protagonizadas por las clases sociales mas elevadas.

Mayores dificultades suponía encuadrar una escena en un tiempo histórico pasado. Como ejemplo de sincronización temporal consideramos aquellas canciones en las que se “recrean” ciertos arcaísmos, como hace Lope de Vega en la canción “Bien vengáis triunfando,/conde lediadore” incluida en su comedia *El conde Fernán González*. Como señala Díez de Revenga (*Teatro de Lope*: 177), sirviéndose de una canción estrechamente ligada a las canciones de bienvenida, de las que se encuentran numerosos ejemplos en la lírica medieval española, Lope trata de “configurar un ambiente” histórico o pseudohistórico⁴⁶³.

Es de señalar la importancia que parecen haber tenido las canciones populares y las “letras para cantar” claramente inspiradas en la lírica popular, a la hora de situar determinadas escenas en su espacio y tiempo apropiados, así como determinadas formas musicales e instrumentos asociados a determinadas épocas y/o grupos étnicos, como puede ser la zambra acompañada por el tamboríl que ambienta una escena morisca en la comedia de Lope *El último godo* (UMPIERRE, *Songs*: 42).

⁴⁶² Díez de Revenga (*Teatro de Lope*: 207) señala como en su comedia *La niñez del Padre Rojas* Lope pone en escena la reproducción de una fiesta, en la que se van a ir interpretando una serie de bailes (de labradores, de labradoras, de negros), algunos de ellos cantados. Una descripción del ambiente festivo propio de la época que vemos también en la procesión del Corpus madrileño, en la que se repiten el mismo tipo de bailes.

⁴⁶³ Para Umpierre al usar arcaísmos en sus canciones Lope “...sugest a feeling of time, not a philological reconstruction ...” UMPIERRE, G., *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function*, (Londres, 1975), p. 11.

2.2.2.2. PERSONAJES:

Como ya vimos, la presencia en una obra de personajes estrechamente relacionados con la música, ya sea porque se dediquen profesionalmente a ella o bien por su condición de “aficionados”, suele influir en la trama y es además uno de los procedimientos utilizados por los dramaturgos para integrar la música en la obra de forma verosímil.

Pero la música también puede integrarse en la obra a través de personajes caracterizados “sonoramente”, es decir, personajes asociados a un lenguaje musical o “paramusical”, bien porque se *reproduzca una situación de la vida real*, o también por tratarse de *una convención teatral*.

Al primer grupo pertenecerían los personajes de la tradición popular como el de “*la maya*”⁴⁶⁴, cuya presencia en las calles se caracterizaba por un estribillo cantado:

D^a TESTERA (*Canta*): *Dé para la maya, que es linda y galana.*⁴⁶⁵

así como aquellos que, aunque no canten, ejercen oficios asociados a una emisión vocal característica, como era el caso de los pregoneros y los ciegos que ya vimos, todos ellos personajes sacados de la vida real⁴⁶⁶, alguno de los cuales aparecen ya en un *Entremés* de Sebastián de Horozco⁴⁶⁷, presentándose cada uno en escena con la emisión vocal que les caracteriza: el villano cantando un villancico tradicional (*¡Hávalas, hávalas, halal/ hava la frol y la gala!*), el pregonero “pregonando una moça de veinte años perdida”, el fraile “pide para las ánimas del Purgatorio” y el buñolero pregonando su mercancía. Aunque sólo el villano se presenta cantando, los demás utilizan un “parlato” claramente singularizado por su tono y ritmo, que sin llegar a ser cantado, implica ya un cierta musicalidad característica que será aprovechada por los dramaturgos en numerosas piezas “costumbristas”. Un magnifico ejemplo de las posibilidades musicales implícitas en este tipo de escenas lo tenemos en el entremés de Calderón *La plazuela de Santa Cruz*⁴⁶⁸, en el que los valores musicales de los diferentes pregones de los vendedores se ponen de manifiesto en la acotación introductoria,

⁴⁶⁴ “Una niña, que en los días de fiesta del mes de Mayo, por juego y divertimento, visten bizarramente como novia, y le ponen en un asiento en la calle, y otras muchachas están pidiendo a los que pasan den dinero para ella, lo que les sirve para merendar todas” (*D.A.*).

⁴⁶⁵ QUIÑONES DE BENAVENTE, *La Maya*. Cito por BERGMAN, *Ramillete*: 181.

⁴⁶⁶ En su *Entremés de un ciego y un mozo y un pobre*, Timoneda presenta a dos de estos “tipos”: el ciego (que reza oraciones y canta) y el pobre (pide con potente voz), rivales entre sí, ya que ambos piden limosna cada uno con su cantinela. Ver COTARELO, *Colección*: lxi-lxii.

⁴⁶⁷ Ver en HUERTA CALVO, J., *El nuevo mundo de la risa*, (Barcelona, 1995), p. 102-3.

⁴⁶⁸ Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 361-372.

en la que el dramaturgo indica que *“Los que supieren cantar lo canten, y si no representado”*.

Pero este tipo de intervenciones mas o menos “musicales” no sólo caracteriza a los personajes sino también a la escena, pudiendo llegar a convertirse en un “decorado sonoro”, como sucede en el entremés *Getafe* de Hurtado de Mendoza, en el cual las voces y canciones de los arrieros recién llegados al mesón situado en Getafe, que se oyen durante 16 versos mientras el escenario permanece vacío⁴⁶⁹, informan al espectador del ambiente y tipo de personajes que protagonizarán la pieza.

Frente a este grupo de personajes sacados de la vida corriente encontramos otro formado por seres irreales: los dioses de la mitología grecolatina, a los que el teatro barroco caracteriza mediante un lenguaje convencional: el *recitativo*:

*“Y voluiendo a enlaçar el argumento (no sin nouedad), empeçaron su plática [Palas y Mercurio], a diferencia de los humanos, en vn estilo recitativo que siendo vn compuesto de representación y música, ni bien era música ni bien representación, sino una entonada consonancia a quien acompañaua el coro de los instrumentos, a cuyo compás decían.”*⁴⁷⁰

que los diferencia claramente de los humanos⁴⁷¹, e incluso de otros personajes no humanos⁴⁷².

2.2.2.3. LENGUAJE:

Aunque los ejemplos musicales que nos han llegado son muy escasos, a través de los textos, que suelen formar con la música un conjunto integrado, podemos rastrear el tipo de música pudo acompañarlos.

i. *Culta/Popular*:

⁴⁶⁹ MARTÍNEZ, M^a J., *El entremés, radiografía de un género*, (Toulouse, 1997), p. 238. Ver el entremés en BERGMAN, *Ramillete*: 82-92.

⁴⁷⁰ Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Cito por la edición de R. Maestre, en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J. Alcalá-Zamora y J.M^a Díez Borque (Coord.), (Madrid, 2000), p. 557.

⁴⁷¹ Como ya vimos los personajes divinos del teatro español están caracterizados por un estilo musical elaborado que utiliza dos formas de expresión: el recitativo para las conversaciones que tienen lugar en los espacios celestes, y la canción o aria declamatoria usada por estos personajes divinos para influir sobre los mortales. Ver STEIN, *Seducir oído*: 170.

⁴⁷² Durante el enfrentamiento entre Mercurio y la Discordia que tiene lugar en la 2ª jornada de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* “...lo que MERCURIO representa, es cantado, a diferencia de LA DISCORDIA”, que aunque no se diga, suponemos debe ser “hablado”. Ver edic. citada, p. 571.

Aunque es posible encontrar en una misma obra música culta y popular, la diferencia de géneros suele establecer una diferencia musical en correspondencia con los personajes que aparecen en cada uno de ellos. La música popular reina generalmente en los entremeses y obras breves protagonizados por personajes “populares”, mientras que en las obras de mayor envergadura, aunque no se excluyen las canciones populares, suelen incluirse obras mas elaboradas. Estas diferencias se ponen de manifiesto en obras “costumbristas”, como el entremés *El ensayo*, de D. Andrés Gíl Enríquez⁴⁷³ en el que el texto de las canciones revela la diferencia entre la música ensayada para la comedia:

ROSA:	Gaspar, mientras van viniendo, ensaye el tono. [...]	
		(<i>Cantan</i>)
TODAS:	Jilguero, pues lo que cantas al aire entregando vas, canta mi pesar, a ver si me deja mi pesar.	

y la del baile, cuyo carácter es bien distinto:

GASPAR:	Ensayemos el sainete	
SIMÓN:	Vaya el baile, y nos iremos.	
		(<i>Cantan</i>)
LUISA:	Si me hacéis el puchero, os iré amando.	
SIMÓN:	Todos los días olla, amarga el caldo. [...]	

ii. Nacional/Importada:

Como ya hemos venido exponiendo, hay un fuerte componente tradicional en la música teatral, que desde fechas muy tempranas incorpora canciones populares y tradicionales, canciones que parecen haber gozado del favor del público, ya que las encontramos repetidamente tanto en sus versiones originales como glosadas y transformadas mediante la incorporación de nuevos textos y/o vertidas a “lo divino”:

		([...] <i> quedará la Fe con instrumento, descubierta, y cantando así</i>)
FE:	Labrador que el trigo guardas, no digas que no te aviso, que del cerco del infierno dos traidores han salido. Soberbia y Envidia son,	

⁴⁷³ Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillote*, pp. 340-341 y 345.

hijos del rey del abismo,
 que si traidor es el padre,
 mas traidores son los hijos.
 Cuatro traiciones han hecho:
 si te duermes, serán cinco:
 alma y potencia son cuatro:
 cinco serán los sentidos.

(*Responde la Ignorancia cantando al mismo tono antiguo*)⁴⁷⁴

Pero junto a elementos musicales tradicionales van a ir apareciendo otros foráneos, que la música teatral va a asimilar desde fechas muy tempranas, como sucede con la música originaria de los territorios ultramarinos de la propia corona española, entre los que destacan bailes americanos y africanos como la *Gayumba* y el *Zarambeque*, que parecen caracterizarse por su fuerza rítmica y estribillos propios:

MUJER 2ª: Lo que cantan en Indias
 cantarle quiero
 [...]

 GRACIOSA: Díseme mi moreno
 ¡Gayumba!
 que mi ha de vender
 ¡Cuantos compradores
 ¡Gayumba!
 tengo de tener!
 [...] ⁴⁷⁵

En su entremés *La fiesta de palacio* (1658), Moreto indica el origen africano del *Zarambeque*:

NEGRA: Ya como una plesona
 turu venimo
 a inciñá *Zalambleque*
 a nucio plimo.
 [...] (COTARELO, *Colección*: cclxxii)

que parece haber estado muy de moda a mediados de siglo, por lo que aparece en varias obras escritas para las fiestas palaciegas. Con un zarambeque finaliza por ejemplo la *Loa* escrita por Antonio de Solís⁴⁷⁶ para su comedia *Las Amazonas* (1655):

LOA: ¿Nada he de pedir? pues pido
 que esos teques, teques
 que cantan los Bayles
 y los Entremeses,

⁴⁷⁴ Lope de Vega, *La siega*. Cito por la edición de R. Arias, *Autos sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, (México, 1988), p. 188. El subrayado en negrita es mío.

⁴⁷⁵ Anónimo, *Balle de la Gayumba*. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxi.

⁴⁷⁶ Cito por la edición de SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 106-7.

COMEDIA: se buelvan en Loas.
 LOA: ¿Como?
 Desta suerte: (*Canta y baila*)
 Teque, teque, teque;
 nuestro día es este;
 que el Rey y la Reyna
 mil Loas merecen
 [...]

Sin embargo a partir del último cuarto del siglo son las influencias europeas las que comienzan a hacerse cada vez mas evidentes; y no sólo por la adopción mas generalizada del “stile recitativo” italiano, introducido por Calderón en sus obras mitológicas a partir de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), sino por la presencia de formas musicales foráneas incluso en géneros teatrales tan característicos del teatro español como los entremeses, como podemos ver en algunos de los escritos por Francisco de Castro *Farruco*, célebre *gracioso* él mismo y miembro de una de las dinastías de actores mas importantes de la 2ª mitad de siglo: con “unos bailetos” italianos finaliza su entremés *La boda y los violines*⁴⁷⁷, y con un “baile a la francesa” el titulado *El mundi novo* (COTARELO, *Colección*: cxviii-cxix).

3. FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LAS OBRAS

Considerada como parte imprescindible de la “fiesta teatral”, la presencia de la música en ella no era gratuita sino que tenía una finalidad, pues buscaba alcanzar unos objetivos que estaban muy claros tanto para el compositor de música como para el poeta, siendo el principal el de “conmover”. Esta palabra, que según Covarrubias (*Tesoro*: 345) vale por “mover o perturbar”, tiene hoy para nosotros diversos significados recogidos en el Diccionario de la Lengua Española: perturbar, inquietar, alterar, mover fuertemente o con eficacia, y es también sinónimo de enternecer, mover a compasión. Pero en el barroco la expresión se refería sobre todo a “mover los afectos”, es decir provocar en el espectador un impulso emotivo mas que racional⁴⁷⁸. Es ésta una característica esencial del arte barroco que

⁴⁷⁷ La presencia de estos instrumentos en un entremés es ya una clara señal de la influencia extranjera, subrayada por Castro, que presenta como “músicos italianos” a quienes los tañen.

⁴⁷⁸ Resulta muy significativo que en el prólogo a la edición de sus autos y entremeses, tanto Calderón (*Autos sacramentales, alegóricos y históricos*, 1677) como López de Armesto (*Sainetes y entremeses*, 1674) aludan a la “falta del adorno de la música” con que se representaron para disculpar el posible “fastidio” que pueda producir su lectura.

reflejan con claridad en todos los escritos de la época. El arte musical, como el arte en general, tiene un objetivo principal: conmover el ánimo del espectador a través de los sentidos. Para conseguirlo los pintores no dudan en acentuar toda la carga “patética” de su obra a través del color y la composición. También para los dramaturgos y músicos el contenido musical de una obra teatral está claramente dirigido al impacto emocional, un objetivo que se logra plenamente en el teatro con la fusión de música, literatura y pintura, que se dirige especialmente a dos sentidos: la vista y el oído⁴⁷⁹, lo que el propio teatro se encarga constantemente de remarcar.

Pero lograr este objetivo primordial en géneros teatrales tan dispares como los que conformaban el espectáculo teatral barroco no era fácil. Dado que los géneros teatrales tenían funciones diferentes unos de otros, la música debía adecuarse, e incluso acentuar, esta diferente funcionalidad. Ello implicaba que cada género podía requerir música diferente; pero dentro de un mismo género no existía siempre uniformidad, ya que según la situación dramática planteada, se necesitaba también música diversa. Nos encontramos pues con que no sólo se daban diferencias entre la música de distintas obras, sino que incluso esta diferencia se exigía en la música empleada a lo largo de una misma obra.

La música debía por tanto asumir funciones diversas, pero un análisis de la función de la música en los diferentes géneros teatrales debe intentar establecer con claridad cuales eran las que podían ser comunes a todos los géneros teatrales, y también aquellas que por ser propias de un género determinado, podríamos denominar específicas.

3.1. COMUNES

Consideraremos como tales todas aquellas que, en mayor o menor medida, se encuentran en todos los géneros teatrales ya que pueden estar *relacionadas con la trama, con los personajes* o con ambos a la vez, pues habitualmente la música asume varias funciones simultáneamente.

⁴⁷⁹ La importancia que para el teatro tenían la vista y el oído se refleja en numerosos escritos, ya desde el siglo XVI. Según Fr. Alfonso de Mendoza, (*Fratrís Alphonsi Mendozae*, 1587), “...los que van a ver sus representaciones aflojando las riendas a los sentidos, dando todas las licencias al oído y a la vista...”. Cito por COTARELO, *Controversias*: 467.

3.1.1. RESPECTO A LA TRAMA

Dentro de las obras teatrales la música con frecuencia contribuye a delimitar las escenas, por lo que se encuentra ligada a la propia estructura dramática; pero además la encontramos imbricada en la acción dramática cumpliendo fundamentalmente tres funciones: anunciar “lo que va a pasar”, resaltar lo que “está ocurriendo”, y comentar lo que “ha ocurrido”.

3.1.1.1. ESTRUCTURA DRAMÁTICA:

Su función dentro de la estructura dramática de una obra suele ser la de enmarcar escenas, introducirlas y cerrarlas.

i. Enmarcar una escena:

La función de enmarcar una escena rural, destacándola así de las escenas de ambiente cortesano que la preceden y siguen, es la que Lope de Vega asigna a una canción de tipo popular (“*La mañana de San Juan, mozas/ vamos a coger rosas*”) en *La hermosura aborrecida*⁴⁸⁰, con lo que consigue además ambientar la escena y reforzar el cambio súbito de escenario cortesano a pastoril y viceversa.

El mismo papel cumple el estribillo cantado por el coro en la última escena de la zarzuela *El imposible mayor* de Bances Candamo⁴⁸¹, ya que con él se indica el inicio de la escena y su resolución. En su primera intervención -fuera de escena- el coro plantea la cuestión en torno a la cual ha girado toda la obra:

MÚSICA: Pues vencer un imposible,
 ha de costar al que amó
 a la perfección de Danae
 libertar su perfección,
 veamos amantes,
 si es verdad o no,
 que el imposible mayor
 en amor le vence Amor.

(*Imposible*: 140)

⁴⁸⁰ Cito por la edición de Hartzembusch, *BAE*, tomo XXXIV (Madrid, 1950), pp. 104-106.

⁴⁸¹ Todas las citas de la obra se hacen por la edición de MARTÍN MORENO, A., “El teatro musical en la corte de Carlos II”, en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, J.A. Gómez Rodríguez y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, 1994). Citaré por *Imposible*. Los subrayados en cursiva son míos.

⁴⁸³ Todas las citas de la obra se hacen por la edición de Rodríguez y Tordera, *Calderón. Entremeses*: 371-384. Cito por *Visiones*. A través del personaje del carretero Calderón informa al público del tipo de representación de que se trata: "CARRETERO: Si no hubiera/hecho usted el concierto de manera/que haciendo el Auto aquí por la mañana/le haría allí por la tarde..." (*Visiones*: 372).

(Dentro música y castañetas e instrumentos, y sale el Carretero)

MÚSICA: *Vaya de fiesta, vaya de gira,
vaya de baile, vaya de chanza,
vaya y venga la mojiganga*

(Visiones, 371)

Con la segunda canción, que se repite un poco mas adelante, cantada fuera de escena por la compañía que ya ha emprendido el viaje a otro pueblo, Calderón consigue dar no sólo una pintura de la vida errante de los actores, sino crear un ambiente de alegría que pronto se verá roto con el accidente del carro, y todo ello fuera de escena:

(Dentro ruido de carretería y campanillas)

ALMA *(Dentro)*: Para que la jornada se entretenga...

ÁNGEL *(Dentro)*: Vaya una tonadilla.

TODOS: Vaya y venga
(Cantan)

En el mas festivo día
en que reina la alegría,
y todo el orbe a porfía
procura meterse en danza
vaya y venga la mojiganga.

(Visiones: 375)

iii. Cerrar escenas:

En las obras largas la música suele cerrar la escena que ella misma abrió, por lo que habitualmente enmarca la escena, pero también puede construir una escena enteramente cantada que sirve de epílogo o “fin de fiesta” a la obra. En las obras cortas sin embargo es muy corriente que la música funcione como breve epílogo. Un ejemplo lo tenemos en el entremés de Zabaleta *El hidalgo Olías*, en el cual un hidalgo pobre pero hinchado de orgullo persigue a la labradora Francisca, quien para librarse de él urde con ayuda de sus amigas un engaño que le dejará en ridículo al obligarle a confesar que aunque lleve botas y espuelas, es tan pobre que no ha tenido caballo en su vida⁴⁸⁴:

MÚSICA: Vaya, caya el desvanecido,
vaya, vaya, que está corrido.
(Repiten y bailan)

FCA. *(Canta)*: Siendo de infantería
urdir quiso aqueste engaño
¿por qué hace en la damas daño
mayor la caballería?
Aunque con razón fingía
con razón burlado ha sido.

MÚSICA: Vaya, vaya, el desvanecido

⁴⁸⁴ Cito el entremés por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 384.

vaya, vaya, que está corrido.
(*Bailan y repiten*)

3.1.1.2. ACCIÓN DRAMÁTICA:

Considerando la acción dramática en tanto que sucesión de peripecias, las funciones encomendadas en este sentido a la música son muy variadas, ya que puede anunciar o anticipar la acción, resaltarla, ambientarla o amenizarla, y finalmente comentarla y también resumirla:

i. Anunciar/Anticipar:

Anunciar y avisar del comienzo de la representación era la primera de las funciones asignadas a la música en la “fiesta teatral”, y dará origen a una forma musical teatral de tan larga tradición como el “cuatro de empezar”, interpretado en todo tipo de representación⁴⁸⁵.

Dentro de las obras la música instrumental suele anunciar el cambio de escena por la presencia de nuevos personajes, y también permite al dramaturgo introducir una escena-tipo, como la escena bélica a la que el clarín que suena durante el desembarco de los cristianos en África sirve de preludio en *El príncipe constante* de Calderón⁴⁸⁶. Al igual que en su mojiganga *Las visiones de la muerte*, el sonido, en este caso del clarín, y el ruido (suponemos que de armas), permiten al espectador evocar una escena que no vé, ya que transcurre fuera del escenario, pero que sirve de preludio al enfrentamiento de cristianos y moros que tendrá lugar a continuación, esta vez ya en escena:

(Tocan un clarín, hay ruido de desembarcar, y van
saliendo DON FERNANDO, DON ENRIQUE,
DON JUAN COUTIÑO y SOLDADOS.)

D. FDO.: Yo he de ser el primero, África bella
que he de pisar tu margen arenosa
[...]

(Vanse y tocan al arma, salen peleando DON
JUAN y DON ENRIQUE con los moros)

⁴⁸⁵ La costumbre se prolongó al siguiente siglo, y así cuando en 1707 se representa la comedia palaciega *Todo lo vence amor* de Antonio de Zamora, la acotación inicial señala que se siguió el esquema habitual durante todo el siglo XVII: “Acabando el ocho, que con todos los instrumentos dio principio a la loa, cantaron lo que sigue.” Zugasti, de quién también tomo la cita anterior, señala que tal práctica se puede rastrear todavía en el siglo XIX. Ver ZUGASTI. M., “Aspectos sobre la Loa y la Música en el Umbral de la Fiesta Barroca”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas IX-X. Almería*, (Almería, 1995), pp. 165-179; 177-8.

⁴⁸⁶ Cito por la edición de Poqueras Mayo, A., en *Calderón de la Barca: Obras maestras*, J. Alcalá-Zamora y J.Mª Díez Borque (Coord.), (Madrid, 2000), p. 16.

Pero si en estos casos la música no pasa de tener un papel secundario, es a la hora de anticipar la acción cuando su presencia adquiere realmente importancia, como sucede con la celeberrima canción de *El Caballero de Olmedo*⁴⁸⁷ que además de originar como ya vimos la obra, es introducida en ella por Lope en un momento culminante de la trama:

*(Canten desde lejos en el vestuario y véngase
acercando la voz, como que camina.*

LABRADOR: *Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina
la flor de Olmedo.*

ALONSO: ¡Cielos! ¿Que estoy escuchando?
[...]
Invención de Fabia es
que quiere, a ruego de Inés,
hacer que no vaya a Olmedo.
[...]
¿Quien esa canción te ha dado,
que tristemente has cantado?

LABRADOR: Allá en Medina, señor.

ALONSO: A mí me suelen llamar
el caballero de Olmedo
y yo estoy vivo.

LABRADOR: No puedo
deciros deste cantar
mas historias ni ocasión
de que a una Fabia la oí.
Si os importa, yo cumplí
con deciros la canción
[...]

Esta técnica es empleada de forma reiterada por Calderón, en ocasiones de forma muy estilizada; el simple sonido de las “cajas destempladas” se utiliza en varios momentos como elemento premonitorio que anticipa en *El mayor monstruo del mundo*⁴⁸⁸ el trágico desenlace, al anunciar simbólicamente la muerte de Marianne. Ya en la primera jornada la declaración del Tetrarca como garante de la vida de Marianne, su amada esposa, es interrumpida por el sonido de las cajas⁴⁸⁹; al igual que en la 2ª jornada, en el preciso instante en que Octaviano, creyéndola muerta, contempla su retrato:

OCTAVIANO: [...]
¡Oh que bien vengada está
de mi altivez y soberbia,

⁴⁸⁷ Publicada en la *Veintiquatro parte perfecta de las comedias del Fenix de España*, Fray Lope Felix de Vega Carpio (Zaragoza, 1641). Cito por la edición de J. Pérez (Madrid, 1970), pp. 146 a 148.

⁴⁸⁸ Cito por la edición de Ruano de la Haza, (Madrid, Espasa Calpe, 1945), p. 105.

⁴⁸⁹ “MARIENNE: .../ sólo con que sea la guarda/ de mi vida tu cariño./ TETRARCA: Tanto, mi bien, la deseo,/ que a serlo desde hoy me obligo./ Y ¡ojalá fuera verdad,/ no prevención, este estilo, / para que eterna vivieras!/ Y así a tus voces movido/ en tu nombre, Marienne,/ segunda vez me la ciño. (*Al tomar el puñal, cajas y golpes dentro y salen Capitán y Soldados*)” (CALDERÓN, *Mayor monstruo*: 98).

pues para mayor trofeo,
 con instrumento se venga
 tan fácil como un retrato,
 y ése de una beldad muerta!
 (*Cajas destempladas*)

Pero, ¿que es aquesto? Cuando
 triste pronuncia mi lengua
 “muerta beldad”, me responden
 las cajas y las trompetas
 destempladas [...]

Su efectividad escénica, pese a la sencillez del recurso utilizado, es indudable si tenemos en cuenta que los espectadores saben que ella aún vive, aunque amenazada por tristes presagios. A recursos mas elaborados recurre en *La fiera, el rayo y la piedra*⁴⁹⁰ para anunciar el destino igualmente trágico de una de las protagonistas: Anajarte, convertida en estatua de piedra por su incapacidad para enamorarse. En este caso la transformación es anunciada reiteradamente a lo largo de la 3ª jornada por la repetición de un estribillo con ligeras variantes:

*Que quien no sabe querer,
 sea marmol, no mujer.*

*La que no sabe querer
 sea marmol, no mujer*

La primera versión es enunciada por Anteros (el *Amor correspondido*) y su coro en una escena protagonizada por Venus y sus dos hijos, Cupido y Anteros, cada uno de ellos acompañado por su propio coro; la segunda es entonada por la Música, oráculo que anuncia a la propia Anajarte su final, cuya transformación se hace realidad cuando en su sexta aparición el estribillo ya no sea un anuncio, sino una sentencia:

MÚSICA (Dentro): *La que no sabe querer
 sea mármol, no mujer.*
 ANAJARTE: ¡Que oráculos son de el aire
 estos que siempre escuché?
 [...]
 MÚSICA: *Sea mármol, no mujer.*

(*Fiera*: 381-4)

ii. Ambientar/Caracterizar:

Como ya hemos visto, una simple canción (“*La mañana de San Juan*” en *La hermosura aborrecida* de Lope) puede contribuir a delimitar claramente una escena caracterizándola; se trata de un recurso de gran efectividad que los dramaturgos utilizan con frecuencia. La intención de ambientar, reforzando su carácter de escena campesina es

⁴⁹⁰ Cito por la edición de A. EGÍDO, (Madrid, Cátedra, 1989).

evidente en dos de las canciones (“¡Ay, fortuna,/cógeme esta aceituna!” y “Deja las avellanicas, moro/que yo me las varearé”⁴⁹¹) incluidas por Lope de Vega en la escena inicial de la 3ª jornada de *El villano en su rincón*, que transcurre precisamente en un olivar⁴⁹¹.

De igual manera cajas y trompetas, en tanto que “música de Marte”, caracterizan una escena guerrera en *El príncipe constante* de Calderón⁴⁹²:

(Suenan dentro cajas y trompetas)

D. FDO.: Mas ¿que trompa es aquesta
que el aire turba y la región molesta?
Y por estotra parte
cajas se escuchan; **música de Marte**
son las dos.

Otro procedimiento que permite caracterizar no ya una escena, sino toda la obra es la *parodia de versos ajenos resaltados mediante el canto*, ya que refuerzan el carácter cómico de la obra. Es un procedimiento usado por Quiñones de Benavente en su entremés *Lo que pasa en una venta*⁴⁹³, en el que parodia los conocidos versos de Góngora “Aprended, flores, en mi/lo que va de ayer a hoy/que ayer maravilla fui/ y sombra mía aún no soy”, transformados por Teresa, la criada y cocinera de la venta en:

TERESA: [...] (Canta)
Aprended, asnos, de mi,
lo que va de ayer a hoy,
que ayer desechado fui
y hoy apetecido soy.

Idéntico procedimiento utiliza Quiñones en el entremés de *La Ronda*⁴⁹⁴, en el que los músicos contratados por un galán que quiere dar una serenata a su amada, cantan versos modificados de diferentes poetas, intercalados por los comentarios del alcalde, el escribano y un alguacil que hacen la ronda nocturna:

(Sale un galán y músicos)

GALÁN: Esta es la casa, canten vuesarcedes,
que en acabando habrá pernil gallego,
flamenco salchichón y vino griego
con que las voces no saldrán de balde.
[...]

MÚSICOS: *Llorando estaba Lisardo*

⁴⁹¹ “La función desempeñada por estas canciones parece ser exclusivamente la de dotar de verismo -un verismo literario, por otra parte- a la escena campesina.” MARÍN MARTINEZ, J.Mª., “Las letras para cantar en *El villano en su rincón*”, *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), PP. 53-65; p. 62.

⁴⁹² Edic. cit. p. 19. El subrayado en negrita es mío.

⁴⁹³ Cito por la edición de MADROÑAL, *Entremeses*: 113.

⁴⁹⁴ Cito por la edición de MADROÑAL, *Entremeses*: 246. El primer verso cantado parodia el romance de Lope “Mirando estaba Lisardo”, y el segundo otro de Góngora: “Amarrado a un duro banco”.

[...]
Sentado en un duro suelo.
[...]

También se podían parodiar los estribillos de algunas danzas e incluso versos de comedias muy conocidas por el público, como el celebre cantar del *Caballero de Olmedo* anteriormente citado, parodiado en la anónima *Mojiganga de la gitanada*⁴⁹⁵ en la que salen varios personajes bailando diferentes bailes, y entre ellos los viejos que bailan el *caballero*, utilizando como estribillo:

*"Que de noche le cascaron
por unos celos
a la gala de Medina
la flor de Olmedo"*

iii. Amenizar:

La inclusión de partes musicales en una obra teatral cumple en muchas ocasiones el objetivo de amenizar la representación, una función que siendo común a todos los géneros teatrales, es fundamental en las obras cortas en las que lejos del adoctrinamiento y la experimentación, la música se vale de recursos muy conocidos, entre ellos la canción y los bailes populares, para entretener al heterogéneo público que asiste a los corrales, aunque no es exclusiva de ellos, ya que idéntica función tiene en algunas de las piezas destinadas a palacio, puesto que la familia real y los cortesanos comparten algunos de los gustos teatrales de las clases populares, como pone de manifiesto la inclusión por Solís de una danza cantada de *matachines* en su *Loa para la comedia de Un bobo hace ciento*, compuesta para una representación palaciega⁴⁹⁶:

(Salen las Carnestolendas de matachín, danzando)

CARNESTOLENDAS: *Matachín, que yo soy el tiempo;
matachín, que a todos alegra;
matachín, que tiemblan las carnes;
matachín, de verse tolendas.*

Como reflejo de una realidad social, la música aparece también en las comedias cumpliendo el papel de entretenimiento habitual en la vida diaria de la sociedad del siglo

⁴⁹⁵ Citado por COTARELO, *Colección: ccci*.

⁴⁹⁶ Bergman (*Ramillete: 267*) cree que pudo haberse representado hacia 1652-53, ya que en el texto se menciona a la infanta Margarita, primera hija de Felipe IV y Mariana de Austria. Protagonizada por personajes simbólicos (las cuatro Edades (oro, plata, cobre y hierro) el Tiempo y la Vida Humana, a ellas se une el personaje de las Carnestolendas vestido de matachín, que les contagia su alegría, transformándose también en matachines los dos últimos. Ver la loa en Sánchez Regueira, *Solís obra menor: 100-1*.

XVII, por lo que con frecuencia se intercalan partes cantadas para distraer el ocio, la melancolía o simplemente pasar el rato de los protagonistas, reflejando un hábito social muy extendido, que tan bien plasman las novelas cortas de la época⁴⁹⁷, pudiendo ser interpretada por los criados⁴⁹⁸ o por los propios señores, como D^a Beatriz, la protagonista de *La desdicha de la voz* que:

D.DIEGO: [...] aunque enojada
 al principio se mostró
 de aver [venido] a mi casa
 ya a [ruego] de las amigas
 con quien viene mas umana
 aunque arto a disgusto suyo
 por divertir lo que aguardan
 se quieren entretener
 cantando aquella guitarra
 conque dibertirte a ti
 suelen Leonor tus criadas
 [...]

(CALDERÓN, *Desdicha*: 27)

Sin embargo la elección de las canciones no suele ser arbitraria sino que se relaciona estrechamente con la trama, como sucede con la canción “¡Cuan bienaventurado...” incluida por Lope de Vega *El villano en su rincón* con el fin aparente de entretener a los espectadores ficticios que asisten a una fiesta en casa de Juan Labrador, el protagonista de la obra; pero como señala Marín Martínez (*Letras cantar*: 59-60) la canción también entretiene al espectador del corral sin detener la acción, ya que el poema compuesto por Lope resume la filosofía del protagonista, que por otra parte es el argumento principal de la obra: la alabanza de la vida sencilla de la aldea, lejos de las intrigas de la corte.

Las excusas que permiten introducir la música en las comedias son muy variadas; puede ser el festejar una ocasión señalada, como unas bodas:

D. DIEGO: Mire que le he menester,
 y que traiga los amigos
 con todos los instrumentos;
 porque muy presto, imagino
 que tendremos boda en casa.
D. ENRIQUE: Siempre estoy para serviros (*Vase*)
CHACÓN: Eso he de hacer yo, pues solo

⁴⁹⁷ “... le pidieron ellas [...] que cantase un poco. A lo que Doña Beatriz se excuso con decir que no estaba de humor, que estaba melancólica. Mas una de la criadas, que era mas desenvuelta que las demás, se levantó y entró en una cuadra, de donde salió con un arpa, diciendo: - A fe, señora, que si hay melancolía, éste es el mejor alivio. Cante vuestra merced un poco, y verá como se halla mas aliviada...” ZAYAS, M^a de, “El prevenido engañado”, en *Novelas amorosas y ejemplares*. Cito por la edición de J. Olivares (Madrid, Cátedra, 2000), p. 305.

⁴⁹⁸ “Servía la mesa Inés, porque Marcela, que así se llamaba la doncella, por mandado de su señora, ya tenía en las manos un instrumento, en el cual era tan diestra que no se la ganara el mejor músico de la Corte, y esto acompañaba con una voz que mas parecía ángel que mujer...” ZAYAS, “El castigo de la miseria”, en *Novelas*: 258.

para eso, señor, le sigo
a cuantas lecciones va,
tomando dellas avisos
de adonde hay festines

D. DIEGO: ¿Pues
que es, hidalgo, vuestro oficio?

CHACÓN: Toco el violón, y soy maestro
de los demás violoncillos
y a las bodas desta casa
traeré todos mis ministros...”

(CALDERÓN, *Maestro danzar*: 94)

y en general cualquier tipo de fiesta social⁴⁹⁹ u otras fiestas extraordinarias como las Carnestolendas:

(*Suenan los instrumentos*)

LAURA: Señora, los instrumentos
ya de ser hora dan señas
de comenzar el sarao
para las Carnestolendas.
[...]

(*Salen los Príncipes y los Músicos cantando*)

MÚSICOS: *Venid los galanes
a elegir las damas
que en Carnestolendas
Amor se disfraza.
Falarala, larala, etc.*⁵⁰⁰

iv. Comentar:

A las partes cantadas se encomienda en muchos casos la función de comentar la acción, recurriéndose con frecuencia a las letrillas y canciones populares, así como las citas y parodias de versos ajenos, ya que ello permite entremezclar de forma “verosímil” en una escena partes habladas y cantadas:

TIEMPO: [...]

Y así, huyendo de los hombres,

esas amigas montañas

te dirán, Vida Humana,

donde has de hallar el Tiempo

que te falta;

que vive y dura, con quietud serena.

(*Canta dentro el coro*)

CORO: *Cerca del Tajo, en soledad amena.*⁵⁰¹

⁴⁹⁹ “... Laura [...] a Lisis, su hija [...] dio cargo de prevenir de músicos la fiesta; y para que fuese mas gustosa, mandó expresamente que les diese las letras y romances que en todas cinco noches se hubiesen de cantar [...] Lisis, a quien tocaba dar principio a la fiesta, hizo buscar dos músicos, los mas diestros que pudieron hallarse, para que acompañasen con sus voces la angélica suya...”. ZAYAS, M^a de, *Novelas*: 168-9.

⁵⁰⁰ MORETO, A., *El desdén con el desdén*. Edición de F. Rico, (Madrid, Castaglia, 1978), p. 150-151.

⁵⁰¹ SOLÍS, *Loa para la comedia Un bono hace ciento*. Ver ed. cit., pp. 98-9. El verso cantado por el coro pertenece a la *Egloga III* de Garcilaso (BERGMAN, *Ramillete*: 274).

Este tipo de citas le permiten al dramaturgo cerrar una escena, como hace Lope de Vega en su auto de las *Bodas entre el Alma y el Amor divino*,⁵⁰² en el que utiliza un texto de Góngora como epílogo y comentario final a la escena en la que el Pecado tienta infructuosamente al Alma:

MÚSICA: Que estén Cristo y la Memoria
 de su pasión y vitoria,
 bien puede ser;
 pero que con el Pecado
 aunque venga disfrazado,
 no puede ser.
 Que compre el Alma excelencia
 de gloria con penitencia,
 bien puede ser;
 pero que con vida ociosa
 quera ser de Cristo esposa,
 no puede ser.
 [...]

La misma función se puede encomendar a un estribillo nuevo pero fácilmente identificable por el espectador, como el que introduce León Merchante en su entremés *El paseo al río de noche*⁵⁰³, en el que el dueño de un coche que mima a sus mulas como si fuesen personas es requerido para que con ellas ayude a sacar del río un coche que se ha quedado embarrancado con varias mujeres dentro, pero prefiere ser él mismo y no sus mulas el que:

DUEÑO: [...] aunque dure el trabajo cuatro horas
 iré sacando aquesas mis señoras
 a cuestras, al cochero, a la criada,
 y me pueden poner una almohada
 para venir a gusto
 [...]

Antes de que lo ponga a efecto aparecen las mujeres, y canta Bernarda Ramírez:

BERNARDA: *Tener, tener, tener, tener,*
 que ya el coche ha salido del río
 y el suyo, figura, no es ya menester.
 [...]

v. *Resumir:*

⁵⁰² *Peregrino*: 221. La letrilla original de Góngora comienza con “Que pida a un galán Menguilla/cinco puntos de gervilla/*bien puede ser*/mas que calzando diez Menga/quiera que al justo le venga/*no puede ser.*” (1581).

⁵⁰³ Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 260.

Con frecuencia los dramaturgos se sirven de las partes cantadas para resumir una parte de la trama, como hace Lope en su auto *La adúltera perdonada*⁵⁰⁴ en el que la caída del *Alma-Esposa* en las redes del *Mundo* se expone brevemente en la parte cantada por los músicos:

MÚSICOS: *Haciendo está el Mundo loco
llorar y reír,
y trae la esposa
de aquí para allí.*
Era la fe de la esposa
blanco diamante y zafir,
esmeralda la esperanza,
y su caridad rubí;
ya no son piedras preciosas
porque se pierden así
las virtudes de las almas
que al mundo quieren seguir.
Haciendo está el Mundo loco
[...]

Pero además de servir como resumen de una escena, las partes cantadas pueden ser el epílogo de la obra, un recurso utilizado especialmente en los géneros breves como el entremés, en el que con frecuencia el baile cantado final resume todo el argumento:

MÚSICOS: Que de rondón se han entrado
en la castellana lengua
todas las civilidades
que estaban antes en jerga.
[...] ⁵⁰⁵

En su entremés *La ropavejera* Quevedo logra integrar de forma natural un baile cantado dentro del entremés, al que sirve de epílogo y resumen, utilizando como pretexto el remiendo de un baile dado que la protagonista que da nombre a la obra - cual cirujano plástico moderno- no vende prendas sino “retacillos de personas”:

(Suenan guitarras.)

RASTROJO: Guitarras vienen: músicos espero,
para que te alboroces,
o remiendes los tonos o las voces;
que las guitarras no serán tan lerdas
que en casa de las locas busquen cuerdas.

(Salen los músicos.)

MÚSICOS: Adoba cuerpos, como adoba sillas,
botica de ojos, bocas, pantorrillas.
Nuestro baile del *Rastro* está tan viejo,

⁵⁰⁴ Cito por la edición de ARIAS, R., *Autos sacramentales. El auto sacramental antes de Calderón*, (México, 1988), p. 168. Subrayo en cursiva el estribillo.

⁵⁰⁵ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Las civilidades*. Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 506.

que no le queda ya sino el pellejo;
queremos, si es posible, remedalle
con los bailes pasados.

ROPAVEJERA: Remendaréle por entrambos lados,
que no se le conozcan las puntadas.
Las bailas aquí están todas guardadas:

(Descubre las mujeres y los bailarines, cada uno su instrumento.

con Zarabanda, Pironda, la Chacona,
Corruja y Baquería;
y los bailes aquí: Carretería,
¡Ay, ay!, Rastrojo, Escarramán, Santurde
[...]⁵⁰⁶

En otras ocasiones, aunque mucho menos frecuentes, el resumen cantado de la trama no se incluye como epílogo sino como prólogo de la obra. Esto es lo que sucede en el entremés cantado *El casamiento de la calle Mayor y el Prado Viejo* de Quiñones de Benavente, que se inicia con un romance cantado por los músicos en el que se resume el argumento:

MÚSICOS: Casó la calle Mayor
con el señor Prado Viejo,
trocando la vecindad
en amable parentesco.
Convidadas a la boda
todas las calles vinieron;
que a la Mayor se le debe
la obediencia y el respeto.
De gala vienen vestidas,
sin ponerse nada ajeno,
que cada calle saco
de sí misma el lucimiento.⁵⁰⁷

Buscando una mayor efectividad, el dramaturgo puede utilizar una breve y concisa letra cantada, como sucede en *El acero de Madrid*, obra en la que Lope recurre una vez mas a una canción popular cuyos dos versos resumen perfectamente la trama de la comedia:

MÚSICOS: *Niña del color quebrado
o tienes amor, o comes barro*⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ QUEVEDO, F. de., *La Ropavejera (Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, 1670). Cito por la edición de BERGMAN (*Ramillete*: 114), quién apoyándose en Asensio, considera que este entremés debió estrenarse en fecha muy anterior a su publicación, posiblemente hacia 1624 más o menos.

⁵⁰⁷ Cito por COTARELO, *Colección*: 556.

⁵⁰⁸ Cito por la edición de S. Arata, (Madrid, Castaglia, 2000), p. 176-7. Belisa, la protagonista de la comedia finge estar opilada, y aprovecha los paseos para tomar “el acero”, remedio habitual de la enfermedad, para encontrarse con su enamorado Lisardo. También mediante la canción “Al cabo de los años mil/ vuelven las aguas por do solían ir” resume Lope lo sucedido en su comedia *Con su pan se lo coma*. La canción, con la que según Umpierre (*Songs*: 57) Lope expone la idea del “eternal return”, es interpretada en la comedia para celebrar la vuelta de Celio, desilusionado tras su paso por la corte.

CESAR: [...] *No desdeñes verme,
dulce suelo, así:
que esto en mí no es baja,
no, no, rendimiento sí.*
[...] (CALDERÓN, *Manos*: 296)

MÚSICOS: *A nadie puede ofender
querer por solo querer.*⁵⁰⁹

Dos son las tendencias principales que se perciben en el teatro del Siglo de Oro a la hora de resaltar el ***carácter de la obra representada***: reflejar *aspectos de la vida corriente o*

728

de la realidad deformada y reflejar conceptos e ideas. En el primer caso la riqueza de situaciones es enorme ya que se puede intentar reflejar la vida real tal y como es, aunque dentro de unas convenciones teatrales -como sería el caso de las comedias de capa y espada- pero también admite una deformación de la realidad, como podemos ver en las farsas y en las obras menores; incluso se puede suponer que hay ciertas cosas que podrían suceder, con lo que nos moveríamos en el campo de lo hipotético de las comedias de santos, en las que se resalta lo extraordinario. Desgraciadamente la falta de partituras originales impide analizar hasta que punto las diferentes situaciones podían ser resaltadas mediante la música.

Posiblemente una de las funciones mas importantes de la música en un teatro dirigido a un público muy diverso es la de enfatizar determinados momentos de manera que se ayude al espectador a interpretar la escena, por ello con frecuencia en todo tipo de obras, la música cantada se utiliza para **resaltar los mensajes** que el dramaturgo quiere comunicar a los espectadores, de manera que puede reforzar la trama, como sucede en la escena de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*⁵¹⁰ en la que se anuncia a Perseo que pronto conocerá su verdadera identidad:

PERSEO:	[...] ¡Oh tu deidad que escucho y no veo! Si eres mi oráculo, dime ¿quien soy?
MÚSICA:	<i>Tú lo sabrás pronto.</i>
PERSEO:	¿Quien me lo ha de decir?
MÚSICA:	<i>Nadie.</i>
PERSEO:	Pues, ¿como puede ser eso, decirlo, y nadie?
MÚSICA:	<i>Llegando...</i>
PERSEO:	Prosigue, que no te entiendo.
MÚSICA:	<i>A decirlo, sin decirlo, a saberlo, sin saberlo.</i>

Es esta una de las funciones utilizada habitualmente por Calderón en sus autos sacramentales para resaltar el mensaje doctrinal a transmitir:

LETEO, ENVIDIA Y MÚSICA:	<i>Puesto que es de tantas bellas criaturas la Naturaleza reina absoluta, hoy el Placer vea de todas juntas que la Naturaleza de todas triunfa.</i> ⁵¹¹
-----------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁵¹⁰ CALDERÓN, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Cito por la edición de Rafael Maestre, en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J.Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque coord. (Madrid, 2000), p. 556).

⁵¹¹ CALDERÓN, *El divino Orfeo*. Cito por la edición de J.Enrique Duarte, en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J.Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque coord. (Madrid, Castaglia, 2000), p. 703.

La música puede resaltar también *movimientos escénicos* muy diversos, tales como los cambios escenográficos y los descubrimientos de apariencias, que según se describen en las acotaciones muestran una clara correspondencia con la representación pictórica de temas semejantes. Un buen ejemplo lo tenemos en la comedia de Bernardo de Quirós sobre Santa Juana de la Cruz, en la que en un determinado momento “*Baxan dos Angeles de arriba juntos, y abaxo cogen cada vno la punta de vna cortina, y buelan cada vno con ella a lo alto, y descubrase en el torno [sic por trono] vn Niño Iesus en pajas, a los lados Maria y Ioseph, y vna gloria arriba, y canten los Angeles*”⁵¹². No tenemos mas que recordar cuadros como *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo* de Murillo (Sevilla, Palacio Arzobispal) (Fig. 57), en el cual la Virgen se aparece al Santo rodeada de ángeles músicos, para comprender que pintura y teatro se rigen por las mismas convenciones visuales, con la ventaja en este caso de que la pintura muda se convierte en el teatro en una pintura sonora, sumando a la efectividad visual la sonora.

La música también puede contribuir igualmente a resaltar los *desplazamientos de los personajes por el escenario*:

“... sonando a un tiempo el clarín, la música y la representación, da vuelta la nave con el PRÍNCIPE y la ENVIDIA; el escollo se cierra con LETEO y salen del carro del peñasco los DIAS cantando y bailando delante de la NATURALEZA y el PLACER con ellos, introducido en su festejo, cuya copla se repite lo que tardan en desaparecer escollo y nave.” (CALDERÓN, *Divino Orfeo*: 703)

3.1.2. RESPECTO A LOS PERSONAJES

Las funciones de la música en relación con los personajes son también muy variadas, pero fundamentalmente transcurren en tres direcciones: *presentar el personaje* a los espectadores, ya sea anunciando su presencia sobre el escenario y/o caracterizándole; permitirle *expresar sus sentimientos*; y finalmente *condicionar sus acciones* advirtiéndole o persuadiéndole.

⁵¹² Citado por SHERGOLD, *Spanish Stage*: 371.

3.1.2.1. ANUNCIAR:

Ya vimos al hablar de la música instrumental en el teatro como era práctica habitual anunciar al público la presencia en escena de los personajes de alto rango, función encomendada generalmente a la caja y al clarín, que reproducían en la ficción teatral lo que en la vida real era una señal sonora del poder:

FE: [...] mas proseguir no puedo,
que *los templados clarines*,
dulces pájaros de acero
que a sus voces desafían
los ruiseñores del viento,
dicen que ya ha entrado el Rey
en el coronado cerco.⁵¹³

lo que resulta mucho mas evidente cuando se trata de personajes históricos, como sucede en *Amar después de la muerte* ⁵¹⁴:

"Tocan cajas y trompetas, y salen SOLDADOS, DON JUAN DE MENDOZA y el señor DON JUAN DE AUSTRIA."

Tan habitual era esta función que las obras breves no perdieron la ocasión de parodiarla, como sucede en la mojiganga anónima *El Cid*⁵¹⁵:

(Dentro)

MÚSICOS: El Rey sale a estos jardines
toquen cajas y trompetas.

OTROS: Se han perdido las baquetas.

OTROS: Pues toquen los matachines

incluso en el caso de que los personajes pertenezcan a la mitología clásica:

“Caxas y pífano al son de marcha, y salió MARTE torneando, con todas las armas, y delante de él dos padrinos y un comediante que primero echó el reto. Ejecutado todo según el acostumbrado estilo de los torneos.”⁵¹⁶

⁵¹³ CALDERÓN, *El nuevo palacio del Retiro*. Edición de A.K.G. Paterson (Kassel, Edición Reichemberger, 1998), p. 157.) Los subrayados en cursiva-negrita son míos.

⁵¹⁴ CALDERÓN, *Amar después de la muerte*. Cito por la edición de J. Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque (Coord.), *Calderón de la Barca: Obras maestras*, (Madrid, Castaglia, 2.000), p. 87.

⁵¹⁵ Ver en HUERTA CALVO, *Teatro Breve*: 347-348.

⁵¹⁶ *Mogiganga de las fiestas de Valencia en el jardín de Flora. Fin de fiesta que también de precepto de el Excelentísimo Señor Conde de Altamira escribió Don Francisco Figuerola*. En J. Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque (Coord.), *Calderón de la Barca: Obras maestras*, (Madrid, Castaglia, 2.000), p. 542. Fue escrita para acompañar la representación valenciana de la comedia de Calderón *La Fiera el rayo y la piedra* en 1690, con que se celebró el segundo matrimonio de Carlos II.

La música anunciaba igualmente la presencia en escena de personajes simbólicos y divinos, tanto de aquellos que pertenecían a la tradición cristiana:

(Con música se abren a un tiempo dos globos: en el uno estará un trono de gloria, y en él el AUTOR sentado; en el otro ha de haber dos puertas, en la una pintada una un ataúd)

representación con
cuna y en la otra
AUTOR: Pues para grandeza mía
aquesta fiesta he trazado,
en este trono sentado,
a donde es eterno el día,
he de ver mi compañía.⁵¹⁷

como a la mitología clásica.

PERSEO: Pues ya que en suaues ecos
oygo las voces que suelen
tener al ayre suspenso,
quando alguna deidad pisa
la tierra, porque su acento
métricamente sonoro
suena mas dulce que el nuestro
[...]

(CALDERÓN, *Andrómeda*: 556)

En ocasiones es la música cantada la que cumple con la función de anunciar la presencia de un personaje en escena, pero en estos casos se amplía el cometido de la música, ya que gracias a la interpretación de un texto se pueden transmitir mensajes, órdenes y avisos, tanto a los personajes de la obra:

MERCURIO: *(Dentro cantando)*
*¡Alerta! Que de los montes
por lísonja de octubre
baja desatado en nieue
el enojo de la nuues [...]*⁵¹⁸

como al público que asiste a ella, aclarando incluso la identidad de algún personaje:

(Tocan chirimías, y salen del carro del Estanque el REY, la REINA, la FE, la ESPERANZA, la CARIDAD y los cinco SENTIDOS, de gala, así hombres como mujeres, con los vestidos que mas

⁵¹⁷ CALDERÓN, *El gran teatro del mundo*, [Jh.]. Allen y D. Yndurain (eds.), (Barcelona, Critica, 1997), p. 36.

⁵¹⁸ La voz de Mercurio alerta a Júpiter de la presencia de Juno, su celosa esposa en *Los celos hacen estrellas*, de Vélez de Guevara. Cito por la edic. de Shergold y Varey (Londres, Tamesis, 1970), p. 51.

apropiadamente pida el papel de cada uno. Y cantando cuantos pudieren).

MÚSICOS: *Abrid las puertas, abrid
a vuestros príncipes, pues
la Reina es la Ley de Gracia,
y el Sol de Justicia el Rey.*⁵¹⁹

3.1.2.2. CARACTERIZAR:

Siendo el teatro espejo de la vida, la búsqueda de “verosimilitud” convierte en asunto primordial la caracterización musical de unos personajes que se presentan como estereotipos sociales en una sociedad estamental, y por ello fuertemente jerarquizada, en la que cada persona y/o personaje debe comportarse conforme a las exigencias de las normas del “decoro”, es decir de acuerdo con su rango social⁵²⁰. Para ello, como ya vimos, el teatro establece una serie de “partes” o papeles muy estereotipados (dama, galán, gracioso, vejete, etc.), que gracias a una serie de variantes (galán ridículo, viejo grave, etc.) permiten reflejar satisfactoriamente un amplio espectro social, que la música contribuirá a reforzar.

Los intentos por caracterizar musicalmente a los personajes son evidente desde los primeros albores de teatro hispano, que en su evolución llegará a crear incluso estereotipos musicales, hasta el punto de que en las obras de Calderón suelen cantar sólo determinados personajes (sobre todo graciosos, dioses y personajes alegóricos)⁵²¹, y éstos claramente diferenciados además por el tipo de música que se les asigna, teniendo siempre en cuenta su situación social⁵²². Debido a la importancia que los conceptos e ideas tienen en el teatro mitológico y en los autos sacramentales, la concepción del recitativo como “plática de los dioses”⁵²³ por oposición a otro tipo de música mas enraizada en la tradición hispana para los humanos, permite a Calderón reforzar el diferente carácter de unos y otros.

⁵¹⁹ CALDERÓN, *Nuevo palacio Retiro*: 116. Los subrayados son míos.

⁵²⁰ El cambio de situación social también implica un cambio en la manera de expresarse, como pone de manifiesto D^a Beatriz, la protagonista de la comedia de Calderón *La desdicha de la voz*, quien al hacerse pasar por “criada de labores” considera “que hasta estilo e de mudar/si no en sentir en hablar”. (CALDERÓN, *Desdicha voz*: 76).

⁵²¹ *Caribdis* y la graciosa *Celfa* son los personajes que cantan en su zarzuela *El golfo de las sirenas*. Un reparto similar podemos ver en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* en la que además de *Libia* y *Sirene*, las dos hermanas de Medusa, los papeles cantados son todos de dioses: *Palas*, *Mercurio*, *Morfeo*, *Júpiter* y *Juno*.

⁵²² La caracterización musical de los personajes por su rango social no es sin embargo una característica específica del teatro español, sino del teatro barroco, y muy especialmente del teatro musical. Ya desde los inicios de la ópera encontramos ejemplos tan significativos como la *Arianna* (1608) de Monteverdi, en la que, como señala Fabbri (*Monteverdi*: 197), se utiliza una melodiosidad pastoril para los versos de los pastores, que contrasta con la gravedad del lenguaje de los personajes míticos: Teseo y Ariadna. Es este un aspecto de la caracterización musical teatral que podremos ver en muchas otras obras de diferentes periodos; así en *La flauta mágica*, *Papageno*, un personaje que pertenece a la tradición popular, canta siempre melodías populares, ya sean reales, modificadas o inventadas por el propio Mozart.

⁵²³ El recitativo como “plática de los dioses” es definido con claridad por el dramaturgo en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*: “...Y voluiendo a enlaçar el argumento (no sin nouedad), empeçaron su platica [Palas y Mercurio], a diferencia de los humanos, en vn estilo recitativo que siendo vn compuesto de representación y

Soluciones similares encontramos en Bances Candamo⁵²⁴, en alguna de cuyas obras es la música en sí misma la que caracteriza a los personajes divinos y alegóricos, ya que en sus “fábulas” y loas suelen ser éstos los que cantan, mientras que los humanos sólo recitan. Así en su zarzuela *Como se curan los celos y Orlando furioso* Bances especifica en la relación inicial de “Personas que hablan en ella” que son “músicos” seis: el *Tiempo*, el *Pensamiento*, el *Olvido*, el *Desengaño* y el *Odio*, todos ellos alegóricos, y la “maga” Melisa (*Orlando*: 113). A finales de siglo la caracterización musical de los personajes divinos estaba ya tan asentada que en la zarzuela de Bances *El imposible mayor en amor le vence Amor* el personaje de Júpiter encubre su condición divina “disfrazando la voz / al modo humano” (*Imposible*: 140).

Pero la caracterización musical de los personajes no se limita únicamente a su situación social sino que abarca otros aspectos como la caracterización psicológica, moral, etc., de manera que mediante la interpretación de una zarabanda, Lope de Vega caracteriza a los caballeros disipados y a las damas cortesanas con las que éstos se entretienen en su comedia *La bella malmaridada*⁵²⁵:

FELICIANO:	Bailemos, ¡ola!
MARCELO:	Eso, sí.
	Siempre el ganar alborota.
FELICIANO:	Daca esa guitarra.
DRUSILA:	Ten,
	tañe y haya zarabanda.
LEONARDO:	¡Que bueno el negocio anda!
TEODORO:	¡Bien bailan!
LEONARDO:	¡Y como ríen!
	[...]

Igualmente en su entremés *El juego del hombre* Benavente se sirve del baile cantado final para subrayar el carácter de “guapo” o “valentón” de una de las protagonistas, *Quiteria*, quien canta “algo a lo valiente” (COTARELO, *Colección*: 731)

música, ni bien era música ni bien representación, sin vna entonada consonancia a quien acompañaua el coro de los instrumentos...” (*Andrómeda*: 557). Pedraza Jiménez cita como principales obras de Calderón en las que junto con modelos propios de la música teatral hispana se introducen otros italianos, *Andrómeda y Perseo* (1653); *El golfo de las sirenas* (1657); *El hijo del Sol, Faetón* (1661); *Eco y Narciso* (1661), y *Ni amor se libra de amor* (1662). Ver PEDRAZA JIMÉNEZ, B., “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro clásico*, nº 10 (Madrid, 1998), pp. 93 a 96.

⁵²⁴ De los doce personajes que aparecen en su zarzuela *El imposible mayor* cantan cinco: los tres dioses (*Júpiter, Juno y Amor*) y la pareja de graciosos (*Salvajo y Siringa*).

⁵²⁵ Cito por la edición de C. Andrés, (Madrid, 2001), p. 107-8.

En este sentido las jácaras constituyen un tipo de música claramente caracterizadora ya que su sola mención, que parece indicar un tipo de música concreta, acompañaba unos textos en los que se narraban las peripecias de los “jaques” y sus “daifas”⁵²⁶.

La caracterización musical de los personajes se extiende también a las partes corales como podemos ver en la 3ª jornada de *La Fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, en la que los dos coros que acompañan a los dioses (*Venus* y sus dos hijos: *Cupido* y *Anteros*) contrastan con el coro formado por los campesinos, que además de cantar, bailan al son de instrumentos “diferentes”, acompañando la llegada de la *Estatua* al palacio que para ella ha construido *Pígameón*, uno de los protagonistas de la obra. Pese a no haberse conservado la música, las acotaciones reflejan un mayor estatismo en la escena que se desarrolla en las esferas celestes (“*Vense en lo alto: VENUS a un lado ANTEROS con un coro de música, y a otro CUPIDO, con otro coro. Y todo esto cantando*”) frente al movimiento y bullicio que se percibe en las protagonizadas por los personajes humanos (“*Salen lo que pueden vestidos de villanos, mujeres y hombres, cantando y bailando con instrumentos diferentes. Detrás, en un carro, la ESTATUA, y a su lado PIGMALEON*”) (*Fiera*: 358 y 368) lo que junto al contraste del canto policoral de los dos coros divinos frente al coro campesino acentúa las diferencias de carácter de ambos grupos.

En ocasiones la caracterización musical de los personajes lleva a jugar incluso con la identidad real de los actores que los representan y los papeles a ellos asociados. Un magnífico ejemplo lo tenemos en la loa de Solís para su comedia *Las Amazonas*⁵²⁷, en la que aparecen personificados los géneros teatrales. Dada la jerarquización de la profesión, cada género está representado por actores y actrices asociados a determinadas “partes” que son las que habitualmente representan: dama, galán, gracioso, etc., y a cada una de las cuales se asocia un tipo de música, en este caso un tipo de baile o danza. Así María de Quiñones, primera dama de las compañías en las que actúa, personifica a la *Comedia* “Reyna de los festejos”, que es caracterizada por la música de la gallarda, una de las danzas cortesanas más populares. El personaje de la *Música* se encomienda a Mariana de Borja, celebré música y arpista, que en la loa canta la gallarda danzada por la Comedia. Las *Loas*, que también salen “danzando”, aparecen encabezadas por Luisa Romero, actriz y música que solía hacer 2ª damas; por el contrario los *Bailes* salen “bailando” un *Zarambeque*, y están encabezados por Bernarda Ramírez, célebre por sus papeles de “graciosa”, y protagonista junto con Cosme

⁵²⁶ Moreto, en su entremés titulado *Alcolea*, presenta una escena en la que Mariana, después de haber cantado una seguidilla, le pide a Frasquilla que cante una jácara. Sin hacerse rogar, ésta última canta una jácara que se inicia con dos versos que indican con claridad cual era el tema, y que por tanto irían asociados a un tipo de música y un estilo interpretativo concreto: “Renegado esta el Manquillo/después de disciplinado...”. Cito por COTARELO, *Colección*: cclxxxiv).

⁵²⁷ Cito por la edición de SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 103.

Pérez de multitud de piezas cortas. Y por ultimo los *Entremeses*, que también bailan, son personificados por el propio Cosme Pérez, celeberrimo en su papel de *Juan Rana*, protagonista de numerosos entremeses en los que pese a adoptar diversas identidades - alcalde villano, doctor, poeta de bailes, etc.,- se mantiene como característica principal la “graciosidad”⁵²⁸.

3.1.2.3. EXPRESAR EMOCIONES Y/O SENTIMIENTOS:

La manera de expresar los sentimientos está en el teatro de la época estrechamente unida a la categoría social del personaje, por lo que en principio parecería que los ritmos y tonadas populares se reservan a los personajes de mas baja condición, mientras que los protagonistas nobles cantan tonadas con bellos y elevados conceptos⁵²⁹, pero dada la importancia de la canción en el teatro español de la época, son numerosas la obras en las que coplas y letrillas preexistentes son utilizadas por los protagonistas para hacer alusión a sus sentimientos y también para comunicarlos, tanto a la persona interesada como al público que asiste a la representación. Así por ejemplo vemos como Calderón utiliza una canción muy conocida -“*Ven muerte tan escondida*”- para que Cesar, el protagonista de *Las manos blancas no ofenden*, exprese sus celos:

SERAFINA:	[...] toma el instrumento, y canta.
CESAR:	Está mi vida muy buena, sabiendo que Federico es quien su agrado merezca, ahora para cantar. [...] Pues obedecer es fuerza, cantaré como el cautivo, con el son de la cadena.
	(Toma el instrumento, y sale FEDERICO, escuchando lo que se canta, y PATACÓN)
	<i>Ven muerte tan escondida, que no te sienta venir, porque el placer del morir, no me vuelva a dar la vida.</i> [...]
	(CALDERÓN, <i>Manos</i> : 290)

⁵²⁸ Siendo el “gracioso” un personaje característico del teatro español podemos hacernos una idea de su posible caracterización musical gracias al personaje de *Iro* de *El retorno de Ulises a la patria* (1640), obra en la que Monteverdi se acerca por primera vez a este tipo de personajes, y para el cual compone una música claramente caricaturesca. Ver en FABBRI, *Monteverdi*: 440.

⁵²⁹ Un buen ejemplo lo tenemos en los textos de dos de las canciones que interpreta D^a Beatriz, la dama protagonista de *La desdicha de la voz*, de Calderón: “Pena ausencias no te den/jilguero que al viento igualas”, cantada en la 1ª jornada, todavía bajo su verdadera identidad, y “Yo quiero bien/mas no he de decir a quien”, en la 2ª, ya bajo la falsa identidad de *Lucía*, una criada (*Desdicha voz*: 28 y 97), en las cuales además de expresar sus sentimientos refleja en cierta medida su situación.

Estas coplas, normalmente redondillas, romances, pero a veces sonetos y otros tipos de versificación, también pueden ser interpretadas por un tercero como medio para transmitir los sentimientos del personaje principal. Nada menos que seis de ellas ("*Solo el silencio es testigo*"; "*Despeñada fuentecilla*"; "*Despeñado un arroyuelo*"; "*Guarda corderos, zagala*"; "*Era el remedio olvidar*"; "*Apended flores de mí*") incluye Calderón en una única escena de *Los tres efectos de amor*⁵³⁰, todas interpretadas por LAURA para avisar a ROSARDA -a petición de la propia interesada- en el caso de que "...si ves en mi el menor/amago, el menor resquicio,/menor átomo de afecto/que te parezca no mío,/.../...porque yo/me cobre con tus avisos.". El valor expresivo de las canciones lo pone de manifiesto el texto declamado por el personaje de *Rosarda*, a través del cual percibimos la complejidad de los sentimientos mostrados, que constituiría todo un reto interpretativo para la actriz que la encarnaba.

La inclusión de canciones preexistentes es ésta una de las formas preferidas por Lope de Vega para integrar la música en sus obras, y también por otros dramaturgos como Cervantes, Calderón, Vélez de Guevara, etc., que utilizan en ocasiones una misma canción en diferentes obras, incluso modificando el texto en función de las necesidades de la trama, o lo que es aún mas frecuente, glosándole⁵³¹. Una poesía que ya aparece en el *Cancionero manuscrito de 1615* es la que elige Calderón para poner de manifiesto los sentimientos amorosos de los tres galanes en *La fiera, el rayo y la piedra* a través del procedimiento de la glosa: *Es verdad, que yo la vi./En el campo entre las flores./Cuando Celia dijo así;/Ay, que me muero de amores!;/Tengan lástima de mí!*⁵³²:

CEFIRO:	¡Quien saliera a hablarla!
IFIS:	¡Quien pudiera a hablarla salir!
PIGMALEÓN:	¡Quien fuera Orfeo y moviera tu amor! [...]
LOS TRES:	Mas basta poder decir al ver tu hermosura que ...
MÚSICA:	<i>Es verdad, que yo la vi.</i>
LOS TRES:	La música por mí habló, pues es verdad que la vi.

⁵³⁰ Ver en la edición de Hartzembusch, *BAE*, XII, (Madrid, 1945), pp. 352-3.

⁵³¹ Ver ORTEGA DEL ALAMO, A., *Dos canciones de Lope de Vega en un Cancionero poético musical del siglo XVII* (Valencia, s.f.); UMPIERRE, G. *Songs in the plays of Lope de Vega* (Londres, 1975); DÍEZ DE REVENGA, J., *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (Murcia, 1983); WILSON, E.M. y J. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón* (Londres, 1964).

⁵³² Aunque no tenemos la música de *La fiera*, existe una versión de esta canción, aunque con variaciones en el texto, con música de Juan Pujol en el *Cancionero de Olot*. Ver QUEROL, M., *Romances y letras a tres voces* (Barcelona, 1956), p. 12. Cito el texto por la edición de Egido, *Fiera*: 296-299.

MÚSICA: *En el campo entre las flores.*
 LOS TRES: Aun cuanto va a repetir,
 va a mi intento, pues refiere...
 MÚSICA: *Cuando Celia dijo así:*
 LOS TRES: Veamos lo que dijo Celia,
 si hace también a mi fin.
 MÚSICA: *¡Ay, que me muero de amores!*
¡Tengan lastima de mí!
 IFIS: Si, pues de amores muero.
 CÉFIRO: Pues muero de amores, si.
 PIGMALEON: Todo hace al intento de otros,
 sólo al mío ¡ay infeliz!
 no hace, pues nunca podrá
 la que yo adoro decir:
 MÚSICA: *¡Ay, que me muero de amores!*
¡Tengan lastima de mí!

que parece haber sido muy popular en la época, dado que fue utilizada por varios escritores⁵³³.

A la *Música*, es decir al coro, se encomienda también la transmisión del “estado anímico” de un personaje⁵³⁴, que puede acentuarse mediante el uso de determinados timbres instrumentales, como hace Calderón en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, obra en la que los versos cantados por el coro (*Lám. V*) expresan el desconsolado estado de ánimo de la protagonista al ser llevada a la roca de su sacrificio, contribuyendo las modificaciones tímbricas de los instrumentos -señaladas en las acotaciones- a resaltar el “afecto” expresado y la situación escénica que lo provoca:

DISCORDIA: Aquésta sí que es cláusula festiua
para la vanidad de mi deseo,
y mas quando ya veo
lograrse de mis cóleras el fruto;
pues vestida de luto,
al funesto compás de destempladas
(Tocan caxas destempladas y sordinas roncás.)
caxas, de triste canto acompañadas,
Andrómeda camina
al teatro fatal de la marina
donde ha de ser de mi rencor indicio,
verla de vn monstruo humano sacrificio
[...]

⁵³³ Wilson y Sage (*Poesías líricas Calderón: 66*), que señalan la presencia de este texto en el *Cancionero Manuscrito* de 1615, citan a Luis Vélez de Guevara, José de Valdivieso y Agustín Moreto entre los autores que la incluyeron en sus obras. Stein (*Plática: 35*, nota 65) además de la comedia de Luis Vélez (*Reinar después de morir*), señala como Suárez de Deza la utiliza también en su *Mojiganga D. Gayferos*. WILSON, E.M., y J. SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, (Londres, 1964).

⁵³⁴ Se trata de un procedimiento que utiliza también con frecuencia Bances: "LESIDANTE: .../ son tan duras mis pasiones/ son mis fuerzas tan cobardes,/ son tan ciegos mis temores/MÚSICA: *Que idolatran de Danael las perfecciones*/LESIDANTE: ¡Ahora sí que aquella voz/como oráculo responde!". (BANCES, *Imposible mayor*: 126).

(*En haviendose ydo LA DISCORDIA, antes que nadie saliera al tablado, se oyó, al compás de caxas y sordinas, la música lamentosa que dirán los versos.*")

MÚSICA: *La que nace para ser
estrago de la fortuna,
sufra y calle, llora y supla,
y consolada con que
la que es desdicha no es culpa,
supla y calle, calle y sufra.*

(CALDERÓN, *Andrómeda*: 587)

Lamentablemente, la escasez de partituras conservadas dificulta el análisis en profundidad de los recursos musicales empleados por los compositores españoles de la época para expresar los “afectos”, tan caros al teatro barroco, y que constituirá una de las preocupaciones principales de los compositores del drama “en música”⁵³⁵. Aunque éstos se mueven dentro de unos registros expresivos bastante estereotipados (odio, amor, ardor guerrero, sentimiento religioso, etc.) comunes al teatro barroco europeo⁵³⁶, en la estructura de las partes cantadas, que corresponde a la forma musical denominada tono o tonada, claramente diferenciada del concepto de “aria” italiana, es sobre todo la “manera” de cantar la que mejor contribuye a resaltar todas las cualidades expresivas del texto⁵³⁷.

⁵³⁵ En el prólogo de su 8º libro de Madrigales (1638) -donde expone los principios del nuevo estilo *concitato*- Monteverdi alude a su preocupación en este sentido: “Habiendo considerado que *nuestras mas importantes pasiones o afectos de animo* son tres, es decir la *ira*, la *templanza* y la *humildad* [...], al igual que la *naturaleza de nuestra voz se divide en alta, baja y media*, y el arte de la música lo indica claramente con los términos de *concitato*, *molle* y *temperato*, y no habiendo podido encontrar en las composiciones del pasado ejemplo del *concitato genere* y si del *molle* y *temperato* [...] me puse a ello con no poco esfuerzo y estudio a buscarlo...”, y explica una serie de recursos musicales empleados para expresar estos “afectos”: así por ejemplo, para representar la ira, el primero de los estados de ánimo que cita, considera lo mas indicado la repetición de notas muy cortas: “...comencé por tanto a pensar en la semibreve [...] la cual puede ser dividida en dieciseis semicorcheas, que tocadas una por una con añadido de oración conteniente de ira y desdén, vi en este breve ejemplo la semejanza con el afecto que buscaba [...] y habiendo comprobado que este principio muy bien servía en la imitación de la ira...” (FABBRI, *Monteverdi*: 405).

⁵³⁶ Caberloti, en su elogio fúnebre a Monteverdi describe algunas técnicas musicales usadas por el compositor para resaltar la expresividad de sus personajes, y el uso que éste hacía de los modos en relación con la expresión de *afectos*: “...perfectísimo poseedor del número armónico, con el *dorio* persuadía a la *prudencia* y hacía nacer en los pechos *castos pensamientos*, con el *frigido* incitaba a la *lucha* a aquellos espíritus de principios valientes [...]; con el *eolio* calmaba las tempestades y batallas internas de los ánimos, y llevaba a las almas pacificadas el *sueño y la calma*; finalmente con el *lidio* reavivaba los intelectos, y *despojándoles de deseo de cosas terrenales*, hacía nacer en ellos el apetito por las celestes...” (FABBRI, *Monteverdi*: 462). Sage considera que la teoría de los modos es fundamental para comprender la función de la música en los dramas alegóricos de Calderón ya que, en su opinión, las teorías musicales del humanismo ejercieron sobre su pensamiento y técnica una gran influencia. Ver SAGE, J., “The function of music in the theatre of Calderón”, en *Pedro Calderón de la Barca. Comedias*, edición facsímil a cargo de Cruickshank, D.W., y J.E. Varey, XIX (Londres, 1973), pp. 211 y 218. Citaré en adelante por *Function Music*.

⁵³⁷ En este sentido son muy útiles las acotaciones, como ya vimos, pues son ellas las que nos proporcionan valiosas indicaciones expresivas. Así en la 2ª jornada de la zarzuela *Lides de amor y desdén* de Diamante, la acotación indica que los dos enamorados, que tras ser heridos por Cupido se sienten morir, deben cantar “a media voz”. Ver COTARELO, *Hª Zarzuela*: 61.

3.2. ESPECÍFICAS

Dos son las funciones que aunque puedan aparecer en otro tipo de obras, parecen caracterizar específicamente a aquellas escritas expresamente para el teatro cortesano, y también a los autos sacramentales, por tratarse en ambos casos de un tipo de obras en las que el contenido ideológico y simbólico tiene un papel esencial.

3.2.1. IDEOLÓGICAS

Dos son en este sentido las funciones de la música teatral: adoctrinar y ensalzar.

3.2.1.1. ADOCTRINAR:

Pese a la frecuencia con que en la literatura del Siglo de Oro -y muy especialmente en las obras teatrales y en las novelas cortas- las canciones son utilizadas para transmitir “afectos”, hasta hace muy poco no se ha prestado la debida atención a este hecho, posiblemente por la distancia que hoy en día separa los estudios literarios de los musicales. En general se ha tendido a considerar sinónimos los verbos “cantar” y “declamar”, cuando en realidad son muy distintos, y también lo eran para los escritores del XVII, quienes conocían bien el poder “emotivo” de la música por ende su efecto “persuasivo”. Julián Olivares⁵³⁸ señala como aunque el escritor barroco suele advertir al introducir los poemas que sus versos son cantados, “...el lector moderno no percibe los versos en su contexto músico-oral, y el verbo “cantar”, viene siendo lo mismo que “recitar” o “decir”. *Los contemporáneos de Zayas, al contrario, si tenían en cuenta esta dimensión musical. Aunque leían los versos, formados por una tradición musical de la poesía, en su sensibilidad recibían los versos como música. Esta dimensión, que pasa inadvertida entre los lectores modernos, aumenta la fuerza persuasiva de los poemas, especialmente cuando su intención es la seducción de una dama, o viceversa [...] Teniendo en cuenta este elemento persuasivo de la poesía cantada, se puede apreciar mejor su efecto en la persona a quien se canta...*”

El poder persuasivo de la poesía cantada es por tanto elemento esencial en la literatura de la época, y confiere a la música vocal una fuerza -de ahí la importancia de las canciones populares en el teatro- que hoy apenas apreciamos pese a los ejemplos que el

propio teatro nos ofrece, en los que se ejemplifica la utilización de la música como instrumento para “dominar” y/o “controlar” al otro incluso en contra de su voluntad. Un ejemplo lo tendríamos en el coro que cantando encanta a Rugero en *El jardín de Falerina* de Calderón o en el adormecimiento de *Argos*, el vigilante pastor de los cien ojos por Mercurio en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara, ambos ejemplos del “poder” que en la época se atribuía a la música sobre los sentidos además de sobre los sentimientos. Este poder persuasivo se consigue mediante la perfecta simbiosis entre la letra cantada y la música, y se apoya, para que la interpretación de la canción sea correcta, en dos elementos fundamentales: la belleza de las voces y el bien decir el texto. No debe por ello extrañarnos que los poemas cantados protagonicen las declaraciones amorosas, ya que tanto para comunicar los propios sentimientos, como sobre todo para enamorar a otro, el poder de la música parece haber sido irresistible. Agustín Moreto ironiza sobre este tipo de situaciones en su comedia *El desde con el desdén*⁵³⁹, en la que ante la fingida indiferencia de Carlos, su hasta entonces rendido enamorado, la orgullosa Diana decide enamorarlo, y para ello pide a Polilla, criado de Carlos:

POLILLA: [...]
 que te lleve al jardín, donde has de vella
 mas hermosa y brillante que una estrella,
 cantando con sus damas;
 que, como te imagina duro tanto
 ablandarte pretende con el canto.

(MORETO, *Desdén*: 171).

Pese a haber sido advertido de la treta, D. Carlos no puede resistirse efectivamente al poder del canto, y sólo gracias a que su criado le pone una daga en la cara y lo va arrastrando, consigue fingir indiferencia⁵⁴⁰.

Es precisamente este poder persuasivo lo que convierte a la música en un vehículo óptimo para el adoctrinamiento, y por ello constituye un elemento esencial a la hora de transmitir tanto una ideología política⁵⁴¹ como una doctrina religiosa⁵⁴².

⁵³⁸ Ver la *Introducción* a su edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de D^a María de Zayas (Madrid, 2000), p. 106. Los subrayados en cursiva son míos.

⁵³⁹ Las citas de la obra se hacen por la edición de F. Rico (Madrid, 1978) ya mencionada.

⁵⁴⁰ La importancia del canto como “agente” de seducción la señala Moreto reiteradamente tanto por boca de Polilla (“Tu has pensado brava treta,/porque en viéndote cantar/se ha de hacer una jalea” (*Desdén*: 169) como de la propia Diana: “¡Que esto escucho!¡Que esto miro!¿Los cuadros está alabando/cuando yo canto?” (*Desdén*: 179).

⁵⁴¹ En *El villano en su rincón* Lope utiliza una canción (“*Como se alegra el suelo*”) para transmitir lo que en palabras de Marín Martínez (*Letras cantar*: 63) constituye la “doctrina monárquica del seiscientos”: la veneración que todo fiel vasallo debe sentir por su rey.

⁵⁴² La importancia de la música como elemento que refuerza el carácter alegórico del teatro -especialmente del religioso- al fortalecer los elementos extrarracionales, aparece señalada por Maravall en su clásico estudio sobre la cultura barroca, según su definición una “cultura dirigida” en la que el teatro tienen una gran importancia

Dada la importancia que Calderón atribuye a la música⁵⁴³ como elemento que influye en el subconsciente de la persona sin que ésta pueda evitarlo -de ahí el peso que concede a los estribillos cantados en los que condensa el mensaje principal de la obra- no debe extrañarnos que sea precisamente él quien mejor reconozca a las partes cantadas todo su valor persuasivo, y por tanto quién mejor consigue utilizar la música para transmitir una doctrina, ya sea ésta política o religiosa, pero muy especialmente ésta última⁵⁴⁴.

El adoctrinamiento es parte esencial del auto, y está presente en prácticamente todas las formas en que Calderón introduce en ellos la música ya sea mediante oraciones cantadas⁵⁴⁵, órdenes sobre la conducta a seguir por el buen cristiano⁵⁴⁶, exposición doctrinal directa⁵⁴⁷, e incluso en la explicación de la acción, lo que garantiza y facilita la comprensión del mensaje⁵⁴⁸.

como eficaz resorte de acción psicológica sobre una masa popular. Ver MARAVAL, J.A., *La cultura del Barroco* (Barcelona, 1975).

⁵⁴³ Las funciones que asigna a la música en sus obras nos revelan que en su ideario ésta posee un poder superior al de cualquier otro arte, y ello pese a la importancia que concede a la vista, que junto con el oído llegan a convertirse en los ejes de obras tan importantes como *El golfo de las sirenas*, *Ni Amor se libra de amor* y su transposición divina, el auto *Siquis y Cupido*; una dicotomía que se plasma en la estrecha unión entre música y pintura que se produce especialmente en las obras de su última etapa, y que él mismo expone en la *Loa de Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en la que junto con los “estudios” de la Poesía, las “fantasías” de la Música y los “rasgos” de la Pintura se nos presentan como los componentes esenciales del espectáculo teatral. Pese a que en su *Deposición en favor de los profesores de la pintura* (1677) afirmase que “... si ella [música] tiene por objeto suspende el espíritu a cláusulas sonoras, a no menos acordes cláusulas le suspende la Pintura, con las ventajas que lleva el sentido de la vista al del oído...”, una declaración que puede hacernos suponer que Calderón era partidario de la creencia, hoy tan en boga, de que “una imagen vale mil palabras”, creo que como señala Egido (*Introducción Fiera*: 93), incluso en obras de gran complejidad escenográfica Calderón “...sigue manteniendo los valores órficos y evocadores de la palabra y el canto, recreando los escenarios verbales y anticipándose así a su presencia plástica. La música usurpa el terreno a la pintura y a la escenografía o sirve de complemento a ellas...”. Ver el texto de la *Deposición* en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1991), p. 543.

⁵⁴⁴ Egido señala como en muchos de sus autos sacramentales el Oído es el “señor de los sentidos”. EGÍDO, A., *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la culpa*, (Salamanca, 1982), p. 101.

⁵⁴⁵ Díez Borque señala la frecuencia con la que Calderón incorpora, además de canciones e himnos litúrgicos (especialmente el *Gloria*), oraciones, generalmente en castellano pero en ocasiones también en latín. Ver Díez BORQUE, J.M.^a, “El texto cantado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca”, en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas Congreso Internacional, Valladolid 20, 21 y 22 de febrero, 1995 (Valladolid, 1997), p. 139.

⁵⁴⁶ “ÁNGEL: ... Verás/que el mérito en la obediencia/consiste, y no en el caudal/porque en Dios siempre es mas.../ANGEL Y MÚSICOS: *el obedecer,/que el sacrificar.*” *Primero y segundo Isaac*. Cito por la edición de A. Torrente, R.Zafra, y E. Borrego (Madrid, 2001), p. 70. Los subrayados en negrita son míos.

⁵⁴⁷ “(Sale la VIDA con un hacha encendida, y pónese en medio de los dos [Cuerpo y Alma] y canta) VIDA: Esta llama, que arde fría,/la vida de los dos es:/apenas os juntáis, pues,/cuando nace de los dos,/haciendo en un punto Dios/un compuesto de los tres/que somos Cuerpo, Alma y Vida/...” *El pleito matrimonial*. Cito por la edic. de I.Arellano, en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J.Alcalá-Zamora y J.M.Díez Borque (Coords.), (Madrid, 2000), p. 646. Díez Borque (*Fiesta sacramental*: 67) señala como Calderón, aprovechando la efectividad didáctica de la técnica de pregunta-respuesta, en ocasiones plantea una pregunta doctrinal a la que responden varios personajes. Ver Díez BORQUE, J.M.^a, *Calderón de la Barca: Una fiesta sacramental barroca*, (Madrid, 1983). Cito por *Fiesta sacramental*.

⁵⁴⁸ “MÚSICA: A las bodas de Amor y su Iglesia/los contribuyentes que están a mi imperio/vengan todos a dar sus ofrendas/que si ella es el alma, Amor es cuerpo” (*Loa del auto Psiquis y Cupido*). Tomo la cita de Díez Borque (*Texto cantado*: 139). “ÁNGEL: ¿Cómo puede en dos partes/estar un cuerpo?/MÚSICA: Sólo Dios en la Hostia/del Sacramento” *La devoción de la Cruz*. Tomo la cita de Díez Borque (*Fiesta sacramental*: 65).

En sus autos sacramentales el mensaje doctrinal suele concentrarse en unos pocos versos cantados que generalmente en forma de estribillo, y por tanto repetidos en varias ocasiones, facilitan que sean recordados sin problemas por los espectadores, como el propio dramaturgo señala en su auto *El gran teatro del Mundo*⁵⁴⁹:

LEY: Yo, que Ley de Gracia soy,
la fiesta introduzgo hoy;
para enmendar al que yerra
en este papel se encierra
la gran comedia que vos [el Mundo]
compusisteis sólo en dos
versos que dicen así:
(Canta)
Ama al otro como a tí,
y obra bien, que Dios es Dios.

Se trata de un procedimiento que ya habían utilizado otros dramaturgos, entre ellos Lope de Vega⁵⁵⁰, que Calderón lleva a su perfección, pues además, para que este mensaje principal quede aún más resaltado, Calderón recurre con frecuencia a que sean los coros los que se encarguen de su interpretación⁵⁵¹, bien introduciéndolo directamente o repitiendo con música el mensaje expuesto previamente en el texto declamado. El hecho de que en muchas ocasiones los coros sean invisibles para el espectador por estar situados fuera de escena, los convierte, como señala Querol (*Teatro Musical Calderón: 7*) en "...la voz impersonal del destino, la voz abstracta de la conciencia moral, la voz extraterrestre que avisa, aconseja e incita al hombre a realizar una acción determinada o, al contrario, a evitarla.". La ausencia en el escenario de la fuente sonora lejos de disminuir su efectividad la refuerza, llenando el sonido con su fuerza expresiva el espacio dramático:

(Sale el ÁNGEL cantando)
ÁNGEL: *Suspende el acero*
que mas vale Abraham,
el obedecer,
que el sacrificar.
MÚSICOS (*Dentro*): *Suspende el acero*
que mas vale Abraham,
el obedecer,

⁵⁴⁹ El mensaje esencial, expuesto de forma muy concreta en el estribillo "*Ama al otro como a tí y obra bien, que Dios es Dios*" será cantado por el personaje de la *Ley de Gracia* en varios momentos de la obra. Edic. citada, p. 25. El subrayado en negrita es mío.

⁵⁵⁰ Por ejemplo en su auto *La adúltera perdonada*: MÚSICOS: [...] / La Justicia divina y poderosa/ y la Iglesia, repiten: ¡no muera, viva, Paz: viva la esposa!.../ Paz, paz, dichosa y santa/a los hombres en el suelo/y gloria a Dios en el cielo." (LOPE, *Adúltera*: 171)

⁵⁵¹ El mismo recurso se utilizaba también en las comedias, en las que los coros "...se usaban normalmente en ellas para grabar en la memoria de los espectadores una sentencia o una moraleja, destacando partes significativas, que permitían así ser recordadas fácilmente con la apoyatura musical." (EGIDO, *Introducción Fiera*: 91).

ABRAHAM: *que el sacrificar.*
 Cielos, ¿que miro y que escucho?
 De Dios la inmensa piedad
 que acrisolar la fe tuya
 y la obediencia de Isaac
 sólo ha querido, porque
 se vea que en Dios es mas

ÁNGEL Y MÚSICOS: *el obedecer*
*que el sacrificar*⁵⁵²

La mayor novedad de la técnica empleada por Calderón consiste en que, como señala Sage (*Function Music*: 217), la música se presenta como un “eco de la armonía celestial” y en consecuencia como una “manifestación de la Divina Razón”.

3.2.1.2. ENSALZAR:

Estrechamente ligada con el adoctrinamiento, la de ensalzar -tanto al rey como a la monarquía hispánica- es la principal función ideológica asignada a la música en el teatro cortesano, y también en el religioso, tanto en comedias de santos como en autos sacramentales, muy especialmente en éstos últimos por servir a “uno mismo asunto”: la exaltación de la Eucaristía⁵⁵³:

(*Todos y Música*)

TODOS: *Demos alabanza todos*
a este grande sacramento,
pues por él las iras templá
de sus castigos el cielo.

(CALDERON, *Pleito matrimonial*: 658)

sin olvidar la simple alabanza de Dios:

(*Sale la DISCRECIÓN con un instrumento, y canta*).

DISCRECIÓN: Alaben al Señor de tierra y cielo

⁵⁵² *Primero y segundo Isaac*: 69. Calderón utiliza el mismo sistema para transmitir conceptos erróneos, como puede ser la ausencia de vida tras la muerte que enuncian cantando desde dentro “sombras letales” que habitan el reino de la Muerte: “(*Cantan dentro*) Hombre en tu feliz estrella/de que eres mortal te olvida/que la vida sólo es vida/en cuanto se goza della”. *El pleito matrimonial*: 654. La música contribuye a poner de manifiesto que se trata del “contramensaje” a lo que significa la festividad del Corpus, celebración del sacramento de la Eucaristía que tras el Concilio de Trento se convierte en sacramento principal para la Iglesia Católica.

⁵⁵³ Calderón convierte al auto en una obra de gran complejidad escénica y literaria que le permite transmitir un mensaje filosófico, religioso y político; pero dado que debe utilizar un lenguaje alegórico de difícil comprensión para el espectador poco ilustrado, la música viene a convertirse en el medio ideal para resaltar no solo las ideas principales resumidas, como ya vimos, en unos pocos versos, sino la misma alabanza a Dios. Como señala Arellano, Calderón era consciente de que las referencias bíblicas, teológicas y hagiográficas eran tan poco accesibles al público popular del siglo XVII como lo pueden ser -y ello resulta lamentable- para el espectador medio de hoy. Ver ARELLANO, I., “La recuperación de los autos sacramentales calderonianos”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes, Anthtopos*, extra 1 (1997), p. 121.

AUTOR: [...]

Nada me suena mejor

que en voz del hombre este fiel

himno que cantó Daniel

[...]

(CALDERÓN, *Gran teatro Mundo*: 24)

Incluso podemos encontrar una fusión de todos estos propósitos en autos como *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*, de Lope de Vega, en el que el dramaturgo mediante una transposición a lo divino de las bodas reales de Felipe III y Margarita de Austria, glorifica tanto a la monarquía hispánica como al sacramento en cuyo honor se celebra la fiesta y por ende a la Iglesia Católica. En este auto además de servirse de las partes cantadas para alabar al sacramento de la Eucaristía⁵⁵⁴, Lope introduce dos tipos de música que constituyen la “señal sonora” de la monarquía, pero reproducidos aquí en clave religiosa: chirimías y trompetas acompañan la llegada de la galera de la Fe en la que viaja el *Alma* (la Reina Margarita)⁵⁵⁵, mientras que “mucha música”, posiblemente arpas, vihuelas⁵⁵⁶ e instrumentos “ministriles”, acompaña el descubrimiento del *Rey Amor* [Felipe III] “en forma de serafín en una cruz”.

Ensalzar a los reyes y a la monarquía es por tanto una de las funciones específicas encomendadas también a la música en las obras cortesanas, pero mientras que en los autos

⁵⁵⁴ “Pan, que eres vida y la das/en ti quien a ti convida/nos da gracia, gloria y vida,/y trescientas cosas mas./...” (*Peregrino*: 197). Como señala Avalle-Arce, cuya edición sigo, se trata de una versión a lo divino de las conocidas *Coplas de trescientas cosas mas*, un género conocido como *Coplas de disparates* popularizado por Juan del Encina.

⁵⁵⁵ “JERUSALEM: “.../Cuando Margarita,/que es el Alma santa/viene al dulce puerto/...” (LOPE, *Peregrino*: 229).

⁵⁵⁶ En la descripción de la entrada del *Rey* (*Amor Divino*) (“relación que fue al pie de la letra, como su majestad de Filipo entro en Valencia” (*Peregrino*: 232-3)), que pone Lope en boca del personaje de *S. Juan Evangelista* hay una transposición a lo divino de la capilla de música que acompañó la entrada en Valencia del propio Felipe III: “Aquí de mas dulces voces,/Alma, una capilla suena,/la segunda hierarchia/por lo menos vienen en ella./Tañen las dominaciones/citaras, arpas, vihuelas/...” (LOPE, *Peregrino*: 231). La descripción es un magnífico ejemplo de la “visión plástica” que caracteriza a una gran parte de las obras teatrales de Lope, indicada entre otros por Wardropper (*Teatro religioso*: 290-1), quien señala como Lope utiliza recursos plásticos para subrayar el mensaje sacramental en sus autos, y cita como ejemplo el auto *La Santa Inquisición*, en el que se presenta a un Pelicano (Cristo) hiriéndose, cuya sangre corre hacia un cáliz; también Portus (*Pintura*: 157) considera que su teatro tiene un carácter esencialmente visual dado que “...su imaginación se nutre en buena parte de motivos pictóricos [...] en ocasiones construía sus imágenes mentales a través de la pintura ...” ya que sus obras “...tienen una organización descriptiva genuinamente plástica, que evidencia que su autor estaba pensando en un cuadro.”. Suele olvidarse sin embargo que Lope, como la mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro da una gran importancia a la impresión sonora de la música asociada a la imagen visual, por lo que podemos suponer que junto con ésta se reproducía, al menos en parte, la sonoridad a ella asociada, como podría ser el caso en el auto *El triunfo de la Iglesia*, en el que ésta aparece en una “gloria” mientras cantan los músicos (Wardropper, *Teatro religioso*: 290-1). Los tres instrumentos (cítara, arpa y vihuela [de arco]) que cita en la descripción que nos ocupa, tañidos por las Dominaciones (“...sexto Choro de los Espíritus Angélicos y tercero de la segunda Gerarchía.” (*D.A.*)), aparecen con frecuencia tañidos por ángeles en las “glorias” representadas en cuadros de la época, como en el Triunfo de San Hermenegildo, de Herrera “el mozo” (*Fig.* 32), y al menos dos de ellos (arpa y vihuela) sabemos que podían ser tocados por los músicos de las compañías teatrales como Juan de Aldama, violín de la compañía de Juan de Peñalosa en 1632 (Shergold y Varey, *Docs. Autos 1636*: 273-4). Ver WARDROPPER, B.W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (La evolución del auto sacramental: 1500-1648)*, (Salamanca, 1967). Cito por *Teatro religioso*.

la alabanza además de en la loa puede aparecer integrada en el cuerpo de la obra principal, en las fiestas cortesanas la alabanza explícita⁵⁵⁷ aparece normalmente limitada a la loa⁵⁵⁸ y al fin de fiesta, y sólo ocasionalmente en la obra principal, aunque no debemos olvidar que la propia fiesta en tanto que espectáculo de propaganda dirigido (como ya vimos) tanto a otros estados como a los propios súbditos, es ya es en sí misma un acto de alabanza a la monarquía y a la persona que la encarna.

Una solución intermedia, que permite incluir al final de la obra la alabanza, es la que en mi opinión intenta Calderón en *La Fiera, el rayo y la piedra*⁵⁵⁹ al prolongar la última escena de la comedia en la máscara con que concluye la representación, enlazando ambas directamente⁵⁶⁰ una vez finalizado el parlamento de Venus. El estribillo en el que se

⁵⁵⁷ Pese a que estos espectáculos sirven a objetivos políticos mas o menos específicos, no excluyen las posibilidades de crítica hacia el mismo gobernante que los patrocina. Esa parece haber sido la postura de Calderón en sus años de madurez, ya que como señala Greer, bajo la apariencia espectacular de sus fiestas cortesanas se oculta un mensaje político, social y ético, que combina las alabanzas al rey con una crítica discreta a su política. Ver M.R.GREER, *The Play of power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, (Princeton, 1991), p. 4. Una actitud semejante podemos encontrar en Bances Candamo, aunque en sus obras predomina el interés por ensalzar a la Monarquía independientemente de la persona que la encarna. Aunque Bances se mantiene en general dentro de la línea iniciada por Calderón, la música pierde en sus obras gran parte del profundo significado que tenía en las obras del dramaturgo madrileño, ya que Bances confía a las partes declamadas la transmisión del mensaje principal, asignando a la música una función meramente laudatoria de la monarquía de los Austrias.

⁵⁵⁸ Con la alabanza a los Reyes inicia y finaliza Bances Candamo la Loa para su zarzuela *Como se curan los celos y Orlando furioso*, representada en 1692 para celebrar el santo del Rey: "MÚSICA (A ocho): Con el nombre de Carlos/ hoy resucitan/ los aplausos, los triunfos/ las alegrías/ con que solemnizaron/ siempre festivos/ los nombres de sus reyes/ las monarquías/ .../ ESPAÑA: .../ (Canta) Carlos, de vuestro nombre/ que el orbe alaba,/ eco son las Historias/ y voz la Fama/ ROMA (Canta) Y Mariana divina/ a España alegre,/ le dupliquen este nombre/ en descendientes./ EGIPTO (Canta) Débense a vuestra madre / tantos blasones,/ que elección de su gusto/ fue vuestro nombre/..." (BANCES, *Orlando*: 101-102 y 111)

⁵⁵⁹ Podemos considerarlo como uno de los experimentos incluidos por Calderón en la obra, primer ejemplo de toda una serie de "fiestas mitológicas" con las que Calderón crea un nuevo género teatral musical, mediante la fusión de una manera muy personal de distintos estilos musicales (italiano e hispano). Sobre las innovaciones musicales introducidas por Calderón en *La Fiera* y su continuación en obras posteriores ver Stein, *Songs*, pp. 134-144. La importancia que tuvo la obra para el teatro áulico se revela en el hecho de que casi cuarenta años después de su estreno (en 1652), fuese elegida para celebrar en 1690 en Valencia "el feliz casamiento" de Carlos II con Mariana de Neoburgo

⁵⁶⁰ Como sucede con muchas comedias del Siglo de Oro y con bastantes de Calderón, la obra presenta diversos finales según la edición de que se trate, por lo que podemos considerarla, como señala Egido (*Fiera*: 113) "... un caso típico de comedia que hubo de ver trocado su desenlace al ser puesta en escena en ocasiones diferentes [...] siendo a veces el propio Calderón el que actuaba en el proceso modificador." La obra apareció editada por 1ª vez en la *Tercera parte* (Madrid, 1664), pero ese mismo año se hizo una reedición que incluía ya algunas diferencias, corrigiendo algunos errores de la primera, especialmente en lo que al final de la obra se refiere. La edición de Vera Tassis, publicada en 1687, se basa precisamente en esta reedición de la *Tercera parte* y es la que han seguido la mayoría de los editores incluido Hartzembuch en su edición de la BAE, aunque en opinión de Egido (*Fiera*: 117) la utiliza muy libremente. En la representación valenciana de 1690 se produjo un cambio mas radical ya que la máscara fue sustituida por una *Mojiganga en el Jardín de Flora*, escrita para la ocasión por D. Francisco de Figuerola, que aparece como pieza independiente claramente separada de la obra, como se indica en la acotación inicial de la mojiganga: "*Haviéndose dado fin a la comedia y entrándose todos, en el mismo estado que quedó el teatro con mutación de templo, salió DIANA, que fue la misma que hizo ANXARTE, habiendo mudado trage ridículo*". Cito por la edición de J.Portús. Ver en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J.Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque (Coords.), (Madrid, 2000), p. 539. Todas las citas de la comedia que hacemos siguen como hasta ahora la edición de Egido (*Fiera*), quien por su parte sigue la 1ª edición de 1664, aunque como final la solución de la reedición de ese mismo año por considerarla mas coherente (*Fiera*: 117). Hacemos constar en notas las variantes de Hartzembuch (*Fiera BAE*) así como los cambios introducidos en la representación valenciana de 1690. Para los problemas de los finales de las comedias

proclama el triunfo de *Anteros*, el amor verdadero (*¡Muera, muera el Amor vendado y ciego! ¡Viva el correspondido Amor perfecto!*), enmarca tanto la declaración de Venus, con la que se cierra la obra, como la de la Fortuna que es quien introduce por primera vez la alabanza explícita a la Familia Real, tema de la máscara en la que música, canto y danza celebran el amor entre la pareja real, base de la armonía del Reino y reflejo de la armonía celestial que sostiene al Universo:

MUSICA:	<i>¡Muera, muera el Amor vendado y ciego!</i> <i>¡Viva el correspondido Amor perfecto!</i>
VENUS:	<i>¡Viva!, pues que victorioso</i> <i>Anteros, de tu poder</i> <i>en la esfera de Diana,</i> <i>que la diosa auxiliar es</i> <i>del correspondido Amor</i> ⁵⁶¹ , [...] <i>cantando segunda vez</i> ⁵⁶² :
	<i>(Aquí se descubre la máscara, repartida en dos</i> <i>coros de música, de siete voces cada uno;</i> <i>[con] cuatro mujeres y tres hombres, y</i> <i>tropa de doce mujeres que son las que</i> <i>danzar y en lo alto la FORTUNA):</i>
<i>cada uno</i> <i>en una</i> <i>han de</i>	
TODOS:	<i>¡Muera, muera el Amor vendado y ciego!</i> <i>¡Viva el correspondido Amor perfecto!</i> <i>Y en coros repetidos</i> <i>de voces y instrumentos</i> <i>las flores en la tierra,</i> <i>las aves en el viento</i> <i>y en forma de batalla,</i> <i>canten en dulces ecos,</i> <i>a pesar de Cupido</i> <i>vitoria por Anteros.</i> <i>¡Muera, muera el Amor vendado y ciego!</i> <i>¡Viva el correspondido Amor perfecto!</i>
FORTUNA:	<i>Yo que la Fortuna soy</i> <i>que para aqueste festejo</i> <i>en tres sagrados asumptos</i> <i>propuse tres argumentos</i> [...] <i>Cuarto asumpto el triunfo sea</i> [...] <i>la gran victoria de Anteros.</i> <i>Y tu, gran Planeta; y tu</i>

de Calderón ver GREER, M.R., "Calderón, Copyists and the Problem of Endings", *Bulletin of the Comediantes*, 36 (1984), pp. 71-81).

⁵⁶¹ Aquí comienzan los cambios en la versión valenciana, ya que el parlamento de *Venus* termina con una alabanza a la pareja real: "...no habiendo flor, monte y planta,/fuente, ave, fiera y pez,/ que mudamente festivo,/ o canoramente fiel,/ en dulce real obsequio/ de Mariana y Carlos den/ al viento sonoro indicio/...", mientras que en las versiones de la *Tercera parte* ésta se encomienda al personaje de la *Fortuna*. Ver en *Calderón Obras maestras*: 539.

⁵⁶² En la versión de la BAE (Vera Tassis) se indica claramente que aquí finaliza la obra y da comienzo la máscara: "*Aquí, habiéndose acabado la comedia, se da principio a la máscara, descubriéndose repartida en dos coros de música, de siete voces, y en cada uno cuatro mujeres y tres hombres, y en una tropa doce mujeres, que son las que han de danzar, y en lo alto la FORTUNA...*" (Fiera BAE: 509).

bella Aurora, a quien siguieron
 las dos mejores estrellas
 de ese humano firmamento,
 felices viváis y sea
 para ver en vuestros reinos
 la dichosa sucesión
 que aguardan nuestros afectos.
 Y en tanto, pues todo es
 amor puro, amor honesto,
 adonde empezó el festín,
 acabe el festín, diciendo:
 ¡Muera, muera el Amor vendado y ciego!
 ¡Viva el correspondido Amor perfecto!

(CALDERÓN, *Fiera*: 395-9)

La intervención de la *Fortuna* sirve por tanto de epílogo a la comedia y al mismo tiempo de introducción a la máscara, enlazando el final de una con el principio de la otra sin que se produzca una ruptura alguna. Las alabanzas a los miembros de la Familia Real, ya sea mediante alusiones directas o simbólicas (Felipe IV = *Soll Planeta*; Mariana = *Aurora/Alba*; Infantas = *Estrellas*), se repiten a lo largo de la máscara-sarao, que se estructura en dos secciones musicalmente bien definidas y que posiblemente fue toda ella cantada⁵⁶³.

3.2.2. SIMBÓLICAS

⁵⁶³ Tras cerrar la *Fortuna* la primera parte de su intervención proclamando la victoria del *Amor verdadero*, proclamación que según la acotación (“*Repíte la música y danzan los de la máscara*”) de la edición de *Fiera BAE* (p. 509), repitieron los músicos, se inicia la danza con una alabanza directa a la Reina y a la Infanta: “FORTUNA: ¡Oh que airosas van danzando/ con hermosura y con gala/ al Amor enamorado!/ Pero ninguna no iguala/ a las que están mirando”, alabanza que con una ligera variante (*¡Oh que airosas van haciendol/ al compás de la Fortunal los lazos que van tejiendo, / pero no iguala ningunal a las que las están viendo!*) cierra la sección en la que la mediante la música se alaba a cada uno de los miembros de la familia real: “MÚSICA: *Vuestros son, Felipe! mis nobles pensamientos, / ... / Vuestros son, Mariana, / las ansias y deseos / de que las esperanzas / lleguen a ser efectos. / Vuestros son, María! los rendidos desvelos / ... / y alba de cuyo bello llanto la Margarita es perla sin ejemplo. / ¡Oh que airosas van haciendol...*” (*Fiera*: 400-1), y en la que una vez mas se alude a la esperanza de sucesión masculina (“efectos”), alusión muy frecuente en los primeros años del matrimonio real ya que era uno de los mayores problemas a los que se enfrentaba la dinastía como refleja el propio Felipe IV en sus cartas: “Adios gracias estamos buenos, y no dudo que desseareis verme con un hijo. Hasta aora no es mujer mi sobrina con que no es fácil el haverse preñada...” (7-III-1650); “...en el achaque de la Reyna, ya (bendito sea Dios) estoy certissimo del, pues ayer sintió la criatura y yo soy su testigo de que no se engaña. Nuestra Señora quiso hacernos esta merced en su día, y así espero [...] que ha de perficcionar la obra empezada y dar a estos Reynos la sucession de que tanto necesitan.” (26-III-1651), etc. PÉREZ VILLANUEVA, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, (Salamanca, 1986), pp. 121 y 146. El desdoble de la música en dos coros mixtos, formados por siete voces (cuatro mujeres y tres hombres) cada uno (*Fiera*: 396), que se van contestando, marca el comienzo de segunda y última sección de la máscara-sarao, musicalmente la mas elaborada, que a su vez se divide en dos partes, cada una de las cuales se caracteriza por un estribillo: “*¡Que viva inmortal!*” (en referencia a ambos miembros de la pareja real) en la primera y “*¡Viva el Amor!*” en la segunda. Ambos resumen una vez mas el tema de la máscara: amor real pareja = armonía universal. La distribución de las partes cantadas según la edición de Hartzenbusch (*Fiera BAE*: 509-10) muestra un esquema musical mucho mas claro que la de Egido (*Fiera*: 396-404)

En determinadas ocasiones la utilización de la música va mas allá de los valores estructurales, expresivos, narrativos y descriptivos a los que nos hemos venido refiriendo y adquiere un claro valor simbólico, y de hecho ya vimos como mediante el recitativo Calderón caracteriza simbólicamente a los personajes divinos, quien se nos muestra como un maestro indiscutible en aprovechar la función simbólica de la música, especialmente cuando recurre a ella como componente importante en su técnica de “anticipación” de la acción. Un ejemplo de ello lo tenemos en *El gran teatro del Mundo*, en el que se encomienda a un personaje simbólico, la LEY DE GRACIA, la función de transmitir mediante un estribillo-aviso (“*Ama al otro como a tí/y obra bien, que Dios es Dios*”) cantado a los restantes personajes no sólo el mensaje fundamental, sino la advertencia de que debe ser cumplido. El hecho de que sea desoído por la *Hermosura* (“MUNDO: “Con oírse aquí el apunto/la Hermosura no le oyó”), el *Labrador* (DISCRECIÓN: “¿Como el apunto no oíste?/LABRADOR: Como sordo a tiempo soy...”) y el *Rico* (POBRE: “¡Oh, como esta voz consuela!/RICO: “¡Oh, como cansa esa voz!”) (CALDERÓN, *Gran teatro mundo*: 28-30), anticipa de forma simbólica su condena final.

La función simbólica de la música es evidente en los autos sacramentales y en las fiestas cortesanas⁵⁶⁴, dado que se trata de géneros teatrales muy elaborados intelectualmente en los que la música además de transmitir, como ya vimos, una ideología⁵⁶⁵, se convierte en objeto de especulación intelectual en torno a las ideas que sobre el fenómeno musical y sus valores éticos⁵⁶⁶ habían desarrollado el pensamiento platónico y los padres de la Iglesia, especialmente San Agustín; ideas que estarán en la base de las controversias sobre la licitud del teatro y el rechazo de la música teatral por parte de los detractores del mismo.

Pero posiblemente sea la función de la música coral como símbolo de una voz impersonal, bien como manifestación del destino, de la conciencia, o como voz extraterrestre que avisa, aconseja e incita al hombre a cometer una acción⁵⁶⁷ o a evitarla, tal

⁵⁶⁴ Para Stein (*Songs*: 130-1; *Seducir el oído*: 189) en las fiestas cortesanas de Calderón la música además de expresiva, tiene una función simbólica muy elevada pues no es sólo el medio para la comunicación divina, sino que además está asociada a fuerzas sobrenaturales que influyen sobre los humanos.

⁵⁶⁵ A la música se encomienda por ejemplo la función de resaltar valores morales implícitos en el reparto de premios y castigos: “*Canta VOZ*: Números tiene la dicha/ números tiene el dolor/ de ese dolor y esa dicha/vení a dar cuenta los dos.” (CALDERÓN, *Gran Teatro Mundo*: 43).

⁵⁶⁶ Una evidente función simbólica atribuye Lope a la chacona que a petición del *Hijo Prodigio* interpretan la *Locura* y la *Lisonja* en su auto *El hijo prodigo* (*Peregrino*: 398). La inclusión en un auto de un baile considerado peligroso por sus poderosos efectos sensuales es ya en sí misma reflejo de algunas de las ideas sobre los valores éticos de la música. Y lo mismo podemos decir de las obras cortesanas. Stein (*Seducir oído*: 178-9) señala como “...el alto nivel de sensualidad en la representación de escenas musicales, tales como la escena en la cámara de Danae en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, fue reconocido y comentado en la época ...”

⁵⁶⁷ Como voz impersonal que advierte la utiliza Bances Candamo en su zarzuela *El imposible mayor*: “MÚSICA (*Dentro*): Pues vencer un imposible/ ha de costar al que amó/ a la perfección de Danae/ libetar su perfección/ veamos, amantes/ si es verdad o no,/ que el imposible mayor/ en amor le vence amor.” (BANCES, *Imposible*: 140).

y como señala Querol (*Teatro musical Calderón: 7*), y también como la voz de Dios⁵⁶⁸, la mas importante desde el punto de vista que nos ocupa.

La función simbólica de la música no se limita sin embargo a las obras más extensas ya que también se utiliza en las piezas breves, especialmente en aquellas que precisamente por su elevado contenido musical, como el entremés cantado⁵⁶⁹ y la mojiganga dramática, consecuencia ésta segunda del primero, se estructuran en muchos casos como “desfile de figuras” imaginarias, en los que se introducen elementos como la fantasía y la alegoría, o incluso un claro contenido moral, como podemos ver en el entremés cantado *La Muerte de Quiñones* de Benavente:

(*Sale RUFINA cantando*)

RUFINA: ¡Representantes del mundo!
 TODOS: ¿Quien da voces?
 RUFINA: Escuchad
 una [grande] novedad.
 TODOS: ¿Qué novedad, camarada?
 RUFINA: Que al cabo de la jornada
 sale la Muerte a bailar.
 ANTONIA: ¿Donde la viste ensayar?
 RUFINA: En casa del Sueño, hermana.
 JUAN: ¿Quien la tañe?
 RUFINA: La campana.
 NÁJERA: ¿Quien la canta?
 RUFINA: El sacristán
 TODOS: Din, dan, din, dan.
 ¿Quién la tañe, quién la canta?
 La campana; el sacristán.

(COTARELO, *Colección: 506*)

Podemos considerar por tanto que el valor simbólico de la música en el teatro del Siglo de Oro transcurre en dos direcciones: por un lado su utilización de forma simbólica dentro de una obra, y por otro el hecho de que con su presencia incide directamente en la obra, que se transforma, acentuando su contenido simbólico.

⁵⁶⁸ Como “manifestación de la razón divina” y “eco de la celestial armonía” considera Sage (*Function Music: 48*) que la utiliza Calderón en sus autos.

⁵⁶⁹ Bergman (*Ramillete: 23-24*) señala como su creador, Quiñones de Benavente, recoge “...la fórmula satírica iniciada por Antonio de Mendoza y continuada por Salas Barbadillo y Castillo Solorzano: hacer desfilar ante una especie de juez una serie de “figuras” que encarnan de modo esquemático debilidades humanas...”. Huerta considera que el entremés cantado le permite a Benavente introducir “... elementos hasta entonces extraños al género, como la fantasía y la alegoría aplicadas a la sátira de pequeños y grandes vicios.” Ver HUERTA CALVO, J., *El teatro breve en la Edad de Oro*, (Madrid, 2001), p. 40.

4. LOS GÉNEROS TEATRALES Y LA MÚSICA

Lo que hoy entendemos por representación teatral es un concepto muy diferente al que tenían por tal los españoles del siglo XVII, ya que en el Siglo de Oro el teatro era mucho mas que la representación de una obra: era una “fiesta teatral”, y la música era parte integrante de ella en diversos momentos y bajo diversas circunstancias y apariencias, ya que aparecía antes, entre, durante y después de las obras representadas. La música enmarcaba la fiesta teatral, marcaba la separación entre las distintas obras que la componían y formaba parte en mayor o menor medida de ellas.

La representación, independientemente del espacio en que tuviera lugar, se iniciaba siempre con música⁵⁷⁰ cuya mayor o menor complejidad dependía del tipo de espectáculo del que se tratase, siendo la forma mas habitual la de prólogo cantado, que parece configurarse en una forma específica llamada “cuatro de empezar”⁵⁷¹ -que no siempre era interpretado por cuatro músicos- que precedía a la loa⁵⁷² y constituía una petición implícita de silencio⁵⁷³, que no siempre surtía efecto ya que, como veremos, una de las funciones de la loa era pedir al público silencio y atención.

⁵⁷⁰ “La fiesta teatral barroca, ya sea en corral, en la calle, en casas particulares o en palacio, solía iniciarse con un tono cantado que lo interpretaban varios músicos acompañados de guitarras, vihuelas, arpa, etc., luego llegaban la loa y la obra larga ...”. ZUGASTI, M., “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”, en *El torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X*, (Almería 1995), pp. 165-179; p. 170. La literatura de la época muestra muchos ejemplos de lo extendida que estaba esta costumbre en las representaciones hechas en casas particulares, de las que debido precisamente a su carácter de entretenimiento privado, no tenemos documentos. Las referencias son muy numerosas en las obras de Castillo Solórzano. Así en su novela *Las harpías en Madrid*, relata una representación privada en una casa madrileña de clase media en la que una vez instalados los espectadores “Púsoles silencio ver entrar tres músicos y entre ellos Leonardo, que con tres guitarras cantaron esta letra ...”. Cito por la edición de ZAMORA VICENTE, A., *Novela picaresca española*, III (Barcelona, 1976), p. 68. También en su miscelánea *Fiestas del jardín* (1634) encontramos varios ejemplos de como la música marcaba el inicio de la representación teatral en el ámbito de las fiestas privadas. Las tres tardes amenizadas con una representación teatral, presentan a la música como inicio y anuncio de la misma. La primera tarde “... Sonaron varios instrumentos de trompetas, clarines y dos juegos de menestriles, haciendo estos algunas sonoras diferencias [...]. Hicieron pausa las chirimías por dar lugar a que doce músicos de la misma compañía saliesen con dos arpas, dos violines y ocho guitarras a cantar esta letra ...”. La segunda tarde “La música fue el prologo de la fiesta; digo la de las trompetas, clarines y menestriles, y habiendo tocado un buen rato, salieron ocho músicos con diversos instrumentos y cantaron este romance...”. Durante la tercera fiesta se repite el mismo esquema: “Salió la música y después de haber cantado un sonoro romance, se representó...”. Cito por ZUGASTI, *Aspectos*: 174 .

⁵⁷¹ Ver SUBIRÁ, J., “El cuatro escénico español. Sus antecedentes, evolución y desintegración”, *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, (separata vol. II), (Barcelona, 1958-61), pp. 895-921.

⁵⁷² Podemos ver con claridad el esquema que se seguía en la descripción que hace Tirso de Molina (*Cigarrales*: 218-219 y 223) de la representación de su comedia *El vergonzoso en Palacio*: “Salieron, pues, a cantar, seis, con diversidad de instrumentos, cuatro músicos y dos mujeres [...] y entrados los músicos, salió el que echaba la Loa [...] Entrose, siguiendo tras él un baile artificioso y apacible, el cual concluido comenzó la comedia...”.

⁵⁷³ “Callaron estas damas por comenzar a guitarrear un tono en las tablas ...” REMIRO DE NAVARRA, B., *Los peligros de Madrid*. Cito por la edición de M^a S. Arredondo, (Madrid, 1996), p. 144.

(Saca del alforja una guitarra pequeña)

GAZPACHO: A cantar salen, silencio,
ques gran músico el que canta
(Canta)
“Niña del color quebrado
que tenéis, que tomáis el acero”.

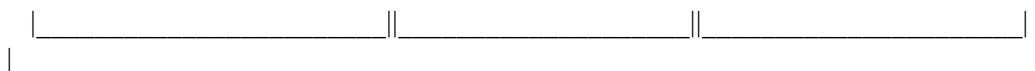
(BERGMAN, *Ramillete*: 101)

Pero además de señalar el comienzo de la representación, la música aparece a lo largo de toda la fiesta teatral formando parte de las obras que la integran. Tras la loa, que como veremos también podía tener música o incluso ser enteramente cantada, venía la 1ª jornada de la comedia, y tras ella un entremés que habitualmente finalizaba con una parte musical. Seguía la 2ª jornada de la comedia, y finalizada ésta, venía el baile, necesariamente

⁵⁷⁵ Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 544-5. Los subrayados en cursiva son míos.

con música, tras el que continuaba la representación⁵⁷⁶ con la 3ª jornada de la comedia. El fin de fiesta que seguía a la 3ª jornada indicaba el final del espectáculo, y era también una parte con música, generalmente una mojiganga⁵⁷⁷; un esquema que revela la alternancia entre partes con música y partes recitadas, con lo que se creaba “...una unidad basada en la idea de contraste y complementariedad...” (ESTEPA, *Teatro breve*: 25). Pero si nos fijamos atentamente en este esquema, que estaba ya fijado en la primera mitad del siglo XVII, podemos observar que la música no sólo enmarca toda la representación, sino que además dentro de la estructura general de la “fiesta teatral”, **los géneros musicales potencian la división tripartita del espectáculo** al enmarcar principalmente la 1ª y 3ª jornadas, una división que se ve fortalecida por el hecho de que la presencia de la música en el espectáculo va *in crescendo* al quedar la tercera jornada enmarcada por dos géneros esencialmente musicales⁵⁷⁸ como son el baile y el fin de fiesta/mojiganga:

Música - Loa / 1ª Jornada / Entremés / 2ª Jornada / Baile / 3ª Jornada / Fin de Fiesta.



El distinto carácter musical de cada una de las piezas introduce una gran variedad de estilos y da a todo el espectáculo el contraste tan propio del barroco, siendo uno de los mayores alicientes para el público, quien exigía cambios de estilo musical dentro de una misma representación: “... y esto se confirma en la música de la misma comedia; pues si comienzan por un tono grave, luego le quieren no sólo alegre y joli [*sic*] pero corrido y bullicioso, y aun avivado con sainetes de bailes y danzas que mezclan en ellos.”⁵⁷⁹.

Pero dado que el componente musical de los diferentes géneros variaba bastante, deberemos diferenciar entre aquellos en los que la música no sólo influía en la estructura literaria de la obra sino que era parte esencial de ella, y aquellos otros en los que la música ocupa un lugar secundario, y su presencia no pasa de tener un carácter anecdótico, aunque los dramaturgos eran conscientes de su indudable poder emotivo sobre el público, tal y como señala Carlos Boyl en su poema *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (Valencia, 1616) (SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERA, *Preceptiva*: 183) al que aconseja que para reforzar la emotividad de una escena :

⁵⁷⁶ “GRACIOSO: ¡Ay, ay, ay! para que el baile se acabe/ y se empiece la jornada.”. Baile de la *Risilla* (c. 1670). Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxx.

⁵⁷⁷ Según Cotarelo (*Colección*: iii), fin de fiesta o mojiganga había siempre, ya fuese uno u otro, en los autos del Corpus y en las fiestas cortesanas, pero no en las “funciones ordinarias.”

⁵⁷⁸ Estepa (*Teatro breve*: 26) cree que el papel jugado por la música para resaltar la acción de los finales fue determinante en la creación de un clímax de atención, que implicaba un notable grado de implicación emocional por parte de los espectadores.

“Una letra en ocasión
de un paso de gran tristeza,
al vulgo mientras se canta
envuelto en silencio eleva.”

Por ello aunque los estudios sobre el teatro suelen centrarse en la longitud de la obra o en su contenido a la hora de ensayar una clasificación, dado el asunto general de este trabajo me ha parecido esencial establecer una nueva clasificación en función de la importancia que la música tenga en la obra.

4.1. GÉNEROS ESENCIALMENTE MUSICALES

Consideraremos como tales aquellos en los que la música es parte esencial de la obra por ser toda ella una “obra en música” o porque aunque se trate de obras parcialmente musicales, ésta aparece como elemento importante y perfectamente integrado en la obra. No debemos olvidar sin embargo, que resulta muy difícil apreciar la importancia real que la parte musical tenía en las obras debido a que se ha perdido gran parte de la música, y sólo conservamos las indicaciones incluidas en los propios textos teatrales, ya sea en acotaciones o por el número de versos cantados. Pese a algunos intentos por establecer la importancia de la música en una determinada obra midiendo la proporción de versos cantados en ella⁵⁸⁰, el sistema resulta insuficiente para darnos una idea completa, ya que además de que la fría estadística no puede reflejar el impacto emocional que sobre los espectadores tenía la música según el momento en que se utilizaba, la parte musical aplicada a un número relativamente pequeño de versos del texto podía suponer, como señala Querol (*Teatro musical Calderón*: 13) para las obras de Calderón, varias intervenciones, lo que además de alargar considerablemente la obra supone un incremento notable de la presencia de la música en ella. Aún resulta mas difícil cuantificar esta proporción si tenemos en cuenta que la música

⁵⁷⁹ Con esta palabras critica Ricardo del Turia (*Apologética de los comediantes españoles*, (Valencia, 1616)) el gusto “caprichoso” del publico. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 179.

⁵⁸⁰ Ha sido utilizado entre otros por Cruickshank para las principales obras cortesanas de Calderón. Las deficiencias del sistema se revelan claramente al comprobar que en la zarzuela *El golfo de las sirenas* (1657) la proporción de versos cantados suman un ridículo 4,7% que de ninguna manera refleja la importancia que la música tuvo en ella. Este sistema estadístico sí permite sin embargo apreciar como tras las dos óperas de 1659-1660, el porcentaje de versos cantados aumenta considerablemente en las obras de Calderón. Si en las obras anteriores no llega a superar un exiguo 5% (*La fiera, el rayo y la piedra* (1652)), siendo la zarzuela *El laurel de Apolo* (1658) la excepción, con un 12,2% de versos cantados, a partir de 1660 aumenta substancialmente el promedio de versos cantados: *Eco y Narciso* (1661) un 7%; *Ni Amor se libra de amor* (1662) un 6,8%; *Faetón* (1662) un 8,1%; *Fieras afemina amor* (1670) un 14,1%; *La estatua de Prometeo* (¿1670?) un 26%. Sin embargo solo un escaso 4,9% en su última obra: *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (1680). Ver CRUICKSHANK, D., “Obras teatrales con música bajo Felipe IV”, en su edición de *La púrpura de la rosa* de Calderón (Kassel, 1990), pp. 509-529).

podía cambiar en cada representación, ya que era práctica frecuente añadir versos nuevos o acomodar los versos a una nueva situación para los que se escribía nueva música, tal y como reflejan las cuentas palaciegas y las de las fiestas del Corpus, en las que se recogen los pagos que se hacían por estos conceptos a los dramaturgos y a los músicos⁵⁸¹.

En cualquier caso, suele tratarse de obras pensadas para ser representada en la corte -los autos sacramentales presentan una problemática distinta y mas compleja- que suelen caracterizarse además de por su alto contenido musical, por sus argumentos -basados en muchos casos en la literatura clásica y en la mitología greco-latina- y por la riqueza de los elementos que intervienen en su puesta en escena.

4.1.1. OBRAS BREVES

Las obras breves que formaban parte de la representación teatral eran tan importantes como las obras principales -comedia, fiesta y auto- siendo incluso en ocasiones mas apreciadas, sobre todo por parte del público mas popular, una popularidad que refleja bien la *Loa* escrita por Solís para su comedia *Las Amazonas* (1655), en la que las piezas breves - loas, entremeses y bailes - protagonizan un motín contra la “señora” de todos ellos: la Comedia⁵⁸². Dado el impacto emocional de la música sobre el público no resulta extraño que ésta formase parte integrante de las obras breves, y que en algunos casos -como en la jácaras- fuese incluso la principal responsable de su popularidad. Lo cierto es que sin ella perdían gran parte de su atractivo como reconoce D. Gíl López de Armesto y Castro en el prólogo a su libro *Sainetes y entremeses representados y cantados* (1674) al dirigirse *Al lector*, suplicandole, como ya vimos, “...que los leas con el gusto que los oiste, sin que olvides, al leerlos, la dulçura de la música, con que se executaron, *que fue el logro de todos ellos.*”⁵⁸³

Estas obras de cortas dimensiones recibían diversos nombres: loa, entremés, sainete, jácara, baile, mojiganga y fin de fiesta, y prácticamente en todas ellas la música tenía un papel relevante, máxime cuando en ocasiones se insertaban unas en otras, difuminándose sus

⁵⁸¹ Cuando en 1679 se repuso *Siquís y Cupido* (*Ni Amor se libra de amor*), tanto Calderón como Hidalgo, que había compuesto la música para la primera representación, recibieron cantidades extraordinarias: Calderón 200 ducados “...por la loa y por auer enmendado la comedia...” y 1.000 rs. Hidalgo “...por auer puesto la musica de la loa y auer asistido a los ensayos y fiesta.” (*FUENTES I*: 88 y 82). La costumbre se mantuvo en el siglo siguiente según reflejan las cuentas del Corpus madrileño de 1720 en las que figura un gasto originado por lo pagado “Al ingenio para componer y añadir este auto y el trabajo de colocar la musica en donde combenia.” Los autos que se representaron ese año eran ambos de Calderón: *Primero y Segundo Isaac* y *El laberinto del mundo*. Tomo la cita de STEIN, *Manuscrito Novena*: 207.

⁵⁸² Todas las citas se hacen por la edición de SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 103-107.

⁵⁸³ Los subrayados en cursiva son míos.

diferencias, como pone de manifiesto Quiñones de Benavente en su entremés cantado *Manos y cuajares*⁵⁸⁴:

(Por el tono del Escarramán)

TODOS (*cantan*): Y aquí acaban tres engertos
que os hemos dado a comer;
una jácara en un bayle
y un baile en un entremés.⁵⁸⁵

El *entremés-cantado*⁵⁸⁶ o *baile-entremesado*, un género creado por Quiñones de Benavente, en el que parecen fundirse otros ya preexistentes como el entremés representado y el baile, abre el camino a toda una serie de géneros en los que, como señala Asensio (*Itinerario*: 124-5) se produce un mestizaje de “... la palabra con la danza y el canto, creando o fijando definitivamente castas nuevas...”. Nos encontramos así con *loas*

⁵⁸⁴ Existen dos versiones de éste entremés, una en la *Jocosería* (1645) y otra en un manuscrito posterior, conocido como *Manuscrito Sequeira*, publicado por Estepa (*Teatro breve*: 70-350), que incluye además obras de Suárez de Deza publicadas por primera vez en *Donaires de Tersicore* (1663). En el *Manuscrito* se recogen versiones de obras de Quiñones de Benavente ligeramente distintas a las que aparecen en la *Jocosería*, sobre todo debido al mayor número de acotaciones escénicas del *Manuscrito*, lo que en opinión de Estepa (*Teatro breve*: 52) revela que éste era mas una herramienta de trabajo para un profesional del teatro que un libro de lectura. Igualmente se potencian mas en él los aspectos musicales de las obras, lo que en mi opinión resulta también lógico tratándose de la versión que se representó, pues en la *Jocosería* se pudieron recoger las mismas obras pero retocadas, ya que siendo su destino la lectura y no la representación, las partes musicales perdían gran parte de su impacto.

⁵⁸⁵ Aunque se trata en principio de un entremés cantado, Benavente juega en él de forma consciente con la mezcla de varios géneros menores, y hace partícipe al público de ello. Según se indica en acotación “*Hacen como que acaban el baile y piden del patio jácara*”, lo que motiva que una de las actrices, Rufina, se encare con el público, con lo que comienza una segunda parte que a modo de coda remata el entremés con la jácara solicitada y el baile al són del Escarramán:

RUFINA:	¿Que es jácara, señor patio? ¿Arregostóse vusted a la jácara de marras? Pues no hay orejas, pardiez para cada martes.	1ª DAMA:	¿Que es jácara mis señores ¿No se contentan ustedes con baile, entremés y loa? ¡Sino que agora también nos piden jácara!
BERNARDO:	¡Hola! Si la has de cantar después, ¿Que mas tiene hacerlo ahora? cántala en un santiamén [...]	GRACIOSO:	¡Hola! si la has de cantar después ¿que mas tiene hacerlo agora? Ayúdame tu también [...]
TODOS (<i>Cantan</i>):	Y aquí acaban tres engertos [...]	1ª DAMA:	¡Pues acaben tres engertos [...]

(*Manuscrito*)

(*Jocosería*)

(ESTEPA, *Teatro breve*: 60 y 62)

⁵⁸⁶ Tres son las características que según Huerta diferencian al entremés cantado del representado: mayor brevedad, gran riqueza métrica y estrófica y predominio de temas alegóricos. Ver HUERTA, *Teatro breve en la Edad de Oro*, (Madrid, 2001), p. 63. Todas ellas se verán potenciadas por la música, ya que al ser una obra cantada prácticamente en su totalidad, los textos deben abreviarse mientras que los cambios melódicos influyen en los cambios métricos, y viceversa. El hecho de que se trate de una obra cantada en su mayor parte supone también la eliminación de cualquier intento de verosimilitud, por lo que alejándose de los personajes populares y escenas costumbristas que caracterizan al entremés representado, evoluciona hacia la sátira moral en forma alegórica.

*entremesadas*⁵⁸⁷, *bailes entremesados*, *mojigangas dramáticas*⁵⁸⁸, *jácaras entremesadas*⁵⁸⁹, etc. géneros en los que la música va a tener un papel muy importante, configurándose algunos de ellos como géneros claramente musicales como será el caso de las loas, los bailes, las jácaras y las mojigangas.

Siendo la música parte importante de todas estas piezas breves, hemos de lamentar una vez más la falta de partituras⁵⁹⁰, ya que de los propios textos parece desprenderse que su presencia en ellas revestía diferente carácter, posiblemente en correspondencia con el distinto carácter literario que tenían las obras entre sí. Podemos pues suponer que había ciertas diferencias entre la música de una loa, la de un baile, y sobre todo la que acompañaba la “carnavalesca” mojiganga o la “achulada” jácara. Las indicaciones de las acotaciones y el análisis del texto de la loa de Solís para su comedia *Las Amazonas*, anteriormente citada, permiten reconocer claras diferencias de estilo en la letra, que podemos suponer debían corresponderse con diferentes estilos musicales, subrayados además por la aparición progresiva en escena de cada grupo y los comentarios del personaje que encarna al *Teatro*:

⁵⁸⁷ Según Flecniakoska las loas de Benavente son verdaderos entremeses a los que consideramos loas “...por lo que toca a ciertos tópicos tradicionales en el lenguaje y la actitud de los representantes para con el auditorio...”. FLECNIAKOSKA, J.L. *La loa* (Madrid, 1975), p. 94.

⁵⁸⁸ En opinión de Buezo, Benavente propicia el “sincretismo de géneros” (habitual en el teatro palaciego a mediados de siglo) cuando hacía 1630 intensifica los elementos paródicos y fantásticos del *entremés cantado* que desembocará en la *mojiganga dramática*, un género nuevo que reúne aspectos del baile-por la importancia de los musical- y otros del entremés. Ver BUEZO, C., *La Mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio* (Kassel, 1993), p. 95-6. Cito por *Mojiganga dramática*.

⁵⁸⁹ Se trata de un género híbrido ya que no se limitan a ser cantadas por una actriz, como era la costumbre, sino que suelen ser dialogadas, participando en ellas varios representantes. Benavente, como veremos, hace gala en algunas de ellas del aprovechamiento musical del espacio teatral.

⁵⁹⁰ Entre las partes musicales conservadas inventariadas por Stein (*Songs*: 361-407) se encuentran algunas tonadas que pertenecen a obras breves de entremesistas como López Armesto, de cuyo *Entremés del Persiano fingido* se conservan dos tonadas: “Ahora que la noche” (Barcelona, *Bib. Cataluña* Ms. 753/24) y “Para que no te vayas” (*B.N.M.* Ms. M.1262/69 v.); otras dos de su *Entremés el desterrar los zagales*, ambas con música de Marín: “La verdad de Pero Grullo” y “Aunque el mal que padezco” (Cambridge MU4-1958/81r y 53 r); y una de su *Entremés del Pajarillo*: “Pajarillo que al alba despiertas” (Murillo) (Barcelona, *Bibl. de Cataluña* Ms. 759/11; y *B.N.M.* Ms. M.1262/174 r.). De Suárez de Deza tenemos tres tonadas para su *Mojiganga de D. Gaíferos*: “Afuera que contra el sol” (*B.N.M.*, Ms. M.1262/24v.); “Aquel laurel que pisa” (*B.N.M.*, Ms. 21741/78r.); y “Por la puerta del Cambrón” (*B.N.M.* Ms. M-1370-72/ 10 a3); del *Baile de la ronda de amor* de Avellaneda la tonada “Rayos van fuera que salen” (*B.N.M.*, Ms. M-1262/109v.); y del *Baile de la Gitanilla* de Antonio de Zamora “Ay engañoso amor” (*B.N.M.* Ms. M-811). Para el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Moreto tenemos la tonada “Venid pastores de Henares” (*B.N.M.*, Ms. M-1262/143 v.), que aparece también en el anónimo *Baile entremesado de romances*. Hay música para otras obras anónimas, entre ellas tres con música de Serqueira o atribuidas a él: “Con quien habló marica digo” que aparece en dos bailes anónimos: *Con quien hablo marica y Atiende al ruego marica* (Barcelona, *Bibl. de Cataluña*, Ms. 754/70); “De la beldad de Amarilli”, para el anónimo *Baile del herbolario* (Biblioteca privada); y “Oh corazón amante” para un anónimo *Baile de la cantada O corazón amante* (*B.N.M.*: Ms. M-2618/58). (Ver *Apéndice I*). Entre estas tonadas tenemos algunas en estilo popular como “De los desdenes de Menga” (Pujol), que aparece en dos entremeses anónimos: *Entremés de Blas y Menga* y *Entremés de los sordos* (Olot fº 138 r.), y otras que parecen parodiar tonadas de fiestas y comedias, como “De la hermosura de Filis” (Anónimo, *Baile del herbolario*, *B.N.M.* Ms. M-1262/199v.) y “De la tiranía de aquel ciego dios” (Anónimo, *Baile del Truscatrix nuevo*, *B.N.M.*, Ms. M-3880/2). La intención paródica es evidente en dos bailes anónimos - *Baile de Calixto* (1ª parte) y *Baile de Júpiter y Calixto*- que incluyen la tonada “No huyas bella Calixto” (*B.N.M.*: Ms. M-2478/55 v.; y Ms. 13622/39 r.) perteneciente a la zarzuela *Alfeo y Aretusa* de Diamante.

TEATRO: Quedo,
que las Loas y los Bayles,
con algazara, y estruendo;
y *cada qual con su tema*,
se han entrado en tu aposento.
(*Salen por un lado los Bayles cantando, y baylando; y por otro las Loas, haciendo reuerencias.*)
(*Canta Bernarda*)

BAILES: A la Gayta bayló Gila
que tocava Antón Pascual.
(*Canta Luisa Romero*)

LOAS: Reverencia os haze el Alma
Auditorio celestial
(*Zarambeque*)

BAILES: Teque, teque, teque⁵⁹¹,
nuestro día es este.

ENTREMESES: Mézclese los Bayles
con los Entremeses.

BAILES: Váyanse las Loas
con los cascabeles.
[...]
(*Corro baylando*)
Teque, teque, teque,
nuestro día es este.

Tras el barullo formado por entremeses y bailes, que atruenan a las loas⁵⁹², éstas piden a la Comedia:

LOAS: que *essos teques, teques,*
que cantan los Bayles,
y los Entremeses,
se buelvan en Loas.

La personalidad “escénica” de los actores que encabezaban cada uno de los grupos creo que refuerza esta posibilidad, pues en mi opinión su elección no es gratuita sino que en sí misma caracteriza a los géneros -y por tanto a la música- que encarnaban: los *entremeses* aparecían en escena encabezados por *Juan Rana*, es decir por el célebre *gracioso* Cosme Pérez; los *bailes* estaban dirigidos por Bernarda Ramírez, famosa actriz-música que hacía papeles de *graciosa*, y pareja artística de Cosme durante muchos años; y otra célebre actriz-

⁵⁹¹ El *Zarambeque* era un “Tañido y danza mui alegre y bulliciosa, la qual es mui frequente entre los Negros” (*D.A.*), en el cual las palabras *teque* y *reteque* eran características, y funcionarían posiblemente como un estribillo. Esta loa es también un magnífico ejemplo del juego de contrastes sonoros típicos del barroco, que se consigue aquí enfrentando dos coros, ambos femeninos, pero que al parecer cantan música muy diferente.

⁵⁹² LOAS: ¡Justicia, que nos atruenan/estos locos!/ TODOS: No queremos.”. Los subrayados son míos. SÁNCHEZ REGUERIRA, *Solís Obra menor*: 105-6.

música, pero muy apreciada por el “primor” con que cantaba los *recitativos*, encabezaba el grupo de la *loas*: Luisa Romero⁵⁹³.

Pese a todo lo dicho anteriormente, la delimitación entre unos y otros no siempre parece estar clara pues a lo largo del siglo XVII se produce un intercambio de características entre los diferentes géneros, difuminándose en parte los límites entre unos y otros como prueban los nombres empleados por los propios dramaturgos: *mojiganga entremesada*, *baile entremesado*, *entremés bailado*, *mojiganga ajacarada*, *baile ajacarado*, etc. Pese a que hoy las diferencias entre un género y otro nos parecen muy sutiles, la mezcla de términos parece indicar que los dramaturgos eran conscientes de una serie de elementos propios de cada género, pero que podían ser traspasados a otro.

4.1.1.1. LA LOA:

Inmediatamente después de la intervención musical que señalaba el comienzo del espectáculo teatral -normalmente un romance cantado ya conocido por el público⁵⁹⁴- se representaba la *loa*. Su función era múltiple, pues además de “alabar” (normalmente al público aunque se podían loar otras cosas muy diversas), como indica su nombre, tenía encomendadas otras funciones, tales como saludar a los espectadores y buscar su benevolencia ante la representación, además de presentar a la compañía (sobre todo al principio de la temporada). Era también el medio más importante del que se valían las compañías para solicitar y obtener el silencio del bullicioso público⁵⁹⁵:

- 1º: No nos detengamos mas,
que hacen señas de dentro
para comenzar
- 3º: Pues bamos
que no ay en que detenernos
- 2º: *Solo resta que se pida*
para el acto que ofrecemos
lo acostumbrado
- 3ª. Esta bien.
- 1º: *Lo que se pide es silencio.*⁵⁹⁶

⁵⁹³ Para una mayor información sobre la biografía y carrera artística de estos tres actores ver *Apéndice I*.

⁵⁹⁴ “El romance de la Cava/cantaron por lo primero”. LOPE DE VEGA, loa “Entré a ver representar”. Cito por la edición de ANTONUCCI, F., y S. ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra* (UNED, 1995), p. 83. Rennert (*Spanish*, 281) considera precisamente a Lope de Vega como el creador del género.

⁵⁹⁵ Flekniakoska (*Loa*: 17 y 32) señala como éste propósito de conseguir silencio y atención aparece ya en los prólogos de Plauto y en las loas del siglo XVI, siendo uno de los ejemplos más tempranos la introducción a la *Egloga de Plácido y Victoriano* de Juan del Encina.

⁵⁹⁶ *Loa entre tres*. Aparece entre las “Rimas del Incógnito” (1ª mitad siglo XVII), publicadas por FOULCHE DELBOSC, *Revue Hispanique*, XXXVII (1916), p. 392. Los subrayados son míos. Hay incluso algunas loas que comienzan y terminan pidiendo silencio: “Silencio vengo a pedir/ y no lo negará nadie/.../ Ya la loa he declarado;/ volvamos a lo importante,/ que es el silencio pedido/ por tres horas cabales./...”. Publicada en *Comedias de Lope de Vega* (Amberes, 1607). Cito por FLEKNIKOSKA, *Loa*: 177-8.

Además de estas funciones, que se perciben claramente, la loa tenía otras mas específicas pero también mas encubiertas, tales como transmitir una doctrina, ya fuera ésta religiosa -fundamental en las loas que acompañaban a los autos sacramentales- o política, entre las que destacan las de Calderón, posiblemente el dramaturgo que con mayor habilidad utiliza las posibilidades doctrinales de las loas, pues como señala Rull⁵⁹⁷, aprovecha sus loas para exponer en ellas sus teorías teológico-políticas. Pero además los dramaturgos podían aprovechar la loa para exponer en ella otro tipo de doctrinas, ideologías e incluso sus teorías literarias, y también para definir los géneros dramáticos (auto, zarzuela, ópera, etc.) a los que la propia loa acompañaba⁵⁹⁸. No obstante estos casos constituyen una excepción, limitándose casi exclusivamente a las loas que acompañan a los autos y a las fiestas cortesanas. En general el contenido de las loas era mucho mas simple, limitándose a alabar incluso las cosas mas peregrinas.

Aunque la inclusión de partes musicales estaba ya presente en los “introitos” dialogados de Timoneda, como el de su *Anfitrión*, que incluye partes cantadas⁵⁹⁹, las loas no eran un género esencialmente musical sino mas bien un género “enmarcado” por la música⁶⁰⁰, ya que una vez finalizada la loa sonaba nuevamente la música -generalmente de chirimías-⁶⁰¹ que actuaba como elemento separador entre ésta y la comedia. Algunos

⁵⁹⁷ RULL, E., “Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, ARELLANO, I., et al. (eds.), (Kassel, 1994), p. 27. En adelante citaré por *Apuntes*.

⁵⁹⁸ Ver PINO, R.M., “Apuntes sobre una función preceptiva en las loas”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, ARELLANO, I., et al. (eds.), (Kassel, 1994), p. 82 y 85-6. En adelante citaré por *Apuntes*.

⁵⁹⁹ Ver en FLEKNIAKOSKA, *Loa*: 45.

⁶⁰⁰ Ya lo vimos en la descripción que hace Tirso (*Cigarrales*: 218-223) de la representación de su comedia *El vergonzoso en palacio*: “... entrados los músicos, salió el que echaba la Loa [...] Entrose, siguiéndose tras él un baile artificioso y apacible, el cual concluido, comenzó la comedia...”.

⁶⁰¹ “Con esto [alabanza de la ciudad] y chirimías se acababa la loa, y se entraba toda la compañía...” (ROJAS, *Viaje*: 87). Las loas de Rojas, declamadas generalmente por un único actor y sin intervención musical en el cuerpo de la loa, parecen haber sido las últimas de una primera etapa, según confirma Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602): “Al principio de cada comedia sale un personaje a procurar y captar la benevolencia y atención del auditorio...”. Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 118. Su representación parece haber constituido una especialidad, ya que el que salía a “echar la loa” debía tener unas cualidades especiales, entre las que posiblemente destacaban la facilidad y rapidez de palabra. Al ser un monólogo tenía varias ventajas: no requería muchos ensayos y se memorizaba bien, gracias al uso de recursos lingüísticos tales como acumulaciones, repeticiones, enumeraciones, etc. Algunas loas daban al actor ocasión para su lucimiento, como se puede ver en la *Loa de Mariquita* de Rojas, una loa dialogada entre un actor y una actriz, en la que el actor debía hablar sucesivamente como ángel, como dama, como galán, como rufián y como viejo. Ver ROJAS, *Viaje*: 193-202. Las loas de Rojas obtuvieron gran éxito, como refleja el hecho de que se hicieran ocho ediciones de su libro durante el siglo XVII. Sin embargo no todos los autores de loas tenían la misma preparación e inventiva que Rojas, y pronto se hizo evidente el cansancio del público, y su negativa reacción ante el cúmulo de disparates que eran algunas loas: “PAREDES: [...] una comedia sin loa/ es como cuerpo sin alma./ .../GASPAR: Tu trazas/que nos tiren los asientos. Mojiganga anónima *Las Loas*. Cito por la edición de BUEZO, C., *La mojiganga dramática. Historia y Teoría*. Tesis doctoral (Madrid, Universidad Complutense, 1991), pp. 1133-34. En adelante citaré como *Mojiganga-Tesis*.

investigadores consideran que además de las chirimías se incluían partes cantadas⁶⁰², pero otros, como Granja⁶⁰³, creen que las funciones de la loa fueron asumidas por la música que cantaban dos o tres actores al inicio de las representaciones, con idéntico objetivo que la loa: conseguir silencio.

Lo cierto es que desde el primer cuarto del siglo XVII la loa va a ir desapareciendo de los teatros públicos por “...lo poco que servía y quan fuera de propósito era su tenor ...”⁶⁰⁴, siendo asumidas parte de sus funciones (marcar el inicio de la representación y pedir silencio de forma mas o menos explícita) por los músicos⁶⁰⁵. No obstante nunca llegó a desaparecer completamente, aunque el primitivo esquema fue evolucionando hasta convertirse en pequeñas escenas, apenas diferentes de los entremeses.

A medida que la loa adquiere una mayor envergadura dramática comienza a ser frecuente la inclusión en ella de la música y el canto, y su asimilación a otros géneros breves, de tal forma que, como señala Spang⁶⁰⁶, nos encontramos con híbridos como la *loa entremesada*, la *loa bailada* y la *loa cantada*. Y son precisamente estas loas, que desarrollan una trama dramática breve, las que nos interesan por englobarse en ellas tres tipos de loa en las que la música adquiere un gran protagonismo: las loas de *presentación de compañía*, las *sacramentales* y las *palaciegas*⁶⁰⁷.

1. Loas de “presentación de compañía”:

Forman parte de una variante importante dentro de los géneros breves representados en el teatro popular: aquellos que tienen como argumento en todo o en parte la propia vida teatral de la época, por lo que resultan muy útiles para la investigación teatral debido a las

⁶⁰² “...después del cuerpo de la loa se seguía recurriendo a la música, bien con las socorridas chirimías, bien con la intervención de nuevos tonos o bien adoptando el ritmo de algunas famosas tonadillas [??]...” ZUGASTI, *Aspectos loa*: 179.

⁶⁰³ GRANJA, A. de la, “Este paso está ya hecho. Calderón contra los mosqueteros”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropolos*, extra 1 (1997), pp. 73-84; p. 74.

⁶⁰⁴ SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *El Pasajero* (Madrid, 1617). Citado por RENNERT, *Spanish*: 285. Para Flekniakoska (*Loa*: 103) la loa es característica de la época de Lope de Vega, pero después decae.

⁶⁰⁵ “... ya van poco a poco quitando la loa o introito, quedándose solo con la música...” SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *Plaza Universal de todas ciencias y artes* (Madrid, 1615). Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 175.

⁶⁰⁶ SPANG, K., “Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et al. (eds.), (Kassel, 1994), pp. 7-24; p. 9.

⁶⁰⁷ “... la practica totalidad de las loas sacramentales barrocas [...] tenían partes cantadas además del apoyo instrumental [...] las loas palaciegas contaban con similares o mayores recursos [...] en la época finisecular las partes cantadas eran tan extensas que incluso se llega a los que él [Flekniakoska] denomina “loa zarzuelizada” [...] con el paso de los años cabe notarse una mayor presencia de partes musicadas en el cuerpo de la propia loa ...” (ZUGASTI, *Aspectos loa*: 179).

Las loas de “presentación de compañía” servían, como de su título se deduce, para que las compañías se dieran a conocer al principio de la temporada teatral⁶⁰⁹. Aunque no podemos considerarlas un género musical propiamente dicho, ya que no todas incluyen partes cantadas, debemos a Quiñones de Benavente algunos de los mejores ejemplos, en los que, dada la importancia que la música tiene en sus obras, se observa con claridad como la música ya no es un mero acompañamiento sino que tiene un papel importante dentro del cuerpo de la loa. Un buen ejemplo lo tenemos en la *Loa que presentó Antonio de Prado* en la que los miembros de la compañía, según se indica en la acotación “*Aparece un árbol muy florido con muchos nichos en que están todos los de la compañía con guitarras y arpas*”, y se van presentando cantando:

Cantada es también la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*⁶¹⁰. En la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte* los actores no solo cantan, sino que también bailan⁶¹¹. Todas ellas son ya verdaderos entremeses, por lo que no es de extrañar que muy indignada, *Dª Loa* brame contra los poetas que:

Tras su práctica desaparición de los corrales, las loas encontrarán refugio acompañando la representación de las fiestas sacramentales⁶¹³ y palaciegas.

⁶¹² Mojiganga de *Las Loas*. Ver BUEZO, *Mojiganga-Tesis*: 1137.

ii. Loas Sacramentales:

Si las loas de los corrales se caracterizaba por su brevedad, uso general del verso, pragmatismo, comicidad y la búsqueda de la comunicación directa con el público (SPANG, *Aproximación*: 11-12), las loas sacramentales -y también las cortesanas- difieren notablemente de ellas al aumentar su complejidad, presentando ya un pequeño argumento que transmite una ideología. Debido a que el tema fundamental de los autos sacramentales era la exaltación de la Eucaristía, una misma loa podía aprovecharse para diferentes autos. No obstante, en algunas ocasiones podía existir una relación directa entre la loa y el auto al que acompañaba. Arellano y Zugasti⁶¹⁴ señalan como esta relación puede no limitarse únicamente a mencionar el título⁶¹⁵, el argumento⁶¹⁶ o el motivo de la representación⁶¹⁷, sino que puede anticipar las mutaciones escenográficas como hace Bances Candamo en la loa para su auto *El Gran Químico del Mundo*. Otras pueden ser esenciales para la comprensión del auto, como sucede en opinión de Rennert (*Spanish*: 279) con la loa para el auto *Los tres mayores prodigios* de Calderón.

Los argumentos de las loas sacramentales presentan a partir de Calderón un contenido más profundo y un uso más generalizado de la alegoría, encontrándose en ellas con frecuencia alusiones más o menos veladas a la Eucaristía. Pero en sus loas, además de la alegoría religiosa, subyace dentro de la concepción teológica un sentido político (RULL, *Apuntes*: 29-30) que encontramos también en dramaturgos posteriores⁶¹⁸, de tal forma que

⁶¹³ Según Cotarelo (*Colección*: xxiv) las loas se fueron limitando a los siguientes tipos: Sacramentales, a Nuestra Señora y a los Santos, loas para fiestas reales, loas en casas particulares y loas de presentación de compañía.

⁶¹⁴ ARELLANO, I., y M. ZUGASTI, "La loa del gran químico del mundo", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, ARELLANO, I., et al. (eds.), (Kassel, 1994), pp. 213-234; pp. 227-228.

⁶¹⁵ "CRISTO: Pues yo, como interesado/ una ofrezco, la primera,/ de un auto sacramental./ TODOS: ¿Y qué ha de ser la materia?/ CRISTO: Examinar *del dios Pan*/ el misterio y la grandeza/...". *Loa de la Maya*, de Bances Candamo, escrita para el auto *El verdadero dios Pan* de Calderón de la Barca. Cito por la edición de GARCÍA RUIZ, V. Ver en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et al. (eds.), (Kassel, 1994), p. 73. El subrayado en cursiva es mío.

⁶¹⁶ Aunque no es frecuente, encontramos algún precedente en las loas que preceden a los autos recogidos en el *Códice de Autos Viejos*: "Yo trataré del manjar/do Dios se transustanció/.../ De la magna del desierto/esta obra ha de tratar/..." *Códice de Autos Viejos*. Loa nº X, encabeza el *Auto del Magna [sic]*. Ver en FLEKNISKOSKA, *Loa*: 142.

⁶¹⁷ Todo ello podría hacernos suponer que hay una pérdida de los elementos cómicos que caracterizaban a las loas de los corrales, pero dada la ambivalencia característica del teatro español, la seriedad no estaba reñida con la pervivencia de rasgos populares como los que podemos encontrar en la *Loa sacramental de los títulos de comedia*: "Señora Mari Calleja/ excusemos alborotos,/ porque yo he de echar la loa;/ pues con trovar cuatro tonos,/ pediré silencio al vulgo/ y habré cumplido con todo." Ver en COTARELO, *Colección*: xxv. Esta loa es diferente de la atribuida a Lope de Vega, y figura en el tomo *Autos sacramentales, con cuatro comedias nuevas y sus loas y entremeses* (Madrid, 1655). Sólo a partir de la 2ª mitad de siglo, y por influencia de Calderón, las loas darán más importancia a los valores didácticos, perdiendo importancia la comicidad.

⁶¹⁸ En la loa para el auto sacramental *El Gran Químico del Mundo* de Bances Candamo, el personaje de *España*, a quien el dramaturgo caracteriza como "Teatro insigne de Europa/...en quien tiene/su metrópoli la fe..."

política y teología van estrechamente unidas, lo que explica la relación entre la sustancia del mensaje religioso y hechos políticos concretos.

También puede haber en ellas, como señala Spang (*Aproximación*: 18) una clara intención didáctica; y no es raro por tanto que sus personajes -en ocasiones muy numerosos- sean alegóricos⁶¹⁹. Un ejemplo magnífico lo tenemos en la loa para el auto *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo, en la que intervienen el *Culto*, el *Celo*, el *Ingenio*, el *Fervor*, el *Afecto*, la *Música*, la *Poesía*, la *Alegoría*, la *Ley Natural*, la *Ley Escrita* y la *Ley de Gracia*⁶²⁰.

Son precisamente estas loas sacramentales de profundo contenido teológico y con personajes alegóricos las que tienen un mayor interés para el objeto de nuestro estudio, pues en ellas la música adquiere (a partir de la 2ª mitad del siglo) una importancia considerable que nunca tuvo en las loas “echadas” en los teatros públicos, asumiendo varias funciones. A la música instrumental -normalmente cajas e instrumentos de viento agudos- le corresponde anunciar la presencia en escena de los personajes mas importantes:

(... *suenan a otra parte cajas y trompetas*)

TEOLOGÍA: Cajas a otra parte suenan:
sin duda hay aventurero
que a lidiar venga conmigo.⁶²¹

Aunque esta función también puede ser asumida por la música vocal (normalmente al iniciarse la loa)⁶²², a las partes cantadas se confía sin embargo, igual que en el auto, otras funciones mas relevantes: transmitir una ideología y alabar a los diferentes personajes, ya sean del Antiguo y Nuevo Testamento o alegóricos que simbolizan las cualidades positivas del buen cristiano. La música vocal cobra así una importancia primordial como transmisora del mensaje religioso e incluso político-teológico, como sucede en el auto *El santo rey D.*

justifica el festejo e introduce la parte doctrinal. Ver en ARELLANO y ZUGASTI, *Loa Gran Químico*: 219 a 223.

⁶¹⁹ “LOA: Salga un alma y un demonio./ PAREDES: Pues ¿en las loas hay almas?/LOA: Si señor, en las del Corpus/y Navidad...”. Mojiganga de *Las Loas*. Ver en BUEZO, *Mojiganga-Tesis*: 1140.

⁶²⁰ ARELLANO, I., y M. ZUGASTI, “La loa sacramental del *Primer duelo del mundo*: materiales para el estudio del género en Bances Candamo”, en ARELLANO, I., et al. (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et al. (eds.), (Kassel, 1994), pp. 167-187; pp. 173-187.

⁶²¹ CALDERÓN, *Loa para el auto del primero y segundo Isaac*. Cito por la edición de ZAFRA, R., y E. Borrego, *Primero y Segundo Isaac. Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 2001), p. 43. Incluye edición de la música por A. Torrente. En dicha edición el texto anterior se pone en boca de la Fe, lo que creemos un error, ya que ésta figura como “padrino” de la Teología, que como torneante aparece bajo la apariencia de “...dama bizarra, con pica al hombro y banda y plumas blancas...”. La loa figura junto con el texto del auto en *Autos sacramentales alegóricos e historiales* (Madrid, 1677), publicados bajo la autorización del propio Calderón.

⁶²² “*Canta la Música estos primeros versos, y van saliendo a su tiempo las tres Virtudes.*” Loa para *El cordero de Isaiás*. Ver en la edición de VALBUENA PRAT, A., *Calderón de la Barca. Obras Completas, III. Autos Sacramentales* (Madrid, 1952), p. 1742).

Fernando, de Calderón, en el que la música contribuye a transmitir una ideología teológico-política: la naturaleza divina del poder real.

La transmisión del mensaje religioso queda resaltada con toda claridad en la ya mencionada *Loa para el auto del primero y segundo Isaac* de Calderón, en la que se plantea un torneo que enfrenta a la Teología con las tres ciencias de la “razón”: Filosofía, Medicina y Jurisprudencia, que como es previsible son vencidas por la Teología, la ciencia que “...trata de Dios y sus atributos.” (D.A.). El mensaje principal -el misterio de la Eucaristía, que aparece cantado por la Fama “en tono de pregón”- se presenta como la “proposición defendida por la Teología y contra la cual argumentan en vano las restantes ciencias:

FAMA: En este Cándido Velo,
 Cuerpo, Alma y Vida recibo;
 y así hoy, en místico duelo,
 sustento que éste es el vivo
 Pan que descendió del Cielo.

(CALDERÓN, *Loa 1º y 2ª Isaac*: 42)

Esta loa es un magnífico ejemplo de como Calderón utiliza el mensaje principal -los dos últimos versos señalados por mí en cursiva- como “leit-motiv” de la obra ya que se repiten -cantados por la Teología y el coro- al inicio del enfrentamiento de la ésta con cada una de las tres ciencias, y ligeramente modificado constituye también los dos últimos versos de la loa, siendo ahora cantados por todos los personajes:

TODOS: ¿*Quién duda que es éste el vivo*
 Pan que descendió del Cielo?

Dado que no se ha conservado la música original de ningún auto sacramental⁶²³ ni de las piezas cortas que lo acompañaban, el análisis de los textos nos puede resultar muy interesante, pues además de incluir algunos datos sobre la interpretación de la musical, a partir de la estructura literaria podemos deducir una posible estructura musical. Un buen ejemplo puede constituirlo el texto de la loa escrita para una representación del auto de Calderón *El veneno y la tríaca*⁶²⁴, que me parece muy interesante debido a que además de

⁶²³ La música conservada en el *Manuscrito Novena* para algunos autos de Calderón, entre ellos la de la loa y auto del *Primero y segundo Isaac*, fue compuesta con toda probabilidad para acompañar las representaciones de los mismos en fechas muy posteriores a su estreno, posiblemente ya dentro del siglo XVIII. Ver SUBIRÁ, J., “Un manuscrito musical del principios del siglo XVIII: Contribución a la música teatral española”, *Anuario Musical*, IV (1949), pp. 181-191; y L.K. STEIN, “El Manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro”, *Revista de Musicología*, III (1980), pp. 197-233.

⁶²⁴ Cito por la edición de GARCÍA RUIZ, V., “Loa para el auto del *Veneno y la Tríaca* de D. Pedro Calderón de la Barca, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, ARELLANO, I., et al. eds. (Kassel, 1994), pp. 49-61. García Ruiz (p. 38-9 y 41) indica como esta loa y otra conservada en un manuscrito y titulada *La Maya*, que ya mencionamos, son la misma con algunas variantes, lo que en su opinión indica que se utilizó en la representación de dos autos de Calderón: el que nos ocupa y *El*

aprovechar un tipo de música muy popular en la época -la canción de la Maya⁶²⁵, su texto nos permite deducir una estructura musical claramente articulada en tres tipos de intervenciones musicales:

1) Introducción musical mediante modificaciones de canciones tradicionales⁶²⁶.

2) La canción de la maya (tradicional) funciona como una especie de *leit motiv* que a lo largo de la obra señala:

- La aparición de nuevos personajes⁶²⁷
- Los cambios de sección
- El principio y final de la parte doctrinal del auto

3) La música como transmisora de los mensajes principales de la obra:

- Resume la función de cada uno de los seis personajes que simbolizan virtudes y obligaciones del buen cristiano⁶²⁸.

- Subraya el comportamiento de los personajes que representan el camino hacia la verdad revelada, una vez finalizada la intervención de cada uno de ellos.

Si dividimos la loa en escenas, atendiendo al tipo de personajes que aparecen, tenemos tres partes bien definidas:

I. *Zagales*: informan en lo que podríamos considerar un prólogo de la fiesta de la *maya* y su transposición a lo divino: La *Fe* ha sido escogida como *Maya* por el “coro de las virtudes”⁶²⁹. En esta sección se incluyen tres intervenciones musicales sobre textos tradicionales (“*Norabuena coronen*”; “*A acabar la azucena*” y “*Den para la*

verdadero dios Pan, con el que por su tema, guarda relación estrecha. La claridad estructural del texto, que gira en torno al simbólico número tres, facilitaba en gran parte la labor del compositor, lo que nos hace pensar que esta loa podría deberse al propio Calderón pese a que Wilson y Sage (*Poesías líricas*: 51-2) lo ponen en duda. Todas las citas de la loa se hacen por la edición de García Ruíz.

⁶²⁵ La fiesta de la Maya, que se hacía durante el mes de mayo, consistía en la elección de una reina o “Maya” a la cual “...ponen en un asiento en la calle y otras muchachas están pidiendo a los que pasan den dinero para ella...” (*D.A.*). Como ya vimos, las “pedigüeñas” cantaban un estribillo característico: “Den para la maya,/que es linda y galana”. Para mas noticias sobre la fiesta de la Maya ver García Ruíz (*Loa auto Veneno*: 43-5). En su auto Calderón aprovecha la conocida melodía popular, lo que resulta excepcional en su producción ya que, como indica Lobato, no es frecuente en él que integre en sus loas sacramentales piezas musicales y danzas de tipo popular. Ver LOBATO, M^a L., “Fonction et conception de la musique dans les “loas” de Calderón”, en *Le Rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, I. Mamczarz (ed^a), (París, 1992), pp. 137-152; p. 142.

⁶²⁶ “Norabuena coronen/la edad del año” (p. 50).

⁶²⁷ Enmarca la aparición de seis personajes (“el coro de las virtudes”) que simbolizan las virtudes (*Humildad*, *Fe* y *Religión*) y obligaciones (*Penitencia*, *Comunión* y *Limosna*) del buen católico, y precede a la aparición de cada uno de los personajes que representan los tres niveles del camino que conduce al conocimiento de la verdad revelada, simbolizados por *Adán 1º*, *Adán 2º* y el *Pueblo Hebreo*.

⁶²⁸ Todos se presentan hablando pero cantan en la parte en la que indican su función (salvo la *Fe* que actúa como maya). De los cinco personajes restantes cantan solos la *Humildad* y la *Religión* (no se indica que la *Limosna* cante, pero dado que la estructura de su parlamento es idéntica a la de sus compañeras antes citadas, puede que se deba a una omisión por error u olvido); a dúo cantan la *Penitencia* y *Comunión*.

⁶²⁹ “ZAGAL 1: “.../hallando en las humanas/ y divinas una mesma/ceremonia .../.../ el coro de las vitudes/ hoy ha querido usar dellas/.../ Para celebrarla al uso/ hacer una maya intenta./ La Fe .../ es la escogida entre todas/...”. (pp. 51-2).

maya”), por lo que podemos suponer que se interpretaron usando la música popular asociada a ellos, siendo la última es la canción de la maya:

MÚSICA: *Den para la maya
que es linda y galana
la maya divina
que es hermosa y linda*

que va a protagonizar las restantes secciones.

II. Personajes alegóricos: cuatro intervenciones musicales, dos a sólo (*Humildad y Religión*), un dúo (*Penitencial/Comunión*) y la canción de la maya cantada dentro por la MÚSICA.

III. Adán 1º, Pueblo Hebreo, Adán 2º: La canción de la maya, que marca el final de la segunda escena, sirve para introducir la tercera, en la que van saliendo los que simbolizan los tres niveles del camino hacia el conocimiento de la verdad revelada. La canción de la maya cantada siempre por la Música va señalando la aparición de cada una de ellas que incluyen además una letra cantada en la que se comenta la actitud de cada una de ellas, según el siguiente esquema:

- *Canción de la Maya*
 - Sale Adán 1º, que ofrece a la Maya/Fe las lágrimas de sus ojos.
- Canta la Música una letra comentando lo sucedido
- *Canción de la Maya*
 - Sale el Pueblo Hebreo, que como judío avariento no da nada para la Maya/Fe.
- Canta la Música una letra comentando lo sucedido
- *Canción de la Maya*
 - Sale el 2º Adán [Cristo] quien se propone a sí mismo como “plato” de la cena que ofrece a la Maya/Fe
- Canta la Música la *canción de la Maya*.
- La música de los instrumentos señala el final de la representación: “*Tocan chirimías y cerrándose los carros se da fin a la loa*”.

La adaptación “a lo divino” de textos cantados profanos era como ya vimos una práctica habitual en la época, y tampoco es raro encontrar ejemplos de música profana adaptada a un nuevo contexto religioso⁶³⁰.

⁶³⁰ Lope de Vega incluye varios ejemplos en los autos que forman parte de *El peregrino en su patria*. La canción de la maya adaptada al contexto religioso aparece en su auto *La Maya* (*Peregrino*: 305). En el auto *El hijo pródigo* no sólo incluye una chacona a lo divino (*Peregrino*: 398-9), sino también una danza “al modo de los zanes en Italia” (*Peregrino*: 402).

Para conseguir el mayor impacto emocional sobre los espectadores los dramaturgos no dudarán en exigir unos recursos musicales bastante notables, tales como la presencia de dobles coros dispuestos en diferentes partes del escenario⁶³¹, así como la inclusión en las loas sacramentales de partes cantadas y bailadas⁶³², como sucede en la anónima *Loa Sacramental entre la Fe, un villano y músicos*, en la que además de mezclar el canto con las partes recitadas, se bailan una gallarda y un villancico con la letra “a lo divino” “A la dulce gala/ del divino amor/ los cielos y tierra/ hagan fiestas hoy” (COTARELO, *Colección*: xxvii). Todos estos recursos se encuentra, como veremos a continuación, en las loas cortesanas.

iii. Loas Cortesanas:

Además de por la riqueza de sus recursos musicales que incluyen a menudo danzas coreografiadas especialmente para la ocasión⁶³³, las loas cortesanas se van a caracterizar por una lujosa puesta en escena⁶³⁴, un gran número de personajes -preferentemente alegóricos y mitológicos⁶³⁵- y un contenido argumental que busca la transmisión de un mensaje, en este caso claramente político⁶³⁶.

⁶³¹ Lobato (*Fonction*: 140) señala como Calderón juega ampliamente con las posibilidades que le brinda la policoralidad: “...deux choeurs qui s’opposent de différentes manières: dans l’espace, car l’un des choeurs chante en scène tandis que l’autre répond en coulisse [...] ou par la sémantique, lorsqu’ils représentent des entités antagonistes ...”

⁶³² La loa del auto de Calderón *No hay mas fortuna que Dios* se inicia con la entrada cantando y bailando de cuatro parejas. Ver la edición citada de Valbuena, p. 611.

⁶³³ Spang (*Aproximación*: 19-20) considera que estas características hacen que se borre el límite entre el escenario y el público. No estoy de acuerdo ya que las loas palaciegas se dirigen -tal y como reflejan las alusiones directas incluidas en ellas al rey y a los restantes miembros de la familia real presentes en la sala.

⁶³⁴ La puesta en escena en las loas palaciegas podía ser tan espectacular como la de la comedia a la que acompañaba, como sucede con la que escribió Calderón para su comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Dividida en dos secciones, la primera -protagonizada por la *Música*, la *Poesía* y la *Pintura*- transcurría con el telón cerrado pero la segunda se desarrollaba en un escenario “...todo de color de cielo, con tantas luces disimuladamente artificiosas [...] Estaua en el plano del tablado vn Atlante, que sustentia en los hombros una esphera [...] Alrededor desta esphera, se vían [...] doce ninfas en el ayre ...” Ver la edic. citada de MAESTRE, en *Calderón Obras Maestras*: 551. Debido a su posición inicial dentro del espectáculo teatral la loa puede aprovechar parte de la escenografía y maquinaria preparada para la comedia, pero cuidando siempre de no interferir ni desvelar completamente la escenografía de la propia comedia. Un magnífico ejemplo lo tenemos en la loa para la comedia de Solís *Triunfos de Amor y Fortuna*. Según la acotación, *Apolo* y *Minerva* debían bajar “Por medio de las cortinas (que han de ser dos) [...] sin que se vea que están divididas ...”; tras su intervención cantada “En llegando al tablado buelan a lo alto por los dos lados, llevandose cada uno su media cortina, y queda descubierto el tablado, de la mitad abaxo jardín, y de la otra cielo, y en la tierra vn Arco Triunfal [...] El arco ha de estar coronado de la Fama y seis Ninfas en lo alto, y en los dos nichos, o arcos interiores Alemania y España. En lo alto se ve unido con las nubes otro arco Celeste, y en el Iris con otras siete Ninfas...”. Cito por la edición de SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 57-9.

⁶³⁵ Es habitual la mezcla de ambos como podemos ver en dos de las obras representadas en 1658 dentro de los festejos que celebraron el nacimiento del ansiado heredero, el príncipe Felipe Prospero. En la loa para *El laurel de Apolo* Calderón presenta a tres personajes, dos mitológicos (*Iris* y *Eco*) y uno alegórico (*Zarzuela*). Tres personajes mitológicos (*Apolo*, *Minerva* e *Iris*) y dos alegóricos (*Alemania* y *España*) aparecen en la loa de Solís que acabamos de mencionar. La costumbre de hacer aparecer personajes alegóricos y lo confuso de algunos argumentos fueron objeto de sátiras en las piezas cortas como la mojiganga de *Las Loas* ya citada: “Dª LOA: Mas todos estos desaires/ los poetas me los pagan/ con las loas de Palacio./La verdad es que son raras/las que se entienden, porque/ sale allí por partes varias/ el *Respeto*, la *Atención*,/ el *Silencio*, la *Esperanza*,/ el *Aplauso*, la

Como ya hemos visto sucedía en las loas sacramentales, a la música se encomendaban también las funciones mas características e importantes de la loa cortesana: la transmisión del mensaje político y la alabanza de las personas reales, con la que habitualmente se ponía fin a la loa⁶³⁷. Para ello los dramaturgos y compositores contaban con unos recursos excepcionales, entre los que destacaba el hecho de poder contar con los mejores actores-cantantes de la época.

Cantadas generalmente por varios solistas, es frecuente la aparición de uno o más coros, integrados por cuatro o mas voces, siendo muy habitual el uso de dos coros, como podemos ver en varios ejemplos: dos coros femeninos requería la loa escrita por Solís para su comedia *Triunfos de Amor y Fortuna* en la que un coro de 6 *Ninfas* acompañaba a la *Fama*, y otro de 7 *Ninfas* a *Irís* (SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra Menor*: 57-9); también dos coros, uno de “indios que acompañaba a *América*, y otro de “gallardos africanos” acompañando a *España* (!) participan en la loa que Bances Candamo escribió para su

Alegría,/ y aun estoy temiendo salgan/ en una de aquestas loas/ los enemigos del alma...” Ver BUEZO, *Mojiganga-Tesis*: 1138. Las críticas no hicieron mella en los dramaturgos ni tampoco andaba muy desencaminada Dª Loa, como demuestran algunas loas de Solís: en la que escribió para la comedia *La cautiva de Valladolid* aparecen la *Envidia*, la *Hermosura*, la *Admiración*, la *Razón*, la *Juventud*, la *Prudencia* y la *Fama*. En la loa para *Un bobo hace ciento* hace desfilar al *Tiempo*, la *Vida Humana*, la *Edad de Oro*, la *Edad de Plata*, la *Edad del Cobre*, la *Edad de Hierro* y las *Carnestolendas*. (SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 73 y 95). No resulta por ello extraño que a finales del XVII en un entremés titulado precisamente *Las Loas* se satirice esta costumbre de que en las loas paláciegas salgan en tropel personajes alegóricos: BEN: “*Loa, a los años del Rey*./Hablan en ella, el Silencio .../CAS.: ¿El Silencio ha de hablar?/ BEN.: Si, y reparad que no es nuevo/.../ la Fama, los elementos,/ las estrellas, los planetas,/ los tiempos, los cuatro imperios,/ música, el sol y la luna,/ senado y acompañamiento, /el aplauso, la lealtad,/ las virtudes y los reinos .../ OTRO: ¡Tened, tened! ¿Donde vais?/ Personajes tan excelsos/ ¿los sabréis invocar vos,/ para que vengan corriendo/ a vuestra loa. BEN.: ¿Hay tal simple?/ Pues si hasta ahora no se ha hecho/ loa, en que, cuando los llamen/ no vengan como corderos, /¿no han de venir a la mía?/ Cualquiera poeta en ellos/ manda como en sus criados...”. Cito por COTARELO, *Colección*: liii.

⁶³⁶ Los motivos que originaron la representación de *La púrpura de la rosa* los expone claramente Calderón en la loa a través del personaje del *Vulgo*: “ZARZUELA: ¿Y de que son las albricias?/VULGO: De que no solo hoy celebra/ con su sobrino el Rey las paces/ mas con su cuidado treguas/...”. También en ella se hace eco de las reticencias que la Paz de los Pirineos había levantado, ya que se consideraba que el tratado era mucho mas ventajoso para Francia que para España. Calderón confía a los personajes de la *Tristeza* y la *Alegría* la tarea de establecer claramente la separación entre la firma de la paz y el matrimonio de estado, que según la TRISTEZA son “... cosas tan distintas/ como ser en paz y guerra/ desavenencias de estado/ o de estado conveniencias:/ pues para casar España/ con Francia, lo mismo fuera/ al lustre de ambas coronas/ haber paces que no haberlas./ ALEGRIA: Con que asentado el principio/ y salvada la sospecha/ de que no se capitulan/ las manos como las fuerzas/...”. Todas las citas se hacen por la edición de *La púrpura de la rosa* de CARDONA. A., D. CRUICKSHANK y M. CUNNINGHAM, (Kassel, 1990), pp. 158 y 154. Cito por *Púrpura*. Cuando la obra se repuso en Lima en 1701, la nueva loa recogió además del pretexto oficial de la representación (el cumpleaños de Felipe V) el motivo principal, que no era otro que afirmar la legitimidad dinástica del nuevo rey: “LAS MUSAS: La siempre *invencible España* la corona le ofreció/ .../CORO: ¡Viva Filipo, viva!/ ¡Viva el sucesor/ del imperio ...” Cito por la edición de ILLARI, B., Programa de la representación en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Noviembre-Diciembre 1999), p. 70. Ver también en la edición de STEN, L-K., de *La púrpura de la rosa* (Madrid, 1999), p. xxxiii. Los subrayados en cursiva son míos.

⁶³⁷ Con alabanzas a los reyes y a sus tres hijos concluye Calderón la loa de *La púrpura de la rosa*: “ZARZUELA: .../ sirvan las músicas vuestras/ de dar principio a la loa./ UNOS: Norabuena. OTROS: Norabuena./ ALEGRIA: *Cuarto planeta* español,/ *alemana aurora* bella,/ si vuestra mejor *estrella*,/.../ ausente de aurora y sol,/ va a llevar de vuestro día/ luces a otra monarquía,/.../ ZARZUELA: Id a dar, para que en fin/ mejor se unan gloria y pena/ a *Prospero* una azucena,/ y a *Margarita* un delfín/...” (*Púrpura*: 162). Los subrayado en cursiva son míos.

comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, en la que además intervenían diecisiete personajes⁶³⁸. Un reparto aún mayor (veintiún personajes mas tres coros, dos de Damas y otro de “armados”, cada uno de los cuales acompañaba a una de las tres edades: *Oro*, *Plata* y *Hierro*)⁶³⁹ había requerido el año anterior (1686) la loa para su comedia *La restauración de Buda*, representada para celebrar el “nombre” del emperador Leopoldo y la toma de la ciudad de Buda a los turcos por las tropas de la Sacra Liga.

El elevado número de personajes y la inclusión de uno o varios coros llegó a ser impresionante en las loas cortesanas del último cuarto del siglo XVII. Pero al mismo tiempo se incorporan a las loas los nuevos estilos musicales que, sobre todo por influencia italiana, comenzaban a ser ya habituales en las representaciones cortesanas⁶⁴⁰. Un claro ejemplo lo tenemos en la loa para la comedia *Icaro y Dédalo* (1684), ambas -loa y comedia- de Melchor Fernández de León, en la que aparecen dos coros de zagales de cuatro voces cada uno, y en la que se emplea el *recitativo* al estilo italiano (COTARELO, *Colección*: xxxviii).

De la complejidad que podía llegar a alcanzar el aparato musical en una loa cortesana es un magnífico ejemplo la que escribió Salazar y Torres para su comedia *El mérito es la corona*. Además de seis solistas (*Aurora*, *Amor*, *Júpiter*, *Juno*, *Cibeles* y *Venus*) se necesitaron cuatro coros que, saliendo por ambos lados del teatro al finalizar la loa “... se unen, bailando y cantando ...” (COTARELO, *Colección*: xxxvii). También Bances Candamo explota diversos recursos musicales en la loa ya citada para su comedia *La restauración de Buda* (1686), en la que además de introducir los tres coros mencionados, juega con la alternancia entre las partes cantadas por solistas, los “cuatros”, “ochos” y las encomendadas a los tres coros. De los 21 personajes cantaban el *Año*, las *Cuatro Estaciones* (solos y a cuatro), las tres *Edades*, los *Imperios Griego, Persa, Asirio, Romano, Godo y Otomano*

⁶³⁸ Se representó por primera vez el 9 de noviembre de 1687 en el Buen Retiro, para celebrar el cumpleaños del Rey. Ver la loa en OTEIZA, B., “Loa para la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et al. (eds.), (Kassel, 1994), pp. 151-165).

⁶³⁹ “Aquí se corrió de rápido la cortina, quedando descubierto el templo de la Fama [...] el plano del teatro ocupaban tres coros, dos de los lados eran de damas con hachas encendidas, unas con coronas de oro y otras de plata, guiadas de las dos Edades a quien estos dos metales dieron nombre; el coro de enmedio acaudillado de la Edad de Hierro era de héroes armados con varas de torrear.”. Cito por la edición de ARELLANO, I., “Loa para la comedia de *La Restauración de Buda*”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et al. (eds.), (Kassel, 1994), pp. 129-142.

⁶⁴⁰ La evolución del género se percibe claramente en las dos loas que se han conservado para las dos principales representaciones de *La púrpura de la rosa* de Calderón. Aunque precede a una obra enteramente “en música”, la loa de 1660 sólo era cantada en parte, posiblemente porque Calderón e Hidalgo consideraron que no era prudente abusar de la “cólera española” de un público poco proclive a soportar una obra enteramente cantada. Muy distinta es la loa -anónima y ésta sí toda ella cantada- de la representación limeña de 1701, en la que podemos advertir la riqueza musical que llegaron a adquirir las loas cortesanas a partir de 1675, cuando se inicia el reinado efectivo de Carlos II. Protagonizada por las nueve *Musas* y el *Tiempo*, la música compuesta para ella por Torrejón y Velasco se mantiene dentro de la tradición del teatro musical español del XVII, alternando las partes corales, generalmente homorritmicas, con los “solos” encomendados a las Musas, que interpretan tanto

(éste incluso en *recitativo*), la *Era de Cesar y Otomano*; en total dieciséis cantantes solistas, además de los tres coros.

Las loas palaciegas presentaban por tanto partes cantadas a “solo”, “dúos”, “cuatros”⁶⁴¹ y coros mas o menos numerosos que cantan juntos o de forma alterna, además de utilizar el recitativo tanto los solistas como los coros. En estas loas se incluyen además partes danzadas: los tres coros ya mencionados de la loa de la comedia *La restauración de Buda* de Bances Candamo no solo cantaban, sino que los “héroes” que formaban el coro masculino, y que como ya vimos iban armados con varas de tornear “...mezclados en el sarao con las damas, rompían las astas con airoso ira.” (ARELLANO, *Loa Restauración*: 134). Los ejemplos conservados no permiten establecer con toda seguridad si en la música de las loas cortesanas se tendía a una caracterización musical, pero estas loas parecen participar del carácter general del teatro español, que mezcla diferentes tipos de música según las necesidades de la obra. Así, igual que sucede en las obras principales, encontramos en las loas ejemplos de música popular o que sigue esquemas populares en obras destinadas a Palacio⁶⁴².

Dado el importante carácter político de las loas cortesanas y su complejidad, parece que estaban sometidas a un mayor control que las restantes piezas cortas que acompañaban la representación, siendo los organizadores del festejo los que facilitaban la loa a las compañías. En 1680 el escribano, a petición del arrendador de los corrales levanta acta de que el 16 de septiembre la compañía de Jerónimo García no había representado en los corrales porque les había llegado orden del Condestable de Castilla “...mandandoles que no enpeçasen en el corral de la comedia asta tanto que hubiesen puesto y representado dos comedias que hauian de hazer a SS.MM...” los días 20 y 21 del mes. Para dichas comedias se les habían entregado “dos loas nuevas de musica”, corriendo por su cuenta buscar las restantes piezas breves del espectáculo (*FUENTES V*: 122). El dato es importante porque refleja la rapidez -apenas cuatro días- con la que los actores profesionales, cuyos conocimientos musicales suelen ser puestos en duda por los investigadores, aprendían (no sólo debían memorizar sino que además había que ensayar) texto y música. Pero también parece indicar que en la música de las loas, a diferencia de lo que sucede en las restantes

“recitativos” -mas bien líricos- como canciones estróficas. Ver la música en la edición de STEIN (*Púrpura*: 3-27).

⁶⁴¹ “*La Música dentro cante lo siguiente a quatro*. [MUSICA]: “A los floridos años/del mas bello esplendor/¿que importa que el día de embidia no asista,/si los celebra el cariño del Sol”. Juan Vélez de Guevara, *Loa* para su comedia *Los celos hacen estrellas*. Cito por la edic. de VAREY, J.E., y N.D., SHERGOLD, (Londres, 1970), p. 5.

⁶⁴² Un ejemplo lo tenemos en la letrilla “¿Como ha de saber Belilla?”, compuesta por Juan Hidalgo para la loa de la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, cuyas características musicales estudiaremos a continuación.

obras breves, intervenían habitualmente compositores ajenos a las compañías teatrales. El hecho de que loa y comedia se concibieran en estrecha relación y fuesen escritas normalmente por el mismo dramaturgo, parece indicar que el esquema se repetía en el caso del compositor.

A diferencia de lo que hemos visto sucedía con las loas sacramentales, las loas cortesanas no eran intercambiables. Dada las funciones específicas de la loa -transmitir un mensaje político y alabar a las personas reales⁶⁴³- éstas se escribían para una celebración concreta⁶⁴⁴, y aunque es posible que la música de una loa, o al menos parte de ella, pudiera ser reutilizada en otras loas distintas, parece haber sido mucho más habitual el hecho de que al reponerse una comedia, la loa y su música se hiciesen nuevas, conforme requería la ocasión⁶⁴⁵.

La importancia de la música en las loas cortesanas podemos apreciarla gracias a una de las pocas loas cuya música original nos ha llegado completa: la loa para la zarzuela de

⁶⁴³ Las alabanzas cantadas, en las que se suelen mezclar las alusiones alegóricas con otras directas de los diferentes miembros de la familia real, además de caracterizar a la loa cortesana y devolver al género su antigua función, son muy útiles ya que nos permiten fijar la fecha de la representación en caso de que se desconozca cuando tuvo ésta lugar. Un caso muy curioso lo tenemos precisamente en la loa escrita por Calderón para el estreno de *La púrpura de la rosa* en la que las alusiones a los distintos miembros de la familia real aparecen a lo largo de toda la loa, ya sea citándolos por sus nombres o de forma simbólica: “ZARZUELA: ... el Sol, el Alba, y la Aurora,/ que, acompañados de Estrellas,/ iluminaban mis cotos/ ...” ... su venida impidieran/ los dos felices natales/ de las dos felices prendas/ Próspero y Fernando ...” (CARDONA, *Púrpura*: 149-150). La alusión simbólica a los Reyes y a la infanta M^a Teresa (*Sol*, *Alba* y *Aurora*) y a los restantes infantes (*Estrellas*), se combina con la mención expresa de los príncipes Felipe Próspero y Fernando, cuyo nacimiento al asegurar la descendencia masculina de la dinastía, facilitaba el matrimonio de la infanta M^a Teresa, heredera hasta entonces del trono español. El hecho de que sin embargo no se cite expresamente al infante Fernando en la alabanza final (cuando sí se menciona a Felipe Próspero y a Margarita) se debe, según Cruickshank (CARDONA, *Púrpura*: 38) a que ésta fue escrita por Calderón en varias etapas, y aunque la mención al infante Fernando (muerto precisamente en 1659, cuando todavía se encontraba en Madrid la embajada francesa que encabezada por el Mariscal Gramont había pedido la mano de la infanta para Luis XIV), con toda probabilidad fue eliminada del texto que finalmente se representó, el borrador original sobrevivió y fue el que sirvió de base para la edición de la *Tercera parte de las comedias de Calderón*, que es la única fuente que nos ha llegado.

⁶⁴⁴ Algunas loas cortesanas incluyen el título de la obra a la que acompañan e incluso pueden hacer alusión al argumento de la misma: “VULGO: ... el sagrado Manzanares/ .../ a un cisne de sus espumas,/ cantando en su edad postrera,/ le hace cortar una de/ las blancas plumas que peina,/ para que en esta ocasión,/ .../ represente en una nueva fábula a Venus y Adonis,/ de quien el título sea/ *La Púrpura de la rosa* ...”. Loa de Calderón para la representación de *La púrpura de la rosa* en 1660 (CARDONA, *Púrpura*: 160-1). Los subrayados en cursiva son míos. También se alude con frecuencia al motivo de la representación, como sucede en la loa escrita por Bances Candamo para su comedia *Duelos de ingenio y fortuna*, representada el 9 de noviembre de 1687 para celebrar el cumpleaños de Carlos II: “HISTORIA: Diciendo humildes ahora/ a Carlos, de cuyos años/ sea la estación dichosa/...” (OTEIZA, *Loa Duelos*: 141).

⁶⁴⁵ Es lo que sucedió, como ya hemos visto con las principales representaciones de *La púrpura de la rosa*: 1660 (Tratado de los Pirineos y boda de M^a Teresa con Luis XIV), 1679/80 (Boda de Carlos II con M^a Luisa de Orleans), y 1701 (Cumpleaños del primer rey Borbón Felipe V), para cada una de las cuales se compuso una loa diferente, con su correspondiente música. Pero lo mismo sucedía con reposiciones de menor peso institucional. En 1684 se repuso

la zarzuela de Calderón *El golfo de las sirenas* (el 6 de agosto) con “... loa, sainetes y fin de fiesta, todo nuevo.” (FUENTES V: 185). En 1705 D. Manuel de Mendieta, en el informe sobre los gastos que debe cubrir con los 2.000 ducados presupuestados, menciona que ha tenido que atender, entre otros, los gastos de “... loas nuevas y musica que se compuso ...” (FUENTES XXIX: 216).

Juan Vélez de Guevara⁶⁴⁶ *Los celos hacen estrellas*, una de las escasas “fiestas” cortesanas de las que conocemos íntegramente todos sus elementos: texto, música y escenografía⁶⁴⁷, representada en 1672 (*Celos*: I) para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria. La música de la loa y comedia sabemos con certeza que se deben a Juan Hidalgo⁶⁴⁸, el

⁶⁴⁶ Hijo de Luís Vélez de Guevara, Juan Vélez nació en Madrid en febrero de 1611, comenzando su carrera literaria en 1638, aunque parece que nunca consiguió alcanzar el mismo reconocimiento que su padre. Sabemos que escribió varias comedias en colaboración con otros dramaturgos (Luís Belmonte, Agustín Moreto, Jerónimo Cáncer, etc.), y desde luego se mantuvo durante toda su vida dentro del “mundillo literario” de la época, participando en certámenes poéticos, academias, etc., pero como muchos de sus colegas, y pese a haber heredado de su padre el cargo de ujier de cámara (1642), tuvo que recurrir a empleos cerca de la nobleza para subsistir, y en su caso parece que estuvo varios años al servicio del Duque de Veragua. Murió en Madrid en 1675.

⁶⁴⁷ Como ya vimos en el capítulo I, el texto de la “fiesta”, tanto la obra principal como las piezas breves que la acompañaban, y los bocetos de la escenografía (cinco acuarelas pintadas por Francisco de Herrera *el mozo*, se conservan en un manuscrito de la Oesterreichisches Nationalbibliothek de Viena. La mayoría de los fragmentos (19) musicales conservados (18) se encuentran en el Ms. M 3880 de la Biblioteca Nacional de Madrid y otro en la Biblioteca Marciana de Venecia. Tanto los textos como la música han sido publicados por VAREY, J.E., y N.D. SHERGOLD (con edición y estudio de la música de J. SAGE), cuya edición seguimos. Ver *Juan Vélez de Guevara: Los celos hacen estrellas*, (Londres, 1970). En adelante citaré por *Celos*.

⁶⁴⁸ Nacido en las primeras décadas del siglo XVII, Hidalgo pertenecía a una familia de músicos lo que le permitió adquirir los conocimientos necesarios como para poder ingresar en la Real Capilla (hacia 1630-1631) como músico de arpa y claviarpo, por lo que cuando a mediados de siglo comienza a colaborar con Calderón tanto en las fiestas cortesanas como en los autos sacramentales (compuso la música para los que se representaron en 1661, 1662, 1663, y 1665. Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 156, 166, 190 y 199), era ya un músico muy experimentado. Según Becker se trata de un “...músico inteligente, de gran sentido teatral, con conocimiento de lo que se estilaba en Italia, aunque muy decidido a utilizar los recursos hispanos para no desorientar a un público nada acostumbrado a aguantar tanto recitativo, pero sí gran catador de la música de tonadas tradicionales de entremeses y bailes, así como de los tonos humanos cantados en la cámara real o en los teatros.” (BECKER, D., “El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*”, *Revista de musicología*, 5 (1982), pp. 297-308; p. 298. Para Sage algunos de los recursos expresivos usados por Hidalgo, que Subirá considera -en su edición de *Celos aun del aire matan*- característicos de su estilo, provienen del estilo madrigalesco, todavía vigente a mediados del XVII pese a las innovaciones de la *Camerata Bardí*. Ver SAGE, J., “La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas*”, en la edición de la obra de Shergold y Varey (Londres, 1970), pp. 169-223; p. 199. Citaré por *Música Hidalgo*. Podemos considerar su música como una síntesis de características italianas y españolas, pero nos ocuparemos de ella con mayor detalle al analizar dos de sus obras principales: la zarzuela de Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas* (1672), y la ópera de Calderón *Celos aun del aire matan* (1660). Pese a ser el principal compositor de música teatral de la época, la música de él conservada -total o parcialmente- no es mucha, (*Pico y Canente* (1656), de Luis de Ulloa; *Celos aun del aire matan* (1660), *Ni Amor se libra de amor* (1662); *La estatua de Prometeo* (?), *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (1680), todas cuatro de Calderón; *Los celos hacen estrellas* (1672) de Vélez de Guevara, y *Apolo y Leucotea* (1684) Pedro Scotti de Agoiz) aunque sabemos que compuso la música para varias fiestas más. En la época que nos ocupa (último cuarto del siglo) era un músico muy reconocido y admirado, hasta el punto de que cuando en diciembre de 1673 solicita que se le conceda una ración ordinaria, el Duque del Infantado informa a su favor alegando que se le debe conceder “... por su suficiencia y por ser único en la facultad de la música...”. En 1677 el Patriarca de Indias considera que “Es de superior habilidad, y ha merecido los mayores honores de SS.MM. en todos tiempos....” (*Celos*: c). Pese a ello su salario apenas alcanzaba en esa época los 15.000 rs., y como era habitual en la época lo cobraba con retraso; de hecho su viuda todavía pudo cobrar algunos atrasos tras la muerte del compositor en 1685, en Madrid, siendo enterrado en la iglesia de San Ginés. Su fama como compositor teatral se mantuvo tras su muerte, como revela el hecho de que en el fin de fiesta de la zarzuela *Jupiter y Ioo* (1699) de Marcos de Lanuza, en la que se finge una representación particular en casa de un barón arruinado, la obra que se representa lleva música de Hidalgo:

BARÓN:	¿Cual ha de ser la comedia que hemos de oír?
TERESA:	Es muy flamante muy breve, señor y nueva, <i>Lo que es Madrid</i> se intitula y es de música compuesta por Juan Hidalgo.
BARÓN:	Noticia tengo

compositor mas representativo del teatro musical español del Siglo de Oro y colaborador habitual de Calderón⁶⁴⁹.

Como era habitual en las loas cortesanas, los personajes son todos alegóricos (*Ocasión, Cortesía, Curiosidad, Alabanza, Deseo, Regocijo y Cuidado*), siete en total mas un coro de cuatro voces, según se especifica en la primera acotación: "*La Música dentro cante lo siguiente, a quatro*". El argumento de la loa es muy sencillo: todos los personajes van a ir apareciendo en escena sucesivamente, atraídos por el canto del coro de música, que es precisamente el encargado de comunicar el motivo de la fiesta: la celebración por parte del Rey (*So*) del cumpleaños de la reina Mariana (*Celos*, 5):

MÚSICA: A los floridos años
 del mas vello esplendor,
 ¿que importa que el día de embidia no asiste
 si los celebra el cariño del Sol?

Los diálogos sirven para introducir indicaciones sobre la época del año -invierno⁶⁵⁰- en que se desarrolla la acción, referencias al lugar de la representación -el Alcázar⁶⁵¹-

de sus solfas diestras.

Citado por CARRERAS, J.J.; "*Celos*, ópera poética de Calderón e Hidalgo", en *Celos aun del aire matan*. Programa de la representación en el Teatro Real de Madrid (Octubre, 2000), pp. 88-105; p. 89.

⁶⁴⁹ Aunque el texto de Vélez de Guevara no llegue a la altura de los de Calderón, o incluso Solís, ofrece suficiente variedad como para permitir a Hidalgo emplear los recursos habituales en sus obras de mayor envergadura.

⁶⁵⁰ Y también indicaciones sobre el vestuario, pues aun tratándose de personajes alegóricos, se presentan con el vestuario de la época, tal y como se puede ver además en la acuarelas de Herrera (*Fig. 2*): "*MANUELA: ¿Donde cantarán y adonde/irá esta muger tapada?/Mal está con su hermosura/que el ayre de Guadarrama,/quando corre en este sitio,/se suele llevar las caras.*" (*Celos*, 5). Los subrayados en cursiva son míos.

⁶⁵¹ El primer personaje indica que se encuentra en el "Parque": "*BERNARDA: ¿Donde cantan estas voces,/que tan dulcemente cantan?/Pues al Parque aquesta tarde...*". Posteriormente, el dialogo amplía la información: "*ESCAMILLA: Dentro de Palacio cantan/las voces..../ BERNARDA: Pues de los Emperadores/ auierto el Jardín se halla/entremos todos por él/destas voces en demanda.*" (*Celos*, 5 y 11). Los subrayados en cursiva son míos. El "Parque" mencionado se corresponde con los actuales jardines del Campo del Moro. Los terrenos habían sido adquiridos por los Habsburgo en la época de Carlos V, pero debido al fuerte desnivel que todavía hoy se puede percibir, no fue ajardinado hasta 1559 cuando Felipe II ordena limpiar el terreno de "malas yerbas" y comenzar a "empradizarlo" (Barbeito, *Alcázar*, 79). El jardín de los Emperadores estaba situado a los pies de la Torre Dorada y de la Galería del Mediodía, justo al borde del terraplén que en fuerte pendiente descendía hacia el río Manzanares, lo que hizo necesario que en 1618 se realizasen obras de cimentación (Barbeito, *Alcázar*, 108). Creado durante el reinado de Felipe II tras la obras emprendidas por el rey a partir de 1584 para reformar su aposento, era un espacio cuadrado, bastante regular, ajardinado con parterres, según se puede observar en el plano de Texeira (1656). Denominado en un principio Jardín del Rey, y ocasionalmente Jardín del Mediodía, su nombre definitivo se debe a la instalación en él de 24 bustos de emperadores romanos. Doce de éstos bustos eran copias de originales romanos, regalados a Felipe II en 1561 por el cardenal Ricci di Montepulciano; los otros doce fueron también un regalo, en este caso del papa Pío V (*Celos*, lviii-lviv). En 1623 se encontraba también en el jardín la estatua de Carlos V, obra de León y Pompeyo Leoni: "*Cerca della [Galería de Mediodía] está vn jardín adornado de fuentes, y estatuas de Emperadores Romanos, y la del gran Carlos Quinto...*" (G.Gonzalez Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*. Cito por *Celos*, lvi). El jardín estaba estrechamente relacionado con la Galería de Mediodía, decorada también con las pinturas de 12 emperadores - 11 de ellas atribuidas a Tiziano y 1 a Campi- que debido a su emplazamiento en lo alto de los muros no pudieron ser salvadas en el incendio de 1734. Ver Orso, *Philiph IV*: 149. El jardín desapareció en el reinado de Carlos II debido a las obras de reforma de la Plaza de Palacio emprendidas durante el valimiento de Valenzuela (1669-1777). En 1675 se decide regularizar la Plaza mediante la construcción de una galería, que

finalizando, como era habitual, con las alabanzas a los miembros de la familia real, en ésta caso únicamente Carlos II y su madre⁶⁵², así como con la indicación del título de la comedia que se iba a representar (*Celos*, 14):

MANUELA: El título de la Fiesta
pues que todo lo declara,
dirá mi Curiosidad
que es, de vna fineça en paga,
LOS CELOS HACEN ESTRELLAS.

Vélez de Guevara estructura el texto de la loa según un claro esquema en el que alternan las partes corales (con las que empieza y termina la obra) y las cantadas por cada una de las tres solistas:

i) Coro: “*A los floridos años*”

ii) Solistas: 3 tonadas separadas entre sí por el texto hablado:

- “*De los ceños de diciembre*” (*Lam.* VI)

- “*Peynandose estaba un olmo*” (*Lam.*VII)

- “*¿Como ha de saber Velilla...*” (*Lam.*VIII)

iii) Coro: “*A los floridos años*”: 3 intervenciones separadas entre sí por el texto hablado.

iv) Solistas: Cada uno repite únicamente los estribillos de sus respectivas tonadas, y en el mismo orden en que aparecieron la primera vez.

v) Coro: “*A los floridos años*”

Un esquema que presenta una distribución claramente tripartita en sus partes centrales (ii, iii y iv), reforzada por la música de la parte coral, cuya estructura es también tripartita (*Lam.* IX) y con texturas diferentes para cada verso:

a) Contrapuntística: “*A los floridos años*

b) Homorrítmica a 4: del mas bello esplendor

“ a 2: que importa que el alba de embidia no asista (S1-B/S2-S3)

c) Contrapuntística: si los celebra el cariño del Sol”

partiendo de la Torre Dorada, y bordeando el terraplén, llegase hasta el límite con las casas del Príncipe de Esquilache, donde se levantarían las nuevas cocheras, por lo que fue necesaria la desaparición de las viejas cocheras y del jardín de los Emperadores. Ver todo el proceso en Barbeito, *Alcázar*, 183-185. Ver BARBEITO, J.M., *El Alcázar de Madrid*, (Madrid, 1992).

⁶⁵² “MANUELA: ... Pues las voces nos aduerten,/y lo publican las galas/que oy cumple años, mucho cumpla/siempre vella, siempre vfana/LA REYNA NUESTRA SEÑORA,/y para que no haga falta/ninguna luz los celebra/el hermoso SOL DE ESPAÑA...” (*Celos*, 12). Las alusiones dejan claro que fue representada con anterioridad al matrimonio del rey con M^a Luisa de Orleans en 1679. Ver los problemas de datación de la comedia en *Celos*, pp. xlv-liv. El hecho de que se mencione el Jardín de los Emperadores reduce aún mas el marco temporal, poniendo como fecha límite para su representación la de 1674 -el cumpleaños de a reina Mariana se celebraba el 22 de diciembre- ya que el jardín desapareció en 1675.

La partitura revela como Hidalgo da un tratamiento musical diferente a cada verso, concluyendo las dos secciones contrapuntísticas en sendos acordes: sobre la dominante la primera y sobre la tónica la última y final. Este esquema, repetido cinco veces a lo largo de la loa, evita la monotonía al incluir en cada una de sus apariciones alguna novedad. La intervención inicial se produce, como ya hemos apuntado, fuera de escena y con el tablado vacío. Tras las tres tonadas interpretadas por las solistas, el coro canta su tema en tres ocasiones bien diferenciadas: en la primera, aún fuera de escena, sirve a los personajes para ubicar su procedencia: “Dentro de Palacio cantan...” (*Celos*, 11). En la segunda, aunque también cantan fuera del escenario, se incluye una modificación tímbrica en el acompañamiento al canto⁶⁵³ indicada en la acotación: “*Dentro a vn tiempo caxas y música*”. Una combinación tan poco habitual que uno de los personajes se encargará de subrayarlo (*Celos*, 12):

OLMEDO: ¿Quien con dulces voces mezcla
 el estruendo de las cajas?

y que se justifica en el mismo texto (*Celos*, 12):

MANUELA: Las cajas tocan porque entra
 la compañía de guarda...

acompañando a los reyes que van a presenciar la fiesta dispuesta en honor de la reina por su hijo, “el hermoso Sol de España” (*Celos*, 12).

Es en la tercera de sus intervenciones cuando los músicos, por fin, aparecen en escena: “*Éntrense por vna puerta, y salgan los músicos cantando por otra...*” (*Celos*, 13). Escénicamente la esperada aparición de la música sobre el tablado es resaltada por el hecho de que éste se ha quedado previamente vacío.

Tras la segunda intervención de las solistas -que esta segunda vez únicamente cantan los estribillos de sus tonadas, fuertemente caracterizados y diferenciados entre sí- la obra se cierra con una nueva intervención coral, en la que “*Todos y cantando y representando dé fin*” (*Celos*, 15), repiten únicamente los dos últimos versos del coro. Se mantiene así la repetición parcial de secciones, iniciada por los solistas, respetando además el contraste - Homorrítmica (a 2)/Contrapunto- que caracteriza a la parte coral.

Sólo tres de los siete personajes que intervienen en la loa cantan como solistas: la *Ocasión*, la *Curiosidad* y la *Cortesía*, pero el hecho de que fuesen interpretadas por

⁶⁵³ El texto declamado por los actores indica el carácter: alegre, sonoro y claro (*Celos*, 11-12).

Bernarda Manuela, Manuela de Escamilla y Mariana de Borja respectivamente⁶⁵⁴, muy alabadas las tres por su habilidad como cantantes, nos confirma que la música de Hidalgo fue interpretada con la gracia, la sal y el “primor” que resultaban admirables incluso para el propio compositor⁶⁵⁵.

Cada una de las tres actrices canta una tonada con varias coplas estribillo, y aunque la estructura y tesitura de todas ellas es muy similar, hay diferencias muy notorias en el carácter, contrastando las tres poderosamente entre sí.

La canción de Bernarda Manuela (la *Ocasión*) -“*De los ceños de diciembre*” (Lam. VI)- es un “...romance/en que al ynvierño retrata...” (*Celos*, 6) de carácter melancólico tanto en la música de las coplas (tres) como en la del estribillo. Presenta la alternancia rítmica -binario en las estrofas y ternario en el estribillo- típica de muchas composiciones de Hidalgo⁶⁵⁶. Posiblemente la característica mas interesante de la tonada sea la “pintura musical” que hace Hidalgo, gracias al uso del ritmo sincopado en el estribillo (sobre la palabra “temblando”) que contribuye a acentuar la expresividad del texto⁶⁵⁷ y diferencia claramente al estribillo de la estrofa, mas reposada.

La siguiente tonada, “*Peinándose estaba un olmo*” (*Celos*, 8) (Lam. VII), fue cantada por Mariana de Borja (la *Cortesía*), celebre arpista y “música”. Consta de dos estrofas y estribillo, y presenta idéntica alternancia rítmica que el ejemplo anterior; sin

⁶⁵⁴ Afortunadamente sabemos con toda exactitud el nombre de las cuatro actrices y tres actores que interpretaron cada uno de los papeles, ya que como era habitual en las obras cortas, el texto cita a los actores por su nombre propio y no por el de su personaje: la OCASIÓN: Bernarda Manuela; la CURIOSIDAD: Manuela de Escamilla; la CORTESÍA: Mariana de Borja; la ALABANZA: Francisca López; el DESEO: [Alonso de] Olmedo; el REGOCIJO: [Antonio de] Escamilla; el CUIDADO [Jerónimo de] Heredia. Salvo Francisca López y Jerónimo de Heredia, todos los demás pertenecían a la compañía formada por Antonio de Escamilla en 1672, y gracias a la documentación conservada en el Archivo Municipal de Madrid (P.PASTOR, *Docs.Calderón*, 329), conocemos su categoría dentro de la compañía: Bernarda Manuela: 2ª dama; Manuela de Escamilla: 3ª dama; Mariana de Borja: 4ª dama; Alonso de Olmedo: 1º galán; Antonio de Escamilla: *Autor y Gracioso*. Todos ellos trabajaban frecuentemente en las obras palaciegas, destacando la mayoría por sus habilidades musicales, por lo que nos ocupamos de ellos mas extensamente en el apartado dedicado a los actores. Menos datos tenemos de los otros dos actores. Francisca López, ya que existen varias actrices con el mismo nombre, aunque posiblemente la Francisca López mencionada en *Celos* sería la hija de Luis López Sustaete (*Celos*, L) y Angela Corbella. En cuanto a Jerónimo de Heredia, según la *Genealogía* (p. 189) era hijo de la celebre María de Heredia. Aunque se había retirado en los últimos años de la década de 1660, volvió a las tablas poco antes de su muerte en 1676. Al parecer hacía primeros papeles. Era habitual reforzar las compañías con actores ajenos a ellas para las representaciones cortesanas. En ésta ocasión, la villa de Madrid parece haber facilitado el trabajo de los responsables Palacio ya que Francisca López y Heredia fueron añadidos a la compañía de Escamilla que debía representar uno de los autos del Corpus de 1672. Sobre los miembros de la compañía de Antonio de Escamilla, que fue la que representó la “fiesta”, ver *Celos*, xlix-l).

⁶⁵⁵ “A cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal, que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real, confesaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor.” CAMARGO, I., *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689). Cito por COTARELO, *Controversias*: 123.

⁶⁵⁶ Según Subirá estos cambios de compás son característicos del estilo de Hidalgo, que busca marcar así los contrastes entre las distintas partes de la tonada. Ver SUBIRÁ, J., *Celos aun del aire matan. Opera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo* (Barcelona, 1933), p. xii.

embargo hay un contraste mayor entre las coplas y el estribillo, mas adornado y de carácter mucho mas virtuosistico que la estrofa, lo que le hace muy apropiado para una “música” cuya voz es “...tan clara,/tan suave y tan sonora” (*Celos*, 9) que llena de admiración a todos los que la escuchan. En el estribillo tenemos nuevamente un ejemplo de música descriptiva, pues los adornos, como señala Stein⁶⁵⁸, no son mas que la representación musical del risueño murmullo producido por la caída del agua de la fuente, mencionada en el texto.

Para Manuela de Escamilla (la *Curiosidad*) reserva Hidalgo la tonada mas “chispeante”: “¿Como ha de saber Belilla?” (*Celos*, 9-10) (*Lam.* VIII). Se trata de una “donosa letrilla” con cuatro coplas y estribillo, ambos en ritmo ternario, cuya letra y música permitían el lucimiento de una actriz famosa por su gracia y versatilidad. Además del uso reiterado de hemiolías, las melodías de estrofas y estribillo se caracterizan por presentarse en secuencias descendentes, especialmente expresivas en los dos últimos versos del estribillo: “de no querer bien,/ y no querer mal”

Esta repetición de esquemas formales -tonadas con coplas y estribillo- y la insistencia (salvo en la tercera tonada) en la alternancia rítmica entre la estrofa (binaria) y el estribillo (ternario), así como la tesitura similar de las tres tonadas⁶⁵⁹, podría hacernos creer que estamos ante una música monótona y bastante repetitiva; sin embargo las tres están claramente diferenciadas entre sí por su carácter, diferencia que Hidalgo refuerza al establecer un contraste entre las coplas y estribillos que forman cada canción. La tonada cantada por Bernarda Manuela favorece una expresividad melancólica, en la que se mantiene el contraste entre la serenidad de la estrofa y el estribillo, fuertemente sincopado, y como señala Stein (*Songs*, 289) mucho mas expansivo y emocional. La segunda tonada, “*Peinándose*”, cantada por Mariana de Borja dejaba un amplio margen al canto virtuosistico, sobre todo en el estribillo, cuya melodía esta mucho mas adornada que la de la estrofa. La “letrilla” que interpretó Manuela de Escamilla, con coplas y estribillo en ritmo ternario, posee un carácter mucho mas alegre y juguetón, apropiado para caracterizar el “amor cortesano” del que habla la canción, que no pasaba de ser un juego un tanto frívolo y “culto” en cuanto que podemos considerarlo una herencia del “amor cortes”. Hay por tanto además una diferencia importante entre el contenido “argumental” de las dos

⁶⁵⁷ Para Stein (*Songs*, 289-90) este uso retórico de la música para representar el temblor y tartamudeo producidos por el frío de diciembre, es un ejemplo significativo del uso extremadamente comunicativo de conceptos musicales por parte de Hidalgo.

⁶⁵⁸ “...a sequential melisma in minims to represent the laughing, falling, murmuring of a clear stream.” (STEIN, *Songs*: 290).

⁶⁵⁹ Una 10ª (sí-re) en “*De los ceños*”, una 9ª (re-do) en “*Peinándose*”, y nuevamente de 10ª (sí-re) en “*¿Como ha de saber...*”. La amplitud melódica es ligeramente inferior en las estrofas.

primeras tonadas y la letrilla cantada por Manuela de Escamilla. Como señala Stein (*Songs*, 290), tanto “*De los ceños de diciembre*” como “*Peinándose estaba un olmo*” se centran en el mundo exterior al palacio, mientras que “*¿Como ha de saber Belilla?*” se centra en aspectos de la vida cortesana, y concretamente en los juegos amorosos cortesanos. Esta diferencia está marcada musicalmente con claridad por Hidalgo al establecer ciertos rasgos comunes para las dos primeras, que no se encuentran en la letrilla. Tanto “*De los ceños*” como “*Peinándose*” comparten la diferenciación rítmica, arriba señalada, lo que no ocurre con “*¿Como ha de saber*”, toda ella en ritmo ternario. Además, como señala Sage (*Música Hidalgo*: 214) las dos primera canciones se caracterizan por sus coplas, de tipo “recitativo”, que contrastan con unos estribillos “melódicos”, mientras que la canción de la Escamilla es “melódica” tanto en sus coplas como en el estribillo.

El hecho de que Hidalgo establezca además notorias diferencias entre los tres estribillos (sincopado el de Bernarda, adornado el de la Borja y caracterizado por el uso de hemiolias y secuencias el de Manuela), así como que éstos sean repetidos por cada una de las actrices poco antes del final de la loa, formando la penúltima sección musical de la misma, antes de la conclusión encomendada al coro, no puede deberse a una mera casualidad, y revela el ingenio de Hidalgo como músico teatral, su inteligencia y dominio del oficio. Si en principio parece que nos encontramos con canciones muy similares -idéntica estructura y similar tesitura- las diferencias musicales de los estribillos son tan notables que no sólo introducen una gran diversidad, variedad y amenidad en la obra, sino que en mi opinión, al conferirles Hidalgo un carácter musical distinto lo hizo pensando con toda probabilidad en las actrices que habrían de interpretarlas, potenciando aquellas características que mejor podrían contribuir al lucimiento de cada una de ellas por serles las mas propias⁶⁶⁰, y que definiríamos como: la expresividad declamatoria en Bernarda Manuela, el virtuosismo vocal en Mariana de Borja, y la gracia en Manuela de Escamilla.

Resumiendo todo lo expuesto podemos afirmar que aunque la loa no es en su origen un género esencialmente musical, al ir abandonando progresivamente los teatros públicos para refugiarse en el teatro cortesano y religioso, ambos patrocinados por organismos (municipio y corte respectivamente) y no por particulares, va a incorporar recursos musicales cada vez mas importantes. A partir de la segunda mitad del siglo las loas cortesanas y sacramentales se convierten en géneros en los cuales la música ya no es un

⁶⁶⁰ La versatilidad era sin embargo una de las características de éstas actrices. En el fin de fiesta Bernarda Manuela canta una tonada - “*Trompicavalas amor*” - de carácter muy diferente a “*De los ceños de diciembre*” y mucho mas parecida por su estructura y carácter a la letrilla de Manuela de Escamilla. Ver partitura en *Celos*, 273.

mero ornamento sino parte esencial a la que se reserva el importante papel de resaltar las dos funciones principales encomendadas al género: la alabanza de los regios espectadores⁶⁶¹ y del sacramento de la Eucaristía, así como la transmisión de un mensaje político, religioso o ambos a la vez. De ahí la importancia que en estas obras cobrarán las partes vocales, canto solistas como corales, siendo éstos últimos a los que se encomienda la transmisión del mensaje fundamental de la obra, sintetizado en unos pocos versos, como corresponde a la brevedad del género.

4.1.1.2. EL BAILE:

Como ya vimos al hablar de los distintos tipos de música teatral, en el siglo XVII el baile era una pasión nacional compartida por todas las clases sociales, desde la Familia Real al mas humilde súbdito de su “Católica Majestad”. No resulta por ello extraño que el baile formase parte de las representaciones teatrales, y en efecto bailes había en todos los géneros teatrales barrocos: comedias, fiestas, autos y obras breves.

En sus orígenes el baile parece haber formado parte del entremés, al que servía como epílogo aunque no siempre se justificaba por el argumento; pero a finales del siglo XVI, al añadir al baile una pequeña trama argumental, comienzan a aparecer una serie de obras que darán origen a un género dramático independiente: el *baile dramático*⁶⁶² que en 1616, según Cotarelo (*Colección* clxxxiii), aparece ya separado del entremés y formando un género autónomo, cuya creación atribuye a Quiñones de Benavente, aunque éste lo denominó *entremés-cantado*⁶⁶³ y en ocasiones también *baile entremesado*⁶⁶⁴. En cualquier caso, ambas denominaciones indican con claridad que uno de sus componentes principales

⁶⁶¹ Podríamos considerar que las loas cortesanas, con su alabanzas a las personas reales, cierran un ciclo iniciado con las primeras loas teatrales, pues según Flekniakoska (*Loa*: 53), la salutación enfática que caracterizaba a las primeras loas no era mas que una herencia de las primitivas representaciones llevadas a cabo ante los príncipes.

⁶⁶² Para Estepa (*Teatro breve*: 12) el baile dramático es una “modalidad del genero entremesil” que tiene como carácter distintivo el tener “una parte musical bailada”. También para Merino Quijano (*Bailes*: 165) es una forma de entremés. Ver MERINO QUIJANO, G., *Los bailes dramáticos del siglo XVII*. Tesis presentada en la Universidad Complutense de Madrid, julio de 1980. Citaré por *Bailes*.

⁶⁶³ D. Manuel Antonio de Vargas, prologuista y editor de las obras de Quiñones de Benavente así lo asegura en los preliminares de la *Jocoseria*, al llamar la atención sobre la novedad de sus bailes que considera una resurrección de la poesía ditirámica descrita por Aristóteles “...hecha en verso, música y trepudio, diferente por esto de la tragedia y de la comedia, que aunque en una y otra se halla música, trepudio y verso, es cada cosa distinta” Ver COTARELO, *Colección*: clxxxiii. De lo apreciados que fueron sus bailes dan cuenta las propias obras teatrales de la época, siendo muy conocida la alusión de Tirso (*Cigarrales*: 219) sobre la representación de su comedia *El vergonzoso en Palacio*, amenizada por “...los bailes de Benavente, sazón del alma, deleite de la naturaleza y, en fin prodigio de nuestro Tajo...”

⁶⁶⁴ “Benavente mismo bautizó esta forma entremés cantado; otros la llaman baile entremesado, o simplemente baile.” BERGMAN, *Ramillete*: 23.

era la música, que además de ser bailada era cantada⁶⁶⁵. Para Merino Quijano (*Bailes*: 166) la conjunción de elementos tan diversos como recitación, canto, música y baile, todos ellos -salvo la recitación- accesorios en el entremés, pero que forman en el nuevo género un conjunto armónico, es lo que diferencia al baile del entremés⁶⁶⁶, así como el hecho de que la acción dramática se desarrolle en gran parte a través de la música (danzada y cantada⁶⁶⁷. Se trata en definitiva de un género eminentemente musical en el que música (cantada e instrumental), danza, declamación y mímica forman un conjunto inseparable.

Aunque Cotarelo (*Colección*: cxcí) no descarta la posibilidad de que este tipo de baile no naciera en España sino en los *intermedii* florentinos⁶⁶⁸, considera que en España alcanzaron un estilo propio. En cualquier caso, la unión de baile y trama argumental ya era bien conocida en España desde el siglo XVI, como podemos ver en las danzas que “salían” en la procesión del Corpus, aunque éstas carecían del componente hablado y sólo ocasionalmente parece que eran cantadas; y sobre todo en las que se interpretaban en otro tipo de fiestas que Cervantes denomina danzas “de artificio y de las que llaman habladas”, ejemplo de las cuales sería la que él mismo describe en el episodio de las bodas de Camacho de *D. Quijote*⁶⁶⁹, en la que aparecían ocho ninfas conducidas por *Cupido* y el *Interés*, que aludía con claridad a la situación planteada en la boda: elegir entre el amor y la conveniencia.

El baile dramático supondría pues un paso adelante en la evolución de aquellas danzas cantadas en las que pasos y mudanzas eran subrayados por la letra cantada que

⁶⁶⁵ La importancia del texto cantado como una de las características del baile la señala González de Salas en la introducción a los bailes de Quevedo al señalar que en los bailes “...que es lo mismo que decir en *la versificación*, con quien los compases y mudanzas suyas deben corresponder [...] la sentencia, ayudada de la música de la voz, del alma y vida a las acciones y movimiento todos de los bailes que les corresponden [...]. Estas composiciones, pues, cantando ya de consonancias *poéticas* y *músicas* y acompañadas de la numerosa y elegantísima acción de los *bailes*, partes todas tres que llegaron a perfeccionarse en grande sazón y cultura...” Cito por COTARELO, *Colección*: clxxxiii-iv. Los subrayados en cursiva son míos.

⁶⁶⁶ Para Cotarelo (*Colección*: cxcii) la distinción entre ambos géneros no está tan clara, ya que muchas piezas tituladas “bailes” solo lo son en parte, normalmente al final, lo que a su juicio prueba una confusión de géneros.

⁶⁶⁷ Merino (*Bailes*: 171) señala como en el baile dramático la música y el canto ya no van al final, como sucedía en el entremés en el cual el baile final podía ser incluso de otro autor diferente, sino que forman con los restantes elementos un conjunto “armónico”.

⁶⁶⁸ La influencia italiana sí se hace patente en los bailes a partir del cambio dinástico, cuando los personajes italianos comienzan a aparecer en bailes como *Los extranjeros*, en el que encontrados a dos italianos acompañados por violines (COTARELO, *Colección*: ccxxv). En el baile *El alboroque* (1714) además de emplearse el italiano macarrónico, se mencionan toda una serie de personajes de la *commedia dell'arte* y se pide que bailen “il trofaldi” al son del violín y el vilonchelo: “ITALIANA: ¿Volle sentir violone?/¿Volle sentir qualche aria,/o volle subitamente/vedere en aquesta cuadra/a Cuvieello, Pantalón/a Columbina y a Blaza/de violon, violin...” (COTARELO, *Colección*: ccxxvi). Influencia italiana reflejan también las partes cantadas, como en el *Baile de las arias*, compuesto por cuatro recitados y cuatro arias (COTARELO, *Colección*: ccxxv). Estos cambios parecen anunciar la desaparición del género que según Merino (*Bailes*: 736), se produce en el primer tercio del siglo XVIII con la aparición de los sainetes costumbristas. A su desaparición también contribuyeron las tramas argumentales endebles, que en ocasiones eran un mero pretexto, como ya vimos, para introducir las partes bailadas.

⁶⁶⁹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* (2ª parte). Ver en la edición de J.B. Avalle-Arce (Madrid, Alhambra, 1979), pp. 180-183.

narraba la acción que se desarrollaba mediante los movimientos del baile, danzas a las que se añadirá una letra declamada y el desarrollo de una acción argumental y unos personajes teatrales, de manera que letra, canto, música y mudanzas formen lo que Merino (*Bailes*: 159) denomina una “amalgama unitiva”. Baile y danza se convierten así en ingredientes esenciales del baile dramático pero sin adoptar el protagonismo absoluto que la denominación de género parece indicar⁶⁷⁰, pues tanta importancia como ellos tienen los textos cantados, hasta el punto de que en los bailes dramáticos música y canto son prácticamente sinónimos.

Como reflejo de ello podemos considerar la frecuencia con la que aparecen los músicos, bien como colectivo (*Música*), bien como personajes dramáticos. En el primer caso, es habitual que las acotaciones indiquen la intervención de los músicos como colectivo, que con su canto pueden presentar el asunto general del baile, como sucede en *Las estafas en metáfora de flores*, de Suarez de Deza⁶⁷¹:

(Mientras canta la música, van saliendo las damas juntas y bailan).

MÚSICA: Afuera, que salen cuatro
del mas florido vergel,
flores hijas del aurora,
bellas cuanto pueden ser.
Destas que con majestad,
a todo galán novel
descortésmente le piden
lo que él niega cortés.
Ya de sus tejidos lazos
un narciso genovés,
como la rosa de espinas
cercado en ellas se ve.

La misma técnica se emplea en el baile titulado *El maestro de la escuela*⁶⁷² en el que la breve introducción de los músicos va seguida por una explicación -cantada- del argumento por parte del maestro:

MÚSICA: A la escuela, muchachos, a la escuela
donde el maestro a jugar enseña.
MAESTRO: En este puesto muchacho, *(Cantando todo)*
pon el rotulo y la mesa,
[...]

⁶⁷⁰ Aunque la parte bailada (pasos y mudanzas) debería ser el componente principal del baile dramático, no siempre es así. Como señala Merino (*Bailes*: 208) “El baile puede ir en cualquier parte de la pieza: principio, medio, o fin, y en libertad variable de proporción. Así hay bailes todos bailados, aunque son los menos; bailados al comienzo y bailados al final. Es característico el baile hacia la mitad de la pieza y sobre todo al final de la misma.”. Los subrayados en cursiva son míos.

⁶⁷¹ Cito por la edición de ESTEPA, *Teatro*: 79.

⁶⁷² Fue publicado en *Laurel de entremeses* (1660) sin indicación del autor (ESTEPA, *Teatro breve*: 46). Las citas de la obra se hacen por la edición de ESTEPA, *Teatro breve*: 123.

Porque ha ordenado la villa
que de naipes se haga escuela
para que a ninguno engañen
ya que pierden sus haciendas
[...]

Pero también encontramos citados con el nombre genérico de *Música* a músicos que como personaje dramático colectivo interviene en la obra tanto con su identidad real de músicos como bajo una apariencia encubierta. En el primer caso se les menciona habitualmente entre los personajes relacionados al principio del baile, como en el baile *El pintor*, de Suarez de Deza: “*Bayle entremesado del Pintor para Palacio. Personas que hablan en él: El Pintor. Una Dama. Músicos. Bailarines.*” (ESTEPA, *Teatro breve*: 291). En este baile los músicos, que unas veces son mencionados como *Música* y otras como *Músicos*, coprotagonizan la obra ya que además de ser los interlocutores del pintor, van indicando la acción:

“Llégase al lienzo, como que pinta y van tirando por el lienzo que cubre, de modo que venga descubriendo el retrato en tal orden que se vaya viendo conforme dicen las coplas, y él se aparta mientras canta la música, como que ve lo que ha pintado, y vuelve a pintar según dicen las coplas”. (ESTEPA, *Teatro breve*: 293).

Si su apariencia está encubierta es frecuente que se les denomine con el genérico *Todos*⁶⁷³, y aparecen actuando sin que en la relación de personajes se señale expresamente su presencia, como sucede en el *Baile de los Gallos* de Quiñones de Benavente. Según el reparto, los personajes que intervienen son el Ayundante, el Gracioso y tres Damas. Sin embargo hacia el final del baile, la acotación indica: “*Salen al son de atabalillos todos los que hubiere...*” (COTARELO, *Colección*: 830); estamos pues ante el personaje genérico *Todos*, con cuya intervención cantada finaliza el baile.

Como personaje individual, el músico puede intervenir en los diálogos del baile:

(Sale cantando un músico, y la Estrada con él y Pontoncón)

MÚSICO 1º: Sol de Leganitos,
Luna del Prado
Bailes del Sotillo
Vino del Santo.

(Sale otro músico)

MÚSICO 2º: Dije yo guifero,
Dijo el cuchillo,
Anduvimos al pelo,
Quedó vencido.

PONTONCÓN: Bien venida, seora Estrada.
ESTRADA: Y voacé, seor Pontoncón.

⁶⁷³ Según Merino (*Bailes*: 183) “El empleo del “personaje” coral *Todos* fundamentalmente es cantar y bailar.”

MÚSICO 1º: ¿Como viene?
[...]
Lo mismo haremos los dos,
pues que nos da Leganitos
su calle, llena de sol.⁶⁷⁴

Con apariencia encubierta aparece en el *Baile de la Plaza* de D. Francisco Lanini. En él todas las intervenciones del personaje principal, la *Plaza Mayor*, son cantadas. Su carácter de músico encubierto se refleja además en que es el encargado de comentar las distintas intervenciones de los restantes personajes:

DAMA 4ª: Yo soy la Panadería,
portal valiente en extremo
pues hago de todo tajadas
con los hígados que tengo.

PLAZA: (*Canta*) Con estar siempre llena
de tanto abasto,
libre está de ratones
con tanto gato.

(COTARELO, *Migajas*: 165)

La importancia de la música cantada en los bailes se revela también al analizar los textos, siempre mas breves que en el entremés representado, así como la métrica empleada⁶⁷⁵, cuya riqueza -así como la variedad estrófica- favorecen o reflejan, en el caso de que no se indique expresamente, la presencia de la música⁶⁷⁶, que permite una gran libertad y variedad de estructuras, así como una irregularidad⁶⁷⁷ y agilidad métrica del texto⁶⁷⁸. Se explica así el uso frecuente de estribillos, que en muchas ocasiones son palabras sin sentido sólo justificables por su sentido rítmico y entonación melódica. Frecuente es también el uso de palabras sincopadas, bordoncillos o palabras que se repiten como apoyo rítmico, y el empleo de versos paralelos.

⁶⁷⁴ *Baile de Leganitos*, de Francisco Tarrega, publicado en *Flor de las comedias de España, de diferentes autores* (1615). Cito por la edición de BERENGUER, A., *Madrid en el teatro*, I (Madrid, 1994), pp. 329-337, p. 329.

⁶⁷⁵ Merino (*Bailes*: 262) señala el romance, la seguidilla, los pareados, la redondilla y las formas irregulares como las formas estróficas mas utilizadas en los bailes dramáticos, todas ellas "...muy aptas para el canto y baile, según lo manifiestan los tratadistas de la época.". Sin embargo considera a la seguidilla como el "alma mater" del baile (MERINO, *Bailes*: 265), ya que constituye, junto con el romance (muy frecuente también en los restantes géneros breves), ambos con múltiples variaciones, el eje estrófico y métrico del baile dramático.

⁶⁷⁶ Aunque según Merino (*Baile*: 204-5) las partes cantadas vienen indicadas por lo general en las acotaciones, dentro del texto o en ambos a la vez, no siempre es así, con lo que la métrica se convierte en un elemento de inestimable ayuda para detectarlas.

⁶⁷⁷ Para Merino (*Bailes*: 270-1) la música es precisamente el elementos que permite limar las posibles "asperezas" de las formas irregulares, que aunque breves están suavizadas por la rima, y cuyo uso "...hay que entenderlo no como deformación sino como libertad de variación estrófica [...] y exigencia musical..."; con frecuencia sirven de puente entre diferentes métricas o entre pasajes hablados y cantados.

⁶⁷⁸ "...con la ayuda y complemento unitivo musical [el baile] tiende a la variedad, movilidad, libertad, agilidad, manifestándose todo ello en la rima, en los versos, en las formas, en la estructura..." (MERINO, *Bailes*: 280).

Un magnifico ejemplo lo tenemos en el ya citado *Bayle de las estafas en metáforas de flores*, de Suarez de Deza⁶⁷⁹, interpretado por cuatro damas y el gracioso. Aunque no conservamos la música, y las acotaciones escénicas son imprecisas en cuanto a su uso⁶⁸⁰, el texto presenta una clara estructura musical, tanto en la distribución de las intervenciones de los personajes como en los recursos métricos adoptados, entre los que destacan la repetición de palabras y el uso de versos paralelos.

Las intervenciones de los personajes se basan en la oposición damas-gracioso (todo el baile se basa en el contraste y contestaciones entre las mujeres y el gracioso) y también en los distintos agrupamientos de las damas, que pueden intervenir todas juntas, en grupos de dos o de forma individual. Sus intervenciones pueden ser como solistas encadenadas -por repetición de palabras- que rematan al cantar todas juntas:

1ª DAMA:	A él.
2ª DAMA:	A él.
3ª DAMA:	A él.
4ª DAMA:	A él.
TODOS:	A quitarle la mosca.
GRACIOSO:	Digan para qué.
1ª DAMA:	Tener.
2ª DAMA:	Tener.
3ª DAMA:	Tener.
4ª DAMA:	Tener.
TODAS:	Si pretende usted, seor narciso, llevarse las flores de nuestro Aranjuez.
1ª DAMA:	Ha de dar.
2ª DAMA:	Ha de enviar.
3ª DAMA:	Regalar.
4ª DAMA:	Y gastar.
TODOS:	Y para llevarnos, nos ha de traer. ⁶⁸¹

También encontramos desdoblamientos en dos grupos de dos, que contrastan con el solista masculino, y juegan con la repetición de palabras y los cambios fonéticos:

1ª y 2ª DAMAS:	Den, den, den.
3ª y 4ª DAMAS:	Den, den, den.
TODOS:	Den los hombres si quieren finezas, porque hasta las flores tienen su interés.
1ª y 2ª DAMAS:	Den, den, den.
3ª y 4ª DAMAS:	Den, den, den.

⁶⁷⁹ Publicado en su obra *Donaires de Tersicore* (1663). Cito por la versión del *Manuscrito Sequeira*, según la edición de ESTEPA, *Teatro breve*: 79-85.

⁶⁸⁰ Sólo se indica con claridad en la acotación inicial: "*Mientras canta la música, van saliendo las damas juntas y bailan.*" (ESTEPA, *Teatro breve*: 79). Como ya vimos, la *Música* introduce el tema del baile: *las damas pedidoras*, pues las cuatro son "Destas que con majestad,/a todo galán novel/discortesmente le piden/lo que él niega cortes..."

⁶⁸¹ ESTEPA, *Teatro breve*: 80. La fuerza dramático-musical de este tipo de recursos la podemos comprobar en la escena inicial de *La flauta mágica* de Mozart en la que las tres Damas se disputan al desmayado Tamino.

GRACIOSO: Don, don, don, etc.
Nadie dé su dinero a las hembras,
que dárselo a ellas
no es fruto ni es flor.
Don, don, don, etc.

(ESTEPA, *Teatro breve*: 81)

E incluso las intervenciones individuales, en las que la similitud estrófica parece indicar claramente la repetición musical:

1ª DAMA: Yo le haré dos mil caricias.
GRACIOSO: Esa flor no es maravilla.
2ª DAMA: Yo le haré dos mil regalos.
GRACIOSO: Esa flor no es la del mayo.
3ª DAMA: Yo le haré dos mil ternezas.
GRACIOSO: Esa flor es muy vieja.
4ª DAMA: Yo le obligaré a requiebros.
GRACIOSO: Yo le negaré si puedo
[...]

(ESTEPA, *Teatro breve*: 83-84)

La misma libertad que observamos en estructuras y métrica la encontramos en la proporción de partes cantadas dentro de un baile dramático, que además de ser muy variables, pueden incluirse en cualquier sección del mismo⁶⁸².

Pero si las necesidades musicales influyen en los textos, éstos también parece influir en la música, “porque haya/nobedad tono mudemos”, cambios que son indicados frecuentemente por el propio texto. Posiblemente la velocidad y dificultad de las partes cantadas vendría condicionada por las necesidades escénicas.

La unión de música y texto pueden llegar a conjuntarse de tal forma que el resultado sea una estructura articulada en partes claramente diferenciadas, en el que la distribución de la letra nos permite afirmar que se corresponde claramente con diversas secciones musicales. Un magnífico ejemplo lo tenemos en el baile titulado *Escuela del Amor al uso*, recogido en el *Manuscrito Sequeira* (ESTEPA, *Teatro breve*: 305-314), dividido en tres partes tan claramente marcadas en el texto, que debieron corresponderse con secciones musicales igualmente bien diferenciadas:

I. Introducción: A-B-A

- A: *MÚSICA*: Cantan un estribillo: ¡A la escuela, rapazas!
¡Muchachos: a la escuela del amor al uso,
tendréis con las lecciones flores y frutos!”

⁶⁸² Para Merino (*Bailes*: 184) los bailes enteramente cantados son en realidad pocos, siendo en su mayoría “bailes entremesados”. No obstante hay algunos dramaturgos que presentan un elevado número de bailes con una proporción cantada considerable, como D. Francisco de Monteser, quien consigue en sus bailes que la música cantada sea parte inseparable de la trama y lo mismo podríamos decir de los escritos por Vicente Suárez de Deza, del cual ya hemos visto un magnífico ejemplo de como la música influye en la estructura general de una obra.

- B: MAESTRO (solista): Expone el argumento del baile
- A: *MÚSICA*: Repiten el estribillo.

II. Parte 1ª): Se van presentando con sus demandas los ocho estudiantes (cuatro damas y cuatro galanes) de forma alterna, comenzando por las damas. Son ocho secciones, una por personaje, todas con la misma estructura:

- ALUMNA/O: Expone su petición (cuarteta en octosílabos)
 - MAESTRO: Da la solución (cuarteta en octosílabos)
 - ALUMNA/O: ¿Pues no he de pasar de ahí?
 - MAESTRO: No, niña/rapaz: ¡que harto sabréis!
- | | | | |
|-------------|----------------------------|--|-------------------------|
| | [Ellas] | | [Ellos] |
| - ALUMNA/O: | ¡Esa es flor! | | ¿Esa es lición? |
| - MAESTRO: | ¡Y será fruto | | Y tan buena |
| | que en todos has de coger! | | que mejor no puede ser. |
- ALUMNA/O: Réplica, distinta para cada uno (pareado en dodecasílabos)
 - MAESTRO: Respuesta distinta para cada uno (pareado en dodecasílabos)
 - *MÚSICA*: Repite la última respuesta del maestro.

III. Parte 2ª): El cambio desde la parte anterior lo marca la aparición del estribillo de la introducción (A), pero cantado ahora por el maestro.
Es mas irregular, posiblemente porque falten todos los versos del 1º galán y 2ª dama, así como los primeros versos del 2º galán, y algún que otro al final. A partir de la intervención de la 3ª dama la estructura se regulariza en parte, según el esquema siguiente:

- ALUMNA/O: Pregunta (pareado dodecasílabo)
- MAESTRO: Aconseja (pareado dodecasílabo)
- ALUMNA/O: Réplica, distinta para cada uno (cuarteta), pero todas incluyen las palabras rítmicas: Chiribirilí .../ Chiribiriló ...

Junto a los textos cantados, y dado que se trataba de obras cantadas y bailadas, eran también importantes los movimientos y pasos que debían ejecutar los bailarines. En el texto del baile podían incluirse algunas indicaciones al respecto, como sucede en el anónimo *Baile de la Gaita francesa*, todo él cantado:

PASCUAL: Pues una gaita francesa
 cantaré, si me ayudáis
 a *tejer con nuevos lazos*
 un baile.⁶⁸³

Sin embargo lo habitual es que mudanzas y pasos se indiquen, al igual que las partes cantadas, mediante acotaciones que podían ir intercaladas entre el texto cantado o declamado:

⁶⁸³ Ver COTARELO, *Colección*: ccxi. El subrayado en cursiva es mío.

JUEZ: (Canta) ¿Y para ganar saca
buenas pelotas?
DAMA 1ª: (Canta) Si, porque dando celos
las pico todas. (Bandas)
[...]
DAMA 2ª: Yo,
que soy celosa, con que
nunca dejo pasar cosa,
que la jueguen de revés.
(Canta) Y así jueguen de tajo
si ganar quieren,
porque tienen los hombres
malos reveses. (Derechas) ⁶⁸⁴

o en una acotación general extensa, como sucede en el *Baile de los Galeotes*, de Bernardo López del Campo, *Lamparilla*, donde la acotación indica los movimientos coreográficos que hacen en escena 10 galeotes:

“Esto se canta remando en dos alas. Luego hacen caramancheles atravesados y luego se parten tres afuera y tres al otro lado y cuatro adelante. Los seis suben y los cuatro bajan, y luego los cuatro se parten y otros cuatro bajan y cian por afuera y en ala...”
(COTARELO, *Colección*: cxcviii-cxcix).

Las acotaciones ponen de manifiesto la gran variedad de movimientos coreográficos o *mudanzas* que como ya vimos podían realizarse en un baile: cruzado, vuelta en el puesto, cruzado y vuelta, bajar de costado encontrado, vuelta en su puesto, cruzado a las esquinas y vueltas encontrado en medio, corro grande, caras afuera y adentro⁶⁸⁵. Para facilitar el aprendizaje de nuevas coreografías y su rápido montaje, parece que existía una cierta estereotipación en las coreografías, o al menos eso se desprende de la acotación que marca el inicio del baile en el entremés *La burla de los buñuelos*:

*“Tocan ahora las vihuelas; ponense en forma de baile, como en las comedias se acostumbra; poniéndose mitad a un lado y mitad a otro, y cuando cantan y bailan se pasan y cruzan de un lado a otro, cantando primero la copla y luego repitiéndola y bailando a un mismo tiempo.”*⁶⁸⁶

Pero mientras que los movimientos descritos pueden darnos una idea de la coreografía general, mucho mas difícil resulta reconstruir los bailes en sí debido al

⁶⁸⁴ Baile de *La Pelota*, de Lanini. Ver en COTARELO, *Migajas*: 187.

⁶⁸⁵ Todas estas se mencionan en el baile anónimo *Los amantes perdidos* (COTARELO, *Colección*: ccvii), en el que las damas buscan a los galanes perdidos y los encuentran en las mudanzas del baile. Según Merino (*Bailes*: 226) existían sólo tres movimientos básicos (cruzado, corro y vuelta), y otros tres mas complicados (bandas, desechas, y cara a cara). Dado que cada uno de ellos podía tener variantes, y limitando los movimientos a unos 30, considera que gracias a combinaciones y diversas formas de ejecución se podían obtener unos 180 movimientos distintos. Ver la relación de mudanzas citadas en las obras en MERINO, *Bailes*: 217-225.

⁶⁸⁶ Tomo la cita de Merino, *Bailes*: 209. Los subrayados en negrita son míos.

desconocimiento que, como ya vimos, tenemos sobre los pasos y los bailes españoles en general en este periodo. Aunque en el baile dramático se incluían todo tipo de bailes y danzas, los primeros, por su carácter bullicioso y agitado⁶⁸⁷ predominaban sobre las aristocráticas danzas de movimientos mucho mas mesurados. Los bailes permitían también una mayor gestualidad⁶⁸⁸ siendo la mímica parte importante en su interpretación, con el el baile *El pintor* de Suárez de Deza, ya mencionado, y en algunos casos incluso parte esencial, tal y como sucede en el titulado *Del mudo* de Monteser, en el que el gracioso se finge mudo, por lo que:

“...sus afectos interpretan
unos músicos que trae;
que ellos le cantan la letra,
y él con acciones publica
la pasión que le desvela.

(COTARELO, *Colección: cxcv*)

Sin embargo un baile de este tipo era algo excepcional como en él mismo se declara: “... novedad es en un baile/pero nueva impertinencia...”. Mucho mas frecuente es que con pasos y mudanzas se intente reproducir actitudes de algunos grupos sociales, como sucede en el *Baile de las armas* o *Las Valentonas y destreza* de Quevedo⁶⁸⁹, en el que tres mujeres de “vida airada” hacen bailando un juego de armas, describiéndose las mudanzas y el carácter de las mismas en el romance cantado que acompaña la danza; también podían imitarse movimientos característicos de alguna actividad, como sucede en el *Baile de la Pelota*, cuya coreografía, sobre todo en la 2º parte, se basa en la imitación por parte de cuatro actrices y cuatro actores de los movimientos que se hacían en el mencionado juego⁶⁹⁰. Muy similar es el baile *El Ajedrez*, escrito por Suárez de Deza para Palacio, que termina con una fingida batalla-partida de ajedrez, en la que los actores, vestidos como las piezas del juego, se disputan la dama y mientras hablan o cantan ejecutan “...mudanzas varias de laberinto y castañeta...”⁶⁹¹.

⁶⁸⁷ Lope en su comedia *La Burgalesa de Lerma* (Parte X, 1618) incluye una crítica burlona a los movimientos excesivos que predominaban en algunos bailes: “...aquestos bailes de ahora/todos visajes y saltos/que me dicen que bailaba/el otro día un hidalgo/y pasando hora por él/le quedó la boca a un lado/la barriga en otros muslos/y hecho taravilla el brazo...”. Cito por COTARELO, *Colección: cxc-cxcí*. Merino (*Bailes: 212-4*) añade once bailes mas a la lista dada por Cotarelo en *Colección*.

⁶⁸⁸ “...se bailaban diversos tipos de cantares populares, la letra de cualquier estrofa con una forma mímica apropiada o con diversas mudanzas [...] que expresaban muchas veces el argumento, ayudaban a su expresión mas completa o simplemente servían a la belleza plástica del conjunto.” (MERINO, *Baile: 216*)

⁶⁸⁹ Ver COTARELO, *Colección: clxxxviii*. En nuestra opinión, este baile dramático está todavía muy próximo a las danzas-ballet que salían en la procesión del Corpus.

⁶⁹⁰ “*Toman los puestos que se deben ocupar en el juego y la primeraDama hace acción de sacar, y toman todos sus puestos.*”. Ver en COTARELO, *Migajas: 188*.

⁶⁹¹ Cito por la edición de ESTEPA, *Teatro breve: 120*. El hecho de que los actores aparezcan disfrazados de piezas de ajedrez lo asemeja bastante a la mojiganga, que estudiaremos a continuación, y de hecho el propio dramaturgo lo indica así en la edición de la obra que apareció en *Donaires de Tersicore* (1663): Mojiganga del

La combinación del baile y la danza con el canto y las partes declamadas obligaba a que los bailarines fuesen además actores, por lo que aunque en las compañías había bailarines profesionales⁶⁹² - y algunos tan reconocidos como Miguel Jerónimo que "... tiene, si baila o danza/en las castañetas lengua/y en los pies ligeras alas?"⁶⁹³- eran los actores de la compañía, y muy especialmente las *damas*⁶⁹⁴ y *graciosos*⁶⁹⁵ los que con mayor frecuencia bailaban, pero sin excluir a los restantes miembros de la compañía que solían participar sobre todo en los bailes en grupo⁶⁹⁶. El hecho de que fueran los propios actores los que bailaban debía contribuir a acentuar la expresividad de estos bailes gracias a que no sólo se limitarían a ejecutar los pasos y mudanzas, sino que incluirían gestos, ademanes y movimientos que enriquecían la interpretación. El protagonismo que en ellos tenían las partes de la "graciosidad" (tanto el *gracioso* como la *graciosa* o 3ª dama) -como por otra parte sucedía también en los restantes géneros breves- es una clara señal en mi opinión de la importancia de la gestualidad en la interpretación de los bailes dramáticos.

Pero bailar y cantar al mismo tiempo podía suponer un problema incluso para los actores mas avezados; por ello es habitual en los bailes que la acotación que indica *Baila* se coloque tras las partes declamadas o cantadas⁶⁹⁷, siendo también frecuente que se repita el texto y sea entonces cuando la acotación (*Repíte y baila*) indica el baile:

CIEGO: Vayan, vayan,
vayan, váyanse mis señoras
que yo recojo del baile mis piezas todas.

juego del Ajedrez en el primer año del Príncipe Nuestro Señor. Para Palacio (ESTEPA, *Teatro breve*: 46). La confusión de géneros se señala también en el propio texto: "CIEGO: ¡Va de baile según eso/y verás si es mojiganga!" (ESTEPA, *Teatro breve*: 116).

⁶⁹² En 1614 Pablo Sarmiento "representante y baylador" entra en la compañía de Juan de Morales Medrano "representando, bailando y danzando lo que por dicho autor se le mandare..." (P. PASTOR, *N.Datos*: 145)

⁶⁹³ *Loa I* de Quiñones de Benavente para la compañía de Roque de Figueroa. Ver en COTARELO, *Colección*: 532. Jerónimo era bailarín y actor. Su carrera se desarrolla en los primeros treinta años del siglo XVII, pero en la década de 1630 era un bailarín famoso. Ver en *Apéndice I*.

⁶⁹⁴ Son muchos los bailes en los que las mujeres hacen el papel principal, que es masculino. Por ejemplo en el *Baile de los metales*, de Lanini, "*Sale cantando una mujer, que hace el CONTRASTE*". Ver en COTARELO, *Migajas*: 130. También los cuatro hombres que aparecen en el baile de Cáncer *Los hombres deslucidos* fueron interpretados por mujeres. Ver en BERGMAN, *Ramillete*: 315.

⁶⁹⁵ Algunos se iniciaron en la profesión además de como actores como bailarines, como fue el caso de Manuel Coca de los Reyes, contratado en los inicios de su carrera (1625) como bailarín, músico y representante por Andrés de la Vega. Ver *Apéndice I*.

⁶⁹⁶ "*Sale toda la compañía danzando de dos en dos, de las manos, con hachas, al son de instrumentos ...*" Quiñones de Benavente, *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte*. Ver en COTARELO, *Colección*: 558. Son muchos los contratos en los que se especifica que el actor además de representar debía cantar y bailar: Juan Vivas (1636, 1637), Santiago Valenciano (1637), Francisco de León (1638), Antonio de Acuña (1638), Diego de Robledo (1640), Juan de Aldama (1641), etc. Ver en *Apéndice I*. Las habilidades como bailarines de los comediantes españoles eran reconocidas en la época, incluso por extranjeros tan poco favorables a las representaciones teatrales hispanas como Mme. D'Aulnoy, quien como ya vimos reconoce que los comediantes bailaban "muy bien" (*Relación*: 380).

⁶⁹⁷ "LAS DOS: ¡Ay, que bien sabe! ¿Quién compra bebedito/a hilu de Flandes? (*Bailan las dos*)". *Baile de los hilos de Flandes* de Lanini. Ver en COTARELO, *Migajas*: 74. Mas explícita es al respecto esta acotación del baile *El Ajedrez* de Suarez de Deza: "*Aquí, se harán mudanzas varias de laberinto y castañetas, y en parando*" contigua el diálogo. Ver en ESTEPA, *Teatro breve*: 120.

La necesidad de combinar partes habladas, cantadas y danzadas se convirtió con el tiempo en un problema. Los argumentos llegaron a ser tan disparatados que en el anónimo *Baile de los juegos de Vallejo*, el gracioso Hipólito de Olmedo se queja de lo difícil que resulta encontrar para ellos un argumento nuevo:

OLMEDO: Por ver que todos los bailes
han dado en mudar de oficio
hice aqueste baile hidalgo
hijo del ocio y del vicio.

(COTARELO, *Colección*: ccxi).

A principios del siglo XVIII encontramos incluso bailes con personajes alegóricos, como en el titulado *Danza del caballero peregrino*⁶⁹⁹ cuyos protagonistas son el *Demonio*, la *Culpa*, el *Vicio*, etc. Lo inapropiado de estos temas se reflejó pronto en los propios bailes, y así en el *Baile de la Liberalidad y la Avaricia* se pide que:

Las figuras morales
el baile dejen,
que dirán que a ser auto
pasa el sainete.⁷⁰⁰

A diferencia de lo que hemos visto sucedía en las loas, no parece que entre los bailes dramáticos palaciegos y los que se interpretaban en los corrales hubiese grandes diferencias, ya que en ambos casos se trataba de un género esencialmente musical. Salvo las alusiones directas a los reyes⁷⁰¹, que en el baile aparecen más raramente, las diferencias que podemos encontrar se refieren mas bien a los aspectos secundarios. Bastantes bailes dramáticos palaciegos poseen un contenido musical considerable, como el ya citado de *Los hombres deslucidos* de Cáncer, siendo en muchos casos totalmente cantados. Otras diferencias, siempre ocasionales, podemos encontrar en los temas y en el número de personajes y por ende de intérpretes⁷⁰².

⁶⁹⁸ Baile *El Ajedrez*, de Suarez de Deza. Cito por la edición de ESTEPA, *Teatro breve*: 121.

⁶⁹⁹ Ver COTARELO, *Colección*: ccxvii. Cotarelo los señala como un fenómeno curioso, ya que no hay bailes de este tipo en el siglo XVII. Según Merino (*Bailes*: 315-6) los bailes giran en torno a seis temas principales: amor, dinero, la Corte, la propia representación teatral, la libertad, la descripción de ambientes, y la sátira de vicios y costumbres.

⁷⁰⁰ Cito por COTARELO, *Colección*: ccxxii. El subrayado en cursiva es mío.

⁷⁰¹ "BERNARDA: Aquí están nuestros Reyes, ¡vaya la vista allá!". *Los hombres deslucidos* de D. Jerónimo Cáncer. Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 321. Se representó en 1655 en el Buen Retiro, al parecer entre la 2ª y 3ª jornadas de la comedia *La renegada de Valladolid*, obra de Monteser, Solís y Silva (BERGMAN, *Ramillete*: 313).

⁷⁰² No obstante, el número de personajes no siempre influye en el numero de partes cantadas y tampoco en los temas, como podemos ver en los bailes atribuidos a Lanini incluidos en *Migajas de Ingenio*, que van desde los tres -dos damas y un hombre- que protagonizan el baile de *Los hilos de Flandes* (COTARELO, *Migajas*: 73-75),

Debido al mayor nivel cultural de los espectadores, los temas pueden alejarse de los tipos populares y presentar personajes alegóricos⁷⁰³, como sucede en muchos de los entremeses cantados de Benavente, aunque tampoco es una regla general. Mas significativo nos parece el número de interpretes ya que era habitual juntar para las fiestas palaciegas a varias compañías⁷⁰⁴; ello permitía reunir a los mejores actores y actrices músicos del momento⁷⁰⁵, con lo que el número de personajes que cantaban podía ser considerable.

Como resumen de todo lo expuesto podemos afirmar que el baile dramático era un género en el que confluían los aspectos visuales y acústicos, cualidades ambas que le atribuye Cervantes en su comedia la *Entretenida*: Cristina, a quien Marcela ha encargado un baile y un entremés “...discreto, alegre, cortes,/sin que haya en él cosa fea...” asegura que:

CRISTINA: El baile te se decir
que llegará a lo posible
pues *tiene que ver y oír*
Que ha de ser baile cantado
al modo y uso moderno:
tiene de lo grave y tierno
de lo meliflúo y flautado
[...]⁷⁰⁶

Debido a la importancia que en él tenía la música (cantada y bailada), podemos considerarlo un género eminentemente musical que se caracteriza por la conjunción de la declamación, el canto y el baile, así como por el hecho de que la acción dramática se desarrolla en él en gran parte a través de la música. Pese a que su denominación podría hacernos pensar que el componente bailado es el principal, en el baile dramático es la música cantada la que ocupa un papel relevante puesto que influye no sólo en las fórmulas métricas en él empleadas, sino también en su estructura general. La diversidad métrica y el

prácticamente cantado todo él, pasando por los 10 (4 damas, 4 hombres y dos personajes simbólicos: la Plaza y el Infierno de la plaza) del baile de *La Plaza* (COTARELO, *Migajas*: 163-167), en el que se alternan casi con proporción perfecta las partes cantadas y habladas, hasta llegar a los 17 personajes que aparecen en el titulado *La entrada de la comedia* (COTARELO, *Migajas*: 35-39), pero en el que sólo cantan tres (Arrendador, Alguacil y Cobrador) y al final de la obra.

⁷⁰³ Una mezcla de ambos encontramos en el ya mencionado baile de *El Ajedrez*, de Suarez de Deza, en el que junto a las dos damas y el ciego que protagonizan la obra, aparecen en papeles secundarios algunas piezas del ajedrez, por lo que como ya vimos, en realidad es una mojiganga tal y como indica el propio autor.

⁷⁰⁴ Veintiséis actores se mencionan en el entremés cantado *Las dueñas*, de Quiñones de Benavente “que se hizo en el estanque del Retiro entre las compañías de Prado y Roque” (COTARELO, *Colección*: 566), y 27 (21 de ellos citados por sus nombres) en el entremés cantado *El mago*, también de Quiñones de Benavente, representado en el Retiro por las compañías de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa (COTARELO, *Colección*: 578).

⁷⁰⁵ Buena muestra de ellos es el citado baile de Cáncer *Los hombres deslucidos*, representado enteramente por mujeres (11 personajes), gracias a que se reunió a las actrices de dos compañías, la de Osorio y la de Riquelme, entre las que figuraban actrices-músicas tan famosas como Bernarda Ramírez, Mariana de Borja (ambas de la compañía de Osorio) y María de los Santos (de la compañía de Riquelme). Sobre la biografía y actividad profesional de estas actrices ver *Apéndice I*. Ver el reparto en BERGMAN, *Ramillete*: 315.

⁷⁰⁶ Cito por COTARELO, *Colección*: clxxx. Los subrayados en cursiva son míos.

uso de muy variadas formas estróficas serían una de las características del baile que contribuirían a diferenciarlo de géneros semejantes, fundamentalmente del entremés. En cuanto a las partes bailadas parece que había en ellas un fuerte componente mímico, debido posiblemente al hecho de que fuesen actrices y actores y no únicamente bailarines, los que los interpretaban. No obstante, la aparición de este nuevo género, que se interpretaba entre la 2ª y 3ª jornada de la comedia, y cuya etapa de mayor desarrollo se produce a mediados del siglo XVII⁷⁰⁷, no impidió la continuada presencia de bailes en los restantes géneros dramáticos.

Por otra parte, la importancia concedida a la música (cantada y danzada) ponen de manifiesto que la función principal del baile dramático parece haber sido la de entretener y divertir, relegando a un segundo plano otras funciones como la satírica e incluso la costumbrista. Según Merino (*Baile*: 322) la inclusión en los bailes de fórmulas para congraciarse con el público, como la petición de perdón, es un claro indicio de su función como entretenimiento. En nuestra opinión este tipo de fórmulas convierten al baile en una pieza complementaria de la loa, formando ambos un paréntesis entre el que se desarrolla gran parte de la representación teatral. Si la loa pedía atención y silencio, el baile pide perdón por las faltas, anticipándose a la petición final de muchas comedias, convirtiéndose en un cierre, provisional eso sí, del espectáculo. El que dicha petición no se incluya en la pieza breve que cierra definitivamente la representación -el fin de fiesta y la mojiganga- podría deberse al carácter “loco” o “subversivo” de estas piezas, fundamentalmente la mojiganga, como veremos más adelante.

4.1.1.3. LA JÁCARA:

En su origen, la jácara -igual que el baile- no era un género teatral, sino más bien una canción que trataba del mundo de los “jaques”⁷⁰⁸ (ruafianes y chulos) incluida en los géneros menores como entremés y el baile:

1ª DAMA: ¡Téngase usted, camarada,
que yo he de cantar también!.
(*canta*) Allá va la jacarilla,

⁷⁰⁷ Merino (*Bailes*: 737) distingue tres etapas: la inicial (finales del XVI-1620) en la que música y baile son los elementos principales, ocupando un segundo plano los elementos verbales cantados y declamados; el auge (1620-1660) en la que música, baile, canto y declamación tienen una importancia equivalente; y la decadencia (desde 1660) cuando la letra cantada y hablada vuelve a perder importancia frente al baile.

⁷⁰⁸ El *D.A.* define a la jácara como una “... composición poética, que se forma en el que llaman Romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño. Usase mucho el cantarla entre los que llaman Xaques, de donde pudo tomar el nombre.”. El término Xaque o Jaque “En la Germania significa el Rufián” (*D.A.*).

como dama de ajedrez
que se anda de casa en casa
de entremés en entremés
[...]⁷⁰⁹

cantada generalmente por el *gracioso* de la compañía o lo que era aún mas frecuente, por una de las actrices, y hubo varias que destacaron por su gracia al interpretarlas⁷¹⁰: Antonia Infante, Francisca de Paula, María de Valcázar (graciosa), Rufina de Ortegón, Jusepa Roman e Inés de Hita, según podemos apreciar a través de las obras de Quiñones de Benavente.

Aunque según Rodríguez y Tordera su aparición en las tablas se produce a principios del XVII, cuando Quevedo crea los personajes que la caracterizarían: el jaque Escarramán y su daifa, la Méndez⁷¹¹, el género ya había comenzado su andadura a finales del siglo anterior⁷¹².

La jácara primitiva, interpretada generalmente por una actriz, se transformó en poco tiempo en una canción en la que intervenían varias personas. Aparecen entonces las jácaras “a dos” -como en el entremés anónimo *Engañar con la verdad*, que termina con un dúo cantando “en tono de jácara”⁷¹³- e incluso “a tres” como en el entremés anónimo *El Pardo*, representado para el cumpleaños de la reina Mariana, que incluía tres jácaras: dos “a solo” - la *Jácara del mulato*, de la que se dice que en “vieja”, y otra por un ciego en honor a la Reina, y una jácara “a tres”⁷¹⁴.

Aunque por sus características aparece como un género eminentemente popular, reclamado insistentemente por el público que asistía a los corrales⁷¹⁵ -con el que los actores

⁷⁰⁹ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Manos y Cujares*. Cito por la versión del *Manuscrito Sequeira*, que introduce la jácara de distinta manera que la versión que aparece en la *Jocosería*. En ésta última es el gracioso quien interpreta la jácara mientras que en la versión del *Manuscrito Sequeira* se incluyen dos jácaras, la 1ª no se indica, dejándose a la elección del actor, en este caso también el *gracioso*, según se indica en la acotación (“Canta el Gracioso lo que quisiere de jácara”); la 2ª jácara (“Allá va la jacarilla”), que es la que citamos, si tiene letra de Quiñones, y es interpretada por la 1ª Dama. Ver en ESTEPA, *Teatro breve*: 93. Ver la versión de la *Jocosería* en COTARELO, *Colección*: 569.

⁷¹⁰ Según Cotarelo (*Colección*: cclxxix) su origen estaría precisamente en las coplas cantadas por las actrices con “...maligna intención y travesura [...] su canto cayó tan en gracia al público que ya no quiso otra clase de tono mas que éste...”.

⁷¹¹ “...la moda de la jácara puede situarse a partir de 1600-1605, y sobre todo, a partir de 1612, fecha de la “venida al mundo” del Escarramán de Quevedo, personaje que, junto con la Méndez, alcanzaron gran difusión...”. RODRÍGUEZ, y TORDERA, *Calderón obra corta*: 69. La atribución a Quevedo de su creación se debe a González de Salas, quien así lo afirma en su edición de las poesías póstumas de D. Francisco. Ver en COTARELO, *Colección*: cclxxix. Huerta (*Teatro Edad Oro*: 67) señala sin embargo que el género ya había aparecido antes.

⁷¹² Cotarelo (*Colección*: cclxxix) considera como los primeros ejemplos del género varios de los romances recopilados por J. Hidalgo, uno de los cuales se puede fechar en 1570.

⁷¹³ Cotarelo (*Colección*: cxviii-cxxix), que lo fecha en la 1ª mitad del XVII, cree posible que sea una refundición de alguno del siglo XVI.

⁷¹⁴ Ver en COTARELO, *Colección*: cxxxv. Hay numerosos ejemplos en los que una jácara sirve de continuación, respuesta o enmienda a otras. Ver BERGMAN, *Ramillete*: 25.

⁷¹⁵ “TODOS: (*Cantan*) “Jácara nos pedistes/Ya os la servimos;/Y si pidierais ciento,/fuera lo mismo”. QUIÑONES DE BENAVENTE, *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo*. Ver COTARELO, *Colección*: 515.

establecían una comunicación directa que rompía el marco de la representación y la división entre el espacio ficticio en el que éstos se movían y el espacio real ocupado por el público⁷¹⁶- ello no impedía que, con la distancia conveniente, dicha relación se mantuviera también en palacio y con los Reyes, como sucede en el citado entremés anónimo *El Pardo*, representado para festejar el cumpleaños de Mariana de Austria, en el que uno de los protagonistas (el ciego) canta una jácara a la Reina⁷¹⁷.

Su popularidad hizo que las jácara se convirtiesen en protagonistas de las obras breves que las incluían, que podían ser tanto entremeses⁷¹⁸ como bailes y mojigangas, pero su éxito entre el público permitió que evolucionase hasta convertirse en un genero breve independiente que desarrolla un argumento, como el *Baile de Xacara* de Lanini⁷¹⁹, en el que sus cuatro protagonistas, el *Pardillo*, el *Zurdillo*, la *Corrusca* y *Catuja* narran cantando las “hazañas” que llevan a los dos hombres a ser condenados a galeras. La obra se inicia con la narración de las hazañas de los jaques, cantadas por cada una de sus daifas en forma alterna:

CORRUSCA: [...]

(*Cantando*) El Zurdillo de Requena

que era en la Filosofía

del arte mas liberal

Catedrático de Prima

CATUJA (*Canta*): Y el Pardillo, aquel jayán,

ave, mas no de rapiña,

porque cobro muchas alas

y ninguna de gallina.

[...]

que terminan cantando a dúo:

CATUJA: [...]

Mas, ¿que hemos de hacer?

CORRUSCA: Llorar,

cantando nuestras fatigas,

pues en la música tiene

hasta el dolor su armonía.

⁷¹⁶ “... la relación espacio teatral/espacio no teatral se concreta en una relación mucho más “cálida” y palpable [...] la mas dinámica y cambiante interrelación entre actores y espectadores...” RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón obra corta*: 123.

⁷¹⁷ Citado por COTARELO, *Colección*: cxxxv. Prueba de su popularidad es el hecho de que incluso se cantasen jácara “a lo divino” como las de *Santa Catalina*, *San Juan Bautista*, *San Juan Evangelista* y la *Jácara de San Francisco*, todas de Cáncer, que cuentan la vida de los santos en forma jocosa y rufianesca. Ver COTARELO, *Colección*: cclxxxi. Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 69) señalan como el *jaque* Escarramán y su *daífa* la Méndez “...alcanzaron gran difusión hasta el punto de ser vertidos a lo divino y ser cantados en conventos de monjas...”.

⁷¹⁸ Consciente de su popularidad, Calderón las convierte en protagonistas de su entremés *Las Jácara*, en el que la protagonista tiene la manía de cantar “...con grande desenfado/jácara noche y día.”. Ver en la edición de RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón Entremeses*: 88-100.

⁷¹⁹ Todas las citas se hacen por la edición de COTARELO, *Migajas*: 76-9. Los subrayados en cursiva son míos.

CATUJA: Pues *cantemos* y lloremos,
 si es una asonancia misma. (*Cantan las dos*)
 ¡Ay, memoria enemiga,
 que haces de amor mayores las desdichas!

La entrada de los dos hombres interrumpe momentáneamente el canto, que se reanuda poco después cantando ahora los cuatro de forma alterna.

En opinión de Cotarelo (*Colección*: iii) la jácara “...no tenía lugar fijo en la representación [...] cuando iba sola, precedía una veces y seguía otras a la primera jornada...”, pero según Aubrun (*Comedia*: 21) con el tiempo sustituyeron a las loas.

Constituido ya como género teatral independiente⁷²⁰ no por ello dejó la jácara de aparecer en otros géneros breves, lo que explica la gran variedad de jácaras, y como señala Cotarelo (*Colección*: cclxxix) “... dialogadas, entremesadas, bailadas, sueltas e intercaladas en los entremeses y bailes que se hicieron y se cantaron en todo el siglo XVII.” Sin embargo, las jácaras a “solo” y a “dúo” mantuvieron normalmente su primitivo carácter: canciones en las que un personaje de vida dudosa narra aspectos de su vida. Un ejemplo lo tenemos en la jácara cantada por un valentón contando su vida y hazañas en el entremés anónimo *Los coches de Sevilla*⁷²¹. También en el entremés *La garduña*⁷²² la protagonista (una ladrona) es la que canta entre otras cosas una jácara.

Como género teatral independiente (*jácara entremesada*) aparece a finales de la década de 1630, y alcanza con Quiñones de Benavente su máximo desarrollo teatral, llegando a ser cantada por varios miembros de la compañía. Un magnífico ejemplo lo tenemos en las dos *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero* (I y II) en la que los actores de la compañía se situaron en distintas partes del corral en la I: el *gracioso* hablaba desde el tablado, Juliana desde la cazuela, María de Valcázar desde lo alto del teatro, Pedro Real en una grada, Valcázar (el vejete) en la 2ª grada, e Inés [de Hita] en el desván; y en la II en distintas partes del tablado: el gracioso sobre el tablado, Real en un bofetón, Juliana, Inés y Valcázar en los escotillones y María de Valcázar “a caballo por el patio”⁷²³. Precisamente la segunda de éstas jácaras indica la novedad del procedimiento, y el gusto de los espectadores por el género:

⁷²⁰ Cotarelo (*Colección*: cxliv) cita algunos entremeses cantados que son mas bien jácaras entremesadas: *Felipa la Rapada* (1657) de D. Antonio de la Cueva, y el *Galeote mulato, para Palacio*.

⁷²¹ Cotarelo (*Colección*: cxviii) que cree que pertenece a la 1ª mitad del XVII, apunta la posibilidad de que - dada su gran calidad- pudiera ser obra de Cáncer.

⁷²² Según Cotarelo (*Colección*: cxxiii) es de la 2ª mitad del siglo XVII.

⁷²³ Ver en COTARELO, *Colección*: 544 y 558-9. Bergman (*L.Quiñones*: 350) da como posible fecha de representación de ambas el año de 1638.

TOMAS: ¡Que tanta jácara quieres,
patio mal contentadizo!
*Ayer ¿no te la cantamos
por todo cuanto distrito
tiene este pobre corral?*
Pues si no quedó resquicio
por donde no se cantasen,
¿qué habemos de hacer contigo?
Las novedades no duran
por los siglos de los siglos.
¿Por donde o *qué han de cantar*
que no este ya hecho o dicho? ⁷²⁴

Pese a su transformación en un género teatral, la jácara siguió manteniendo el fuerte componente musical que la caracterizaba desde sus inicios:

(Piden dentro jácara)

1ª DAMA: ¿Que jácara, mis señores?
*¿No se contentan ustedes
con baile, entremés y loa?*
¿Sino que agora también
nos piden jácara!

GRACIOSO: ¡Hola!
*Si la has de **cantar** después,*
¿qué más tiene hacerlo agora? ⁷²⁵

como confirma el hecho de que siempre se aluda a ellas como *piezas cantadas*, y parece que en ocasiones también bailadas⁷²⁶, y de hecho parece que se caracterizaba musicalmente por un ritmo y melodía que le eran propios y característicos⁷²⁷, como claramente se desprende de lo indicado en la acotación de la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, de Benavente, en la que el gracioso es interrumpido por su compañera Juliana, quien canta “... *en tono de jácara*”⁷²⁸. Su fuerte personalidad musical podía ser aprovechada para presentar en escena a un personaje, como hace Hidalgo en *Celos aun del aire matan*, en la que Clarín, el criado de Céfalo, aparece en escena cantando una jácara con la que, en opinión de Stein (*Seducir oído*: 182-3), Hidalgo le caracteriza como lo que es: un rufián urbano, y ello pese a que el texto (“*Noble en Tinacria naciste*”) de Calderón, según esta

⁷²⁴ COTARELO, *Colección*: 558. Los subrayados en cursiva son míos.

⁷²⁵ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Manos y Cuajares*. Versión del *Manuscrito Sequeira*. Ver en ESTEPA, *Teatro breve*: 92. Los subrayados en cursiva y negrita son míos.

⁷²⁶ Además de como “... composición poética ...” en forma de romance, el *D.A.* define a la Jácara como “...una especie de danza, *formada al tañido u son propio de la xácara*. El subrayado es mío.

⁷²⁷ “...la variedad temática nos encamina hacia [...] lo característico o definitorio de la jácara independientemente de su ulterior especialización argumental es su configuración musical, su ritmo y timbre melódico...”. RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón obra corta*: 69. También Bergman (*Ramillete*: 25) considera que la jácara se cantaba con “...una melodía o ritmo especial...” e incluso que se podía bailar. El *D.A.* nos confirma que con la denominación de jácara se aludía también al “...tañido que se toca para cantar, o bailar.”.

⁷²⁸ COTARELO, *Colección*: 544. El subrayado es mío.

investigadora, en principio no parece ser una jácara ni por su lenguaje ni por su temática poética. Pero si nos fijamos en él con atención, veremos que en realidad se trata de un texto narrativo en octosílabos, en el que Clarín cuenta las peripecias que él y su amo llevan sufridas, lo que le emparenta claramente con el romance, y como un romance cantado por “los que llaman Xaques” define a la jácara el D.A., como ya vimos; por lo que podríamos calificarlo como un romance “vertido a lo canallesco” en palabras de Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 70).

Nos encontramos pues con un género teatral claramente emparentado con el romance⁷²⁹ -una de las formas métricas preferidas por la preceptiva dramática de la época para las partes musicales- que puede abarcar diversos temas pero que *se caracteriza fundamentalmente por su cualidad de obra cantada*⁷³⁰ con una melodía y ritmo característicos⁷³¹, que parece haber sido acompañada por la guitarra:

(Canta Francisca Paula)

FRANCISCA: En ese mar de la Corte,
donde todo el mundo campa,
toda engaña se entrucha
y toda moneda pasa;
[...]
donde vive entremetida
de suerte la jacaranda,
que *desde los morteruelos*
se ha subido a las guitarras
[...]⁷³²

e incluso por el arpa:

RUFINA: [...]
¿No hay mas de tener la gracia
de Josefita, y no hay
mas de daros como ella
jácara en arpón?⁷³³

⁷²⁹ Como “romances puestos en música” las define Pellicer (*Tratado*: 118). Para Bergman (*Ramillete*: 25) las primitivas jácaras cantadas por las actrices no eran mas que romances “... que narraban las fechorías de tipos criminales...”. Su carácter narrativo lo destaca Quiñones de Benavente en su *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo*, interpretada por cinco actores, en la que Antonia Infanta anuncia que va a contar la historia de D^a Pandilla: “ANTONIA: Va de cuento y va de historia (canta):/ Erase doña Pandilla,/ moza de carita zaina,/ como, digamos, la mial de mirada matantel venenosa y basilisca...” (COTARELO, *Colección*: 514).

⁷³⁰ Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 73) definen la jácara como una “...poesía de complemento de los géneros esencialmente teatrales y que recitada o primordialmente cantada y probablemente requiriendo una coreografía, se sitúa en los intermedios de la representación del espectáculo barroco.”

⁷³¹ Cotarelo (*Colección*: cccii) cita un anónimo *Baile para el auto de la Nave* (¿podría ser *La nave del mercader*, de Calderón?), que considera como una 2ª parte del entremés *Las Jácaras* de Calderón. En él la protagonista, cansada de las regañinas de su padre “.../ahora ha enmudecido,/ de suerte, que con ruegos no he podido/ ni una jácara sola hacer que cante.”. En su lugar canta romances a cual mas lúgubre. Ante la insistencia del padre, vuelve a cantar jácaras pero alternándolas con los romances. Podemos imaginar fácilmente lo efectivo que debía resultar el contraste musical entre ambos géneros.

⁷³² QUIÑONES DE BENAVENTE, *Jácara de doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid*. Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 574. El subrayado es mío.

Una vez alcanzado su apogeo en la segunda mitad del XVII, la jácara evolucionará hasta llegar a convertirse en la tonadilla dieciochesca⁷³⁴, con la que termina por confundirse:

“Con la tonadilla
toda jacarilla;
y en fin, un juguete
se hace un sainete.”⁷³⁵

por lo que en la primera mitad del siglo XVIII ambos términos son ya sinónimos, como se desprende del baile *El tiro a la Discreción*, igualmente de D. José Joaquín Benegasi:

VULGO: ¡Muera...! y jácara, señores.
NECEDAD: ¡Jácara! y vamos allá.
VULGO: Acábense los conceptos.
Tonadillas y no mas.

(COTARELO, *Colección*: cclxxxviii)

Podemos considerar en definitiva a la jácara como un *género esencialmente musical*, ya que como ellas mismas ponen de manifiesto reiteradamente, su característica fundamental es la de ser *una obra cantada*, tanto si se trata de composición interpretada por un sólo comediante dentro de una obra⁷³⁶ como en su versión de género teatral independiente (*jácara entremesada*):

FRANCISCA: Vaya una jácara entera,
y si es poco vayan dos;
que mas hacéis en pedillas
que *en cantaros* yo un millón.⁷³⁷

⁷³³ Quiñones de Benavente, Jácara que se cantó en la compañía de Ortegón. Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 593, quien identifica a la tal *Josefita* con Josefa Román (COTARELO, *Colección*: cclxxxvi).

⁷³⁴ “A estas jácaras han sucedido nuestras tonadillas.” (PELLICER, *Tratado*: 118). Según indica Cotarelo (*Colección*: cclxxxvii), el término tonadilla aparece a mediados del siglo XVII para denominar a la música que se bailaba en el teatro, pero “... poco después significó ya la letra de lo cantado, por cualquier concepto, en medio o al final de los entremeses y bailes.” Con ese sentido lo usa León Merchante en su entremés *Los pajes golosos*: “MÚSICOS: Pues oigan una tonadilla/ que les vuelva el alma al cuerpo.” (COTARELO, *Colección*: cclxxxvii), y como tal aparece también en el entremés *Los gustos de las mujeres* (c. 1756): “MARIANA: Yo ofrezco una tonadilla/ para coronar una fiesta/ .../ AYALA: Mientras a cantar empiezan/ entrémonos al vestuario, pidiendo en voz dulce y tierna/ el silencio para el canto,/ y para el ingenio venia.”. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxc. Los subrayados en cursiva son míos.

⁷³⁵ BENEGASI, J. de, *Baile del Papillote*, en *Obras líricas joco-serias* (Madrid, 1746). Ver en COTARELO, *Colección*: ccvii.

⁷³⁶ Tonos y jácaras comparten en estos casos idéntica función, como se puede ver en la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero* de Quiñones de Benavente, en la que el gracioso TOMÁS se presenta en escena con la intención “Mientras se viste una niña/que un sainete ha de empezar,/salgo a cantaros un tono/de mediana gravedad...”. Pero desde la cazuela le interrumpe su compañera Juliana, pidiendo ¡jácara! (COTARELO, *Colección*: 544).

⁷³⁷ QUIÑONES DE BENAVENTE, *Jácara que canto en la compañía de Bartolomé Romero*, Francisca Paula. COTARELO, *Colección*: 531. El subrayado es mío.

y cantada fundamentalmente por las actrices:

ANTONIA: [...]
En efecto, señor patio,
que con dar voces y prisa
se sale con cuanto quiere.
Pues fuera toda mohína;
que de jácara he de hartarle,
sin quitarme desta silla (Siéntase)
hasta mañana a estas horas:
yo a cantarla y él a oírla. 738

pese a que no siempre posean tan estimada habilidad:

RUFINA: Sin saber si la cantamos
por jácaras voces dan.
[...]
¡Leonor!
LEONOR: ¡Rufina!
RUFINA: ¿Tu cantas
jácara?
LEONOR: Si, pero mal.
RUFINA: Eso también yo lo hago.
FRANCISCA: Yo y todo, y no debe más
una de hacer lo que sabe.
RUFINA: Pues va de jácara.
LEONOR: Va.
¿Pero si no les contenta?
RUFINA: Que los lleve Barrabás
[...] 739

Otro de los rasgos que mejor definen a la jácara es la comunicación directa que se establece entre el público y los actores740, que podría explicar su enorme popularidad en la época. Carácter esencialmente musical y “populismo” parecen ser la causa de la pervivencia del género741, aunque con modificaciones, en el teatro hispano742 hasta el siglo XX.

738 QUIÑONES DE BENAVENTE, Jácara que se canto en la compañía de Olmedo. Ver en COTARELO, Colección: 514. El subrayado en cursiva es mío.

739 QUIÑONES DE BENAVENTE, Jácara que se canto en la compañía de Ortegón. COTARELO, Colección: 593-4. El subrayado es mío.

740 Rodríguez y Tordera (Calderón obra corta: 125) consideran que “...es la relación publico/actores la que interesa en si misma...”

741 Según Huerta (Teatro siglo oro: 73) “...el gusto por la estética del matonismo estaba ya arraigado en el publico y traspasó incluso la centuria, instalándose como una singularísima constante en la tradición teatral española. La jácara asegura una forma de dramaturgia presente en todos los tiempos.”

742 En mi opinión jaques y daifas evolucionaron en el siglo XVIII hasta convertirse en los majos y majas de la tonadilla dieciochesca, que a su vez se van a convertir en antecedentes de los chulapos y chulapas que protagonizan otro “genero nacional” muy ligado a la Villa y Corte: el género chico en su variante de sainete de costumbres de las clases populares madrileñas. Naturalmente hay diferencias entre ellos, además de producirse un progresivo “aburguesamiento” de los personajes ya que si los jaques primitivos eran marginados sociales, no podemos decir lo mismo de majos y chulapos, aunque en ellos encontremos algunos rasgos comunes, pero siempre adaptados a la sociedad de cada época. Ello no impide que en tanto que géneros “nacionales” y estrechamente ligados a la Villa y Corte, compartan una serie de rasgos comunes que no podemos dejar de señalar: todos son géneros breves insertos en una representación teatral que contienen otras obras, todos alcanzan una gran popularidad y se encuentran estrechamente ligados al público madrileño; en tanto que géneros

4.1.1.4. LA MOJIGANGA:

La mojiganga, igual que la jácara, tampoco fue en su origen un género teatral sino mas bien una máscara callejera, protagonizada por hombres disfrazados⁷⁴³, que tenía lugar principalmente durante el Carnaval y otros festejos públicos⁷⁴⁴, especialmente en aquellos en los que participaban los estamentos privilegiados de la sociedad barroca. Según Cotarelo una de las primeras mojigangas de este tipo fue organizada durante el Carnaval de 1637 por el Protonotario de Aragón, dentro de los festejos que celebrados en la Corte por la venida de la Princesa de Cariñan y por la elección como Rey de Romanos del cuñado del rey Felipe IV⁷⁴⁵.

Sin embargo la palabra ya se aplicaba con anterioridad a las máscaras burlescas que se representaban en palacio para celebrar el Carnaval, como la que se hizo en el Alcázar en 1623: “Dio principio a *esta fiesta o mojiganga* una dança de los jigantes de la Villa metidos en los cuerpos los cavalleros de la camara de su magestad y de su alteça [...] Guiaba esta dança el duque de Pastrana [...] yba por guarda de los dichos jigantones el Almirante de Castilla, duque de Maqueda, duque de Cea y el hijo mayor del marques Espinola bestidos de soldados de la nacion tudesca [...] seguia don Francisco Çapata bestido de sacristan tañendo un tamboril, y a su fin entraron dançando los jigantones que eran don Jaime de Cardenas, el hijo del marques del Carpio, conde de Puñoenrostro, conde de Villalba, marques de Orani y

típicamente hispanos, todos comparten cualidades musicales “nacionales” que ayudan a la caracterización de los protagonistas, por lo que su interpretación requiere más que cantantes, excelentes actores-cantantes que sepan aprovechar las posibilidades de un lenguaje propio, tal y como reflejan Larra y Barbieri en la recreación del ambiente de la “majeza” plasmado en *El Barberillo de Lavapies*, en una escena en la que la *Marquesita*, bajo la apariencia de “maja de contrabando”, como ella misma señala, es instruida en “la manera de hablar” apropiada a su apariencia: “MARQUESITA: Aquí estoy ya vestida/ como hace al caso,/ para ser una maja/de contrabando./.../ La planta es buena;/ mas si hay que hablar,/ ¡yo temo echarlo/ todo a rodar!/ PALOMA: ¡La cosa es fácil!/ Y ahora verá,/ para ser maja/ como hay que hablar./ Ahora verá/ como hay que hablar. (*Imitando el desgarro de las majas*). *El Barberillo de Lavapies*. Zarzuela en tres actos. Libreto de Luis Mariano de Larra y música de Francisco Asenjo Barbieri. Acto 3º, IV escena. Cito por la edición crítica de Mª Encina Cortizo y Ramón Sobrino (Madrid, ICCM, 1994).

⁷⁴³ “Fiesta pública que se hace con varios desfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales.” (D.A.). Según Buezo (*Mojiganga dramática*: 16) su origen mas remoto estaría en las comparsas de hombres enmascarados que danzaban para celebrar los ritos agrícolas.

⁷⁴⁴ Una cuadrilla de 24 sastres “...muy bien aderezados de marlotas de sedas de diversos colores...” destacó entre los enmascarados que recorrieron en 1566 las calles de Madrid con motivo del parto de la reina Isabel de Valois. Ver ALENTA Y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*, (Madrid, 1903), p. 67.

⁷⁴⁵ “Para el domingo 22 [febrero de 1637] se había reservado *la fiesta de mojiganga* que había ordenado y prevenido el Protonotario de Aragón, a uso de su tierra, la cual, por ser la primera que se había visto en esta, fue muy estimada y admirada, saliendo todos los oficiales de Estado a caballo con mascarar y trajes muy peregrinos ...”. El martes de Carnestolendas “... salió la mojiganga de la Villa, que en diversidad de trajes y personas, emblemas y hieroglíficos, sobrepujo mucho a la otra, aunque no en el gasto...” COTARELO, *Colección*: ccxcii. Los subrayados son míos.

otros. Dieron buelta a la sala, fue de grande regocijo por la extrañeza con que iban adornados ...”⁷⁴⁶.

En ambos casos la palabra designa espectáculos con características comunes como son el carácter lúdico y burlesco, y el protagonismo de los personajes disfrazados que desfilan a pie, a caballo o danzando. Se trata por tanto de un *genero cortesano*, ya que está ligado estrechamente a las diversiones de la Corte⁷⁴⁷.

Estamos pues ante un genero “preteatral” que rápidamente dejará de serlo para integrarse en los espectáculos teatrales, primero como un baile, después como un baile dramático que puede llegar a sustituir a la jácara y al final de fiesta (BUEZO, *Mojiganga dramática*: 21), hasta convertirse finalmente en un género dramático breve (*mojiganga dramática*) que mantiene su carácter cómico-burlesco con la presencia de personajes disfrazados, estructurado frecuentemente en forma de desfile⁷⁴⁸, y en el que tiene un papel importante la música. Estamos pues ante otro *género esencialmente musical*, que en este caso se caracteriza además por una sonoridad propia debida a la utilización de un grupo de instrumentos ruidosos que reciben el nombre de *pandorga*, cuya composición analizaremos mas adelante.

En la mojiganga dramática confluyen pues dos corrientes. Por un lado las máscaras callejeras carnavalescas, y por otro el baile burlesco de personajes fantásticos o grotescos, que pronto se unen mediante un argumento breve que, en muchos casos, se limita, como señala Bergman (*Ramillete*: 26), a buscar personajes “pintorescos” que llevar a palacio. Ambas contribuirán a configurar los dos tipos principales de mojiganga dramática: la costumbrista-satírica y la que presenta un desfile de “figuras”, que en muchas ocasiones confluyen en una misma obra, por lo que podríamos hablar de “mojigangas entremesadas”, ya que desarrollan un argumento como en la anónima *Mojiganga de la malcontenta*⁷⁴⁹, en la que :

⁷⁴⁶ Anónimo, *Breve Relación de la fiesta que se hizo a sus magestades y alteças Martes de carnestolendas en la noche en el alcazar de Madrid en este año de 1623*. BNM. Mss. 2354 (fols. 311.312). Cito por SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 189-190. El subrayado es nuestro. Al mismo tipo pertenece la “...mojiganga de todos los señores y entre otros sale el Almirante vestido de mujer. Esta fiesta se hace en el Salón y es sólo para los de palacio...”, que tuvo lugar durante el Carnaval de 1638, y en la que Velázquez tuvo un pequeño papel. Ver *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús. Memorial Histórico Español*, XIV (Madrid, 1862), pp. 335-6. Citaré en adelante por *Cartas PP. Jesuitas*.

⁷⁴⁷ El desconocimiento de este tipo de festejos por las personas ajenas a ella se pone de relieve en la anécdota protagonizada en 1637 por el Corregidor de Madrid, quien para dar mayor relevancia a los festejos ya mencionados mando a “...cuantos encontraba que se vistiesen de mojiganga, pena de desleales, [...] y un pobre oficial que no sabía lo que era mojiganga le preguntó: -Señor Corregidor ¿que es mojiganga? - Hermano, esto es celebrar fiestas y holgarnos mojigangamente...” COTARELO, *Colección*: ccxcii.

⁷⁴⁸ Bergman (*Ramillete*: 26) señala como el significado que tiene la palabra mojiganga en 1637 “... en el sentido de “mascara” o procesión de comparsas ataviadas con trajes de capricho...” es el elemento que se halla igualmente en las mojigangas teatrales.

⁷⁴⁹ Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 497-8. Los subrayados en cursiva son míos.

MATEA: ... la tal Doña Sofía de Garnica
 es una viuda moza, loca y rica,
 que viéndose de muchos deseada
 ha dado en mal contenta la menguada
 y al que agradarla espera
 dice que de otra suerte le quisiera.
 Ellos, pues, enfadados y ofendidos,
 a saber como quiere los maridos
 le hacen una visita muy cumplida
para hacer a la letra lo que pida
 [...]

lo que permite introducir toda una serie de “figuras”, en las que cada pretendiente se disfraza de lo que ella “pide”: el vejete de “viejo verde”, el hidalgo de “hombre blanco” todo él enharinado, el soldado de Marte “casero” (“...armado y lleno de candelillas...”), etc., un planteamiento idéntico al que pudimos ver en el entremés *Las jácaras* de Calderón. Como un subgénero de este tipo entremesado podríamos considerar las mojigangas en las que se parodian géneros serios, como la anónima *Mojiganga del Cid*⁷⁵⁰, en la que el histórico personaje se comporta como un rufián.

En su configuración definitiva como género dramático, la mojiganga es definida por Buezo como un “...texto breve en verso, de carácter cómico-musical y burlesco, con predominio de la confusión y el disparate deliberados, explicables por su raigambre esencialmente carnalesca, representado para fin de fiesta.”⁷⁵¹. Comparte pues características con el entremés burlesco, pero con un componente musical mas desarrollado que la asemeja al baile burlesco. Ello explica que haya en la mojiganga dramática un predominio de “elementos paraverbales” tales como la escenografía, la coreografía, el vestuario y por supuesto la música (BUEZO, *Mojiganga dramática*: 21).

No resulta por ello extraño que Quiñones de Benavente, considerado como ya vimos el creador del baile dramático (o entremés cantado), se perfile como el creador de este otro género breve con un fuerte componente musical, que en esencia deriva tanto del entremés cantado burlesco -con sus figuras grotescas- como del baile entremesado palaciego, en el que no son raras las figuras simbólicas y alegóricas⁷⁵². En este sentido Buezo (*Mojiganga Dramática*: 96) considera su entremés *Los Planetas* como una autentica

⁷⁵⁰ Ver en HUERTA CALVO, *Teatro breve*: 342-353.

⁷⁵¹ BUEZO, C., “Mojigangas dramáticas calderonianas: síntesis y parodia de un género”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, extra 1 (1997), p. 131. En adelante citaré como *Mojiganga calderonianas*.

⁷⁵² Buezo (*Mojiganga dramática*: 100) señala como en sus obras se dan ya los dos tipos principales de mojigangas: la costumbrista-satírica y la de desfile alegórico musical.

mojiganga debido a que todos los personajes son figuras mitológicas⁷⁵³ tratadas burlescamente, que utilizan un lenguaje caprichoso y una indumentaria simbólica, y además cantan. Estamos de acuerdo con esta opinión, y creemos que se puede extender el catálogo de mojigangas de Benavente a muchos otros de sus entremeses cantados, como por ejemplo al titulado *El casamiento de la Calle Mayor con el Prado Viejo*, en el que doce actores disfrazados personifican a las calles madrileñas⁷⁵⁴, un planteamiento muy similar al que desarrolla Calderón en su *Mojiganga de los sitios de recreación del Rey*⁷⁵⁵, ahora sí titulada *Mojiganga*. En ella ocho actores, disfrazados convenientemente, personifican diferentes Sitios Reales, siendo introducidos por Simon [Aguado], vestido de Alcalde Villano:

[¿Carlos?]Vallejo	<i>Aranjuez</i>
Bernarda [¿Ramírez?]	<i>Casa de Campo</i>
[¿Luis de?] Mendoza	<i>El Pardo</i>
Mariana [Romero]	<i>Torre de la Parada</i>
Luisa [Romero]	<i>Zarzuela</i>
[Mariana de] Borja	<i>Navachescas</i>
Luciana [Mejía]	<i>Valsain</i>
Juan Rana	<i>Buen Retiro</i>

La diferente denominación creo que se debe a que en los treinta años que separan los entremeses de Quiñones de Benavente de la obrita de Calderón⁷⁵⁶, la mojiganga dramática se había afirmado ya como género teatral independiente, desplazando al fin de fiesta como pieza con la que concluye la representación⁷⁵⁷, especialmente durante el Carnaval, aunque se extendió a otras festividades, sobre todo a las de Navidad y el Corpus.

La costumbre de representar mojigangas durante las Carnestolendas parece haber sido una costumbre bastante extendida desde mediados de siglo:

[DOS MÉDICOS RIDÍCULOS]: ¡Vaya, vaya de fiesta!
Figuras salgan,
que no hay Carnestolendas

⁷⁵³ En realidad no todos, pero sí la mayoría. De los 11 personajes, siete sí lo son: *Marte*, *Venus*, la *Luna*, el *Sol*, *Vulcano* y dos *Cíclopes*. Los cuatro restantes son actores de la compañía de Manuel Vallejo mencionados por sus propios nombres. Ver en COTARELO, *Colección*: pp. 561-62.

⁷⁵⁴ Bernarda [Manuela] como la calle de la *Comadre de Granada*, Juan de Tapia como el *Juego de Pelota*, María de Artiaga de calle de *Postas*, Artiaga de *Puerta Cerrada*, Francisca [¿Paula?] de calle de la *Espartería*, Sebastián [?] como el *Portal de los Mauleros*, María de Latras como la *Puerta del Sol*, Miguel [?] de calle de los *Tintes*, María de Riquelme de calle de las *Tabernillas*, Francisco Rodríguez como el río *Manzanares*, [¿Vicente?] Salinas como el *Prado Viejo*, y Jerónima [?] de calle *Mayor*. Ver en COTARELO, *Colección*: 556-57.

⁷⁵⁵ Ver en RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderon Entremeses*: 343-352.

⁷⁵⁶ Bergman (*L. Quiñones*: 331-2) cree muy probable que los dos entremeses de Benavente, representados ambos por la compañía de Vallejo, se hicieron en el Retiro la noche de San Juan de 1631; por su parte Rodríguez y Tordera (*Calderón entremeses*: 342) fechan la mojiganga de Calderón en torno a 1661-1662.

⁷⁵⁷ Según Buezo (*Mojiganga dramática*: 21) este desplazamiento no ocurre hasta finales de los 50 y principios de los 60, pasando la mojiganga de intermedio entre la 2ª y 3ª jornada (como baile dramático) a configurarse como baile final de la representación.

que no se circunscribía únicamente al ámbito palaciego, como ponen de manifiesto las propias obras teatrales:

ALCALDE: Sabed que esta noche propia,
sin que ninguno lo entienda
vengo a rondar por Madrid
por mandato de una fiesta
que en cierta parte se cuaja
para una noche de aquestas;
y he de llevar, si Dios quiere,
por josticia, y aun por fuerza,
una grande mojiganga
para el fin de la comedia;
y para aquesto he salido
como veis, desta manera,
porque ninguno se escape
ni ninguno se defienda
[...]⁷⁵⁹

ni tampoco a la Villa y Corte:

HOMBRE: Pues don Gil, ¿como tan solo?
Viendo lo poco que falta
para las Carnestolendas,
¿no prevenís mojigangas?
D. GIL: A eso vine a la Corte.⁷⁶⁰

Igualmente parece haberse establecido la costumbre de representarlas en Navidad⁷⁶¹:

ALCALDE: Pus, escribano, escochad.
¿No sabéis vos, escribano
que mañana es Navidad
y esta noche es Nochebuena?
ESCRIBANO: Ya lo sé.
[...]
ALCALDE: Pues escuchad.
¿Sabéis, pues, que aqueste pueblo
me ha llegado hoy a nombrar
alcalde de mojiganga
y no hay en este lugar
sujetos de quien yo pueda

⁷⁵⁸ LEÓN MERCHANT, M., *Los Motes*, “para fiesta que se ha de hacer a su majestad en Carnestolendas”, Cito por la edición de BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1034.

⁷⁵⁹ SUÁREZ DE DEZA, mojiganga *La ronda en noche de Carnestolendas*. Ver en BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1017. El subrayado en cursiva es mío.

⁷⁶⁰ Entremés *La plazuela de Santa Cruz* de Calderón de la Barca. Cito por la edición de RODRÍGUEZ y TORDERA, *Calderón Entremeses*: 170. El hecho de que tenga trece personajes parece indicar que se escribió para una representación palaciega.

⁷⁶¹ La época era especialmente apropiada, ya que como señala Cotarelo (*Colección*: ccxciv), era costumbre representar en estas fechas comedias de magia.

estas figuras sacar? ⁷⁶²

y sobre todo durante las fiestas del Corpus:

POETA: ¿Quien diablos me hizo poeta,
para andar aperreado
buscando idea que sirva
de mojiganga en los autos? ⁷⁶³

ya que desde finales de la década de 1660 la mojiganga pondrá punto final a la representación de los autos sacramentales⁷⁶⁴.

No obstante, en su etapa de mayor desarrollo y apogeo⁷⁶⁵ la mojiganga se configura como género característico de las representaciones palaciegas y del Corpus. Aunque en ambas se incluye el habitual tema de persona que busca “figuras” para una mojiganga⁷⁶⁶, la posibilidad de contar con mayores recursos escénicos permiten desarrollar argumentos en los que destaca el desfile de personajes alegóricos (como ya vimos sucedía en la *Mojiganga de los sitios de recreación del rey*, de Calderón) y mitológicos en clave de parodia⁷⁶⁷ e incluso mezclas de varios de ellos⁷⁶⁸.

⁷⁶² VILLAR, J. de, *La ronda del alcalde*, mojiganga entremesada para la noche de Navidad (1689). Ver en BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1076-7.

⁷⁶³ Anónima, *Mojiganga del jardín encantado* (hacia 1711). Citada por COTARELO, *Colección*: ccciv.

⁷⁶⁴ La confusión de géneros todavía está presente en los años iniciales de la década, como podemos observar en las cuentas del Corpus de 1662 en las que se consignan un pago de 150 rs. a Simón Aguado “...por el alquiler del vestido del ciego, y de la mojiganga...” y otro de 144 rs. pagados al ciego y al gaitero que salieron en “...la mojiganga de la compañía de Aguado...”. Sin embargo en la *Memoria de demasías* se incluyen algunas de “...las menudencias de los entremeses de anbas compañías...” entre las que figuran cosas como “...vna botarga guarneçada de todos estramentos [*sic por instrumentos*] de pandorga...”, “...el Rollo de Ecixa con su monteron y ropon ...”, “... el Potro de Cordoba con lanza y adarga...”, “...el Sastre del Campillo con su tablero ...”, “... la Luna de Balencia ...”, etc., que son elementos propios de las mojigangas, y que en ningún caso aparecían en los autos (*Pruebas del segundo Adán* y *Mística y Real Babilonia*), como podemos comprobar en las correspondientes *Memorias de apariencias*. Ver los documentos citados en SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 161-5. La costumbre de representar una mojiganga como pieza final de los autos aparece sin embargo claramente establecida en la década siguiente, como podemos ver en los contratos firmados por Vallejo y Escamilla para representar los autos madrileños de 1676, en los que ambos se comprometen a asumir los gastos extraordinarios “...qualquiera que sean neçesarios para la representacion de los autos y tambien para las mojigangas, sainetes y apariencias dellas ...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 308).

⁷⁶⁵ Buezo (*Mojiganga dramática*: 101) distingue tres etapas: la inicial (desde 1620 hasta la década de 1640), dominada por la figura de Quiñones; el desarrollo (1640 a 1665) con un punto culminante a principios de la década de 1660; y la decadencia (1665 a 1725) en la que mas que de mojigangas propiamente dichas, podemos hablar de “sainetes” y “fin de fiesta”. La decadencia del género se percibe ya desde finales del XVII, cuanto resulta difícil encontrar argumentos novedosos: “GRACIOSO: ¿Mojigangas a mí? Fácil es eso/ cuando ya no hay asunto imaginado/ que no esté repetido en el tablado.” *Mojiganga del Diablo* (1698). Según Cotarelo (*Colección*: cccv), de quien tomo la cita, es anónima, pero Rodríguez y Tordera (*Calderón Entremeses*: 369) se la atribuyen a Francisco José Rico de Urrieta.

⁷⁶⁶ A este grupo pertenece la que escribió Juan Vélez de Guevara como fin de fiesta de su zarzuela *Los celos hacen estrellas*: “ESCAMILLA: Maulero soy de saynetes/ y busco vna mojiganga,/ que se haze de trapos viejos, /y es vna muy linda maula.” Entre las “figuras” que va encontrando por las calles se encuentran dos salvajes que decoran la fachada de una casa, y diversos vendedores: el de aguardiente, el de abujetas, una verdulera, etc. Ver en la edición de SHERGOLD y VAREY, *Celos*: 123-131.

⁷⁶⁷ Ver la *Mojiganga de Cupido y Venus* (1664) de D. Román Montero (BERGMAN, *Ramillote*: 387-397), representada en las Carnestolendas de 1662 en el Retiro. Una parodia mitológica es también la mojiganga *La*

A estos temas comunes, las mojigangas palaciegas añadían la alabanza cantada a los miembros de la familia real⁷⁶⁹, y las representadas con los autos argumentos en los que se hacía referencia a la propia fiesta del Corpus, lo que permitía la inclusión de algunos elementos característicos de la misma, como las danzas que aparecían en la procesión. En la *Mojiganga que se hizo en Sevilla en fiestas del Corpus* (1672) de Cañizares dos alcaldes disputan sobre quién aporta las mejores danzas, tomando al regidor por arbitro. Tres de las danzas que presentan son las que gozaban de mayor aceptación por parte del público: gallegos, negros, gitanos que “...aunque es vieja es la que alegra...”; a ellas se unen una de tres dueñas ridículas y otra de títeres que dicen una loa y representan un paso de comedia, lo que constituye un juego de espejos y de teatro en el teatro⁷⁷⁰.

Concebida en su versión mas simple como un baile burlesco en el que los distintos personajes cantan y bailan acompañados por instrumentos mas bien ruidosos, la mojiganga (especialmente las escritas para fiestas palaciegas⁷⁷¹ y la del Corpus) es esencialmente un género dramático musical en el que además de una versificación (silvas, romances y seguidillas)⁷⁷² especialmente adecuada para facilitar textos “cantables”, se mezclan diversos tipos de música. A todo ello se añade el hecho de que, al igual que sucedía -como ya vimos- en el baile dramático, los músicos, bien como colectivo bajo el genérico *Música*⁷⁷³, bien como personaje dramático⁷⁷⁴, están siempre presentes.

Todos los componentes musicales de la mojiganga aparecen especificados por Suárez de Deza en la suya titulada *La ronda de la noche de Carnestolendas*, ya mencionada, en la que un alcalde va prendiendo a todo el que encuentra a su paso “...haciendo que todos

manzana, escrita por León Merchante para uno de los autos del Corpus madrileño de 1675, en la que se parodia el juicio de París. Tomo la cita de HUERTA, *Teatro Edad Oro*: 77.

⁷⁶⁸ En la *Mojiganga* escrita por Alonso de Ayala para la zarzuela *El quinto elemento es amor*, aparecen personajes tan dispares como D. Fausto, un sargento, dos tapadas, dos matachines, Amor, Venus, Alfeo, Hércules, etc. Ver en BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1101-1110.

⁷⁶⁹ “MUJER (*Cantando*): Pues del mundo la mas feliz parte/ después de adorarte/te aclama por Marte/ con ser serafín,/aunque prisa se dé a numerarlos,/los años de Carlos/ no pueda contarlos/ por no tener fin.” LEÓN MERCHANTE, *Los motes*. Cito por la edición de BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1046.

⁷⁷⁰ Ver COTARELO, *Colección*: ccxcix-ccc. También en la *Mojiganga de la gitanada*, escrita para el Corpus, se incluyen bailes de gallegos, portugueses, negros y gitanos, tan característicos de la procesión del Corpus. Ver COTARELO, *Colección*: cccí.

⁷⁷¹ Para Buezo (*Mojiganga Dramática*: 162) la mojiganga palaciega que se representa fuera del Carnaval “...es un anti-ballet de cour o una anti-opera o anti-zarzuela...”.

⁷⁷² “La estructura característica de la mojiganga es una introducción al tema en silvas, que deja paso al romance cuando, normalmente, se muda la escena y aparece un nuevo personaje. Se interrumpe esta forma estrófica con el estribillo que vertebra la pieza y le da un carácter atemporal, y se vuelve seguidamente al romance [...] se cierra la pieza con un estribillo que enuncian *Todos*, idéntico o diferente, o con seguidillas” (BUEZO, *Mojiganga Dramática*: 158).

⁷⁷³ Como personaje neutro es habitual que hagan referencia al tema principal de la mojiganga: “MÚSICA: Caminito del Corpus,/ ¡quien te tuviera/ apacible y gustoso/ para tu fiesta!/ ¡oh, que bien pareceras/ si en ti se hallaran/ los sujetos que sirven/ de mojiganga!” Simón Aguado, *Mojiganga de los niños de la Rollona y lo que pasa en las calles de Madrid*. Cito por la edición de BERENGUER, *Madrid teatro*: 17.

sean/ sujetos de mojiganga ...”; reunidos todos los “sujetos”, el alcalde dispone que unos bailen (“...al son de las castañetas,/ aturdir con las folías...”) y otros canten (“..iréis cantando y también/ de “la Rubilla” [una jácara] la ciega/ proseguirá la tonada...”), acompañados por los ruidosos instrumentos que él y el escribano tañen (“...yo pandero y vos ginebra”) (BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1026-7).

Los bailes y danzas podían ser de lo mas variado, aunque debido al carácter burlesco del género hay una clara preferencia por los bailes populares, como ya vimos al mencionar algunos (negros, gitanos y gallegos) de los que aparecen con preferencia en las mojigangas del Corpus. Tampoco hay reglas fijas en lo tocante al lugar que ocupan dentro de la obra así como al número de bailarines.

En cuanto a las partes cantadas, su importancia es esencial ya que no sólo fijan escenas sino que influyen en la estructura general de la obra. En las del tipo “alcalde busca mojiganga”, la música suele concentrarse al final, y predomina el aspecto bullanguero⁷⁷⁵. En las mojigangas entremesadas las secciones musicales pueden concentrarse igualmente al final de la obra, como en la *Mojiganga de la malcontenta* (Cotarelo, *Colección*: 497-9), en la que como ya vimos todos los pretendientes rechazados por la protagonista aparecen al final disfrazados; pero también pueden repartirse de forma mas equilibrada a lo largo de la obra, como sucede en la *Mojiganga de Roxillas* (COTARELO, *Colección*: 495-7) en la que:

MÚSICA: [...] salen
 en traje de mojiganga
 a requebrar a Roxillas
 no menos que cuatro damas;
 Amor en Carnestolendas
 a todos cinco maltrata
 con que a las damas sufoca
 lo que al galán emborracha.

En esta mojiganga (o mas bien entremés cantado), se alternan las partes solistas (en las que cada dama ofrece su amor a Roxillas) con los “cuatros” cantados por las damas. Otro ejemplo en el que a lo largo de toda la obra se alternan las partes cantadas y declamadas lo tenemos en la anteriormente citada *Mojiganga del Cid* (HUERTA, *Teatro breve*: 342-353), en la que se parodian romances conocidos como en la anterior se parodiaban arietas y tonadas.

⁷⁷⁴ “(Sale una mujer cantando) MUJER: Ciego rapaz,/ no, no, no, no te burles mas/ .../ALCALDE: ¿Adonde va desa suerte/ alborotando el lugar,/ rebuznando como asno?/ MUJER: Yo, señor, voy a cantar/esta noche en un festejo/...” José del VILLAR, J., del, *La ronda del Alcalde*. En BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1079.

⁷⁷⁵ En la anteriormente citada *La ronda de la noche de Carnestolendas*, Suárez de Deza indica que “Cada uno ejecutará lo que se le ha propuesto a un mismo tiempo, ***bailando en orden y cantando desordenadamente, como lo requiere la mojiganga***”. Ver en BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1027. El subrayado en negrita es mío.

Las partes cantadas de las mojigangas permiten introducir formas muy diversas: arias, canciones populares, cantinelas y trovas, coplas, jácaras, seguidillas y tonadillas⁷⁷⁶, en las que podemos percibir la progresiva influencia de la música europea, especialmente la italiana, como sucede en la mencionada *Mojiganga de Roxillas*, que concluye con una tonadilla, y en la que junto a tonadas a solo y a cuatro, se incluye la parodia de formas italianas en una “arieta a dúo”:

ITAL. 1ª:	¡Impio, tirano!
ITAL. 2ª	Idolo cruel
LAS DOS:	¿Per che, per che e e e e,
	non sapi il tuo core
	il duro dolore
	que causa il amore?
	¡Que saggronone e e e e
	per che, per che, per che, per che e e e e.

Muy frecuente es también el uso de un estribillo que vertebró la obra⁷⁷⁷, como sucede en la mojiganga *Los Motes*, escrita “...para fiesta que se ha de hacer a su majestad en Carnestolendas...” por Manuel de León Merchante⁷⁷⁸; en ella el voraz Pelusa, “...susto de comidas y meriendas...”, en vez de asistir a la cena que pensaba, es objeto de una burla en forma de mojiganga en la que van a ir apareciendo por parejas diversos personajes ridículos (médicos, ciegos, embestidores [sablistas], figoneros, y beatas) con mote alusivos a su condición en las espaldas, y cuya aparición en escena va acompañada por un mismo estribillo para todos:

LOS DOS:	Vaya, vaya de fiesta,
	figuras salgan,
	que no hay Carnestolendas
	sin mojiganga.

En su primera aparición el estribillo cumple dos funciones: cerrar una introducción hablada en la que se informa a los espectadores de la condición de gorrón de Pelusa (motivo por el cual se le va a embromar con una mojiganga), y marcar el inicio de la verdadera mojiganga, dividida en dos secciones musicales claramente diferenciadas:

Sección I: - Estribillo

⁷⁷⁶ Ver ejemplos de cada una de ellas en BUEZO, *Mojiganga Dramática*: 323-8.

⁷⁷⁷ Se pueden utilizar también para resaltar una parte del texto, como la alabanza cantada a los reyes: “MANUELA: Soy mogiganga,/ y estas figuritas me vaylan./ A los años mas hermosos/ .../ mil siglos CARLOS SEGVNDO/ aquestos festejos haga/.../Soy mogiganga/ y estas figuritas me vaylan.” (*Repitan, y vaylen con tiendas y todo y dé fin*)” Mojiganga fin de fiesta escrita por Vélez de Guevara para *Los celos hacen estrellas*. Ver en SHERGOLD y VAREY, *Celos*: 130-1.

⁷⁷⁸ Todas las citas se hacen por la edición de BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1030-1064.

- Presentación de la 1ª pareja (médicos), y lectura por Pelusa del mote adjudicado.
- Moraleja cantada⁷⁷⁹
- Estribillo
- Presentación de la 2ª pareja (ciegos), y lectura del mote adjudicado.
- Moraleja cantada.
- Estribillo
- Etc. [Sablistas (3ª), figoneros (4ª) y beatas (5ª)]

- Sección II:
- Sale cada pareja en el mismo orden que apareció en la Sección I cantando su mote correspondiente⁷⁸⁰
 - Estribillo (*Todos*)
 - Loa cantada al Rey.

En cuanto a los instrumentos utilizados, las mojigangas se caracterizaban por el acompañamiento de *pandorgas*, nombre con el se designaba a un grupo de instrumentos populares y especialmente ruidosos⁷⁸¹:

BORJA: Buscando ando una pandorga
 ESCAMILLA: Yo busco vna mojiganga
 BORJA: La pandorga hace mas ruydo
 [...] ⁷⁸²

tales como sonajas, carraca, pandero, ginebra, tamboríl, y flauta, que son precisamente los que aparecen relacionados en la lista de cosas necesarias para los autos⁷⁸³ de 1678 (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 338):

“V[nos i]nstrumentos de mogiganga: sonagas [*síc*], caraca [*síc*], pandero, ginebra, tamboril, flauta.”

⁷⁷⁹ Tanto en éste caso como en el último, las beatas, se modifica el esquema. En éste primero la moraleja la expone hablando Pelusa; en el caso de las beatas, cada una de ellas canta una moraleja y ambas comparten un estribillo propio: “Díganme que es esto/ que cuando me caigo/ no se que me tengo.”

⁷⁸⁰ “Por consejo del refrán,/ traen estos ciegos anteojos/ y no ven mas con cuatro ojos”, etc.

⁷⁸¹ Cotarelo (*Colección*: ccxciv) señala como la palabra con idéntico significado se utilizaba ya a principios de siglo. Una pandorga “...de las que andaban la noche de San Juan compuesta de varios instrumentos vulgares, como tamboriles, panderetas, sonajas y castañuelas...” (PELLICER, *Tratado*: 126) sustituyó en las fiestas que ofrecieron el Conde Duque y su esposa a los Reyes en 1631 en los jardines del Conde de Monterrey a la música habitual de guitarras que marcaba el inicio de la representación.

⁷⁸² Mojiganga fin de fiesta para *Los celos hacen estrellas*, de Vélez de Guevara (SHERGOLD y VAREY, *Celos*: 123).

⁷⁸³ En la memoria de lo gastado en demasías en el Corpus de 1664 figuran dos tamboriles y dos panderos, tres sonajas, tres carracas y dos ginebras. Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 182. Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 167) creen que estos instrumentos, todos pintados, podrían haber sido usados en la representación de la mojiganga *Los guisados* de Calderón.

y también en la anónima *Mojiganga de las loas*, en la que D^a Mojiganga se presenta al final de la obra dispuesta a prestar sus alhajas, que son precisamente los instrumentos antes mencionados:

MOJIGANGA: ¿Mojiganga quien la pide,
que aquí estoy con mis alhajas?
PAREDES: Aun esto de fin de fiesta
parece que lleva traza.
¿Y *que alhajas?*
MOJIGANGA: *Instrumentos,*
y para que se repartan,
[...]
tomen estos dos *panderos*;
[...]
tocará aquesta *matraca*;
[...]
el Aplauso, en vez de trompa,
puede tocar esta *flauta*;
el Silencio el *tamboril*,
y la Loa toque el *arpa*
y yo y la Misericordia
estas *castañuelas*.⁷⁸⁴

El hecho de que en esta ocasión se añada a los instrumentos de la mojiganga el arpa como instrumento adjudicado a D^a Loa mientras que D^a Mojiganga se queda con las castañuelas, constituye en nuestra opinión un claro ejemplo de caracterización musical de géneros, en este caso tímbrica, diferenciándose claramente las mojigangas por una sonoridad propia:

Y sólo las *castañetas*
den fin a esta mojiganga
porque alguna vez se vea
no haber *tamboril* ni *flauta*.⁷⁸⁵

Campanillas, carraca, cascabeles, castañuelas, flauta, ginebra, matraca, panderos, sonajas, tambor, tamboril, etc., constituyen pues el repertorio instrumental de las mojigangas, un repertorio que en las mojigangas palaciegas podía ser considerablemente mas amplio⁷⁸⁶. Se trata en cualquier caso de instrumentos propios del carnaval y de los bailes populares, que como señala Buezo (*Mojiganga Dramática*: 157), son instrumentos

⁷⁸⁴ Cito por la edición de BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1142-43. Los subrayados son míos.

⁷⁸⁵ *Mojiganga del Niño*, de Suárez de Deza. Cito por COTARELO, *Colección*: ccxciv. Los subrayados en cursiva son míos. Castañetas, sonajas, flauta y campanillas se mencionan en la *Mojiganga del doctor alcalde* (1675) de Francisco Serrano (COTARELO, *Colección*: ccc).

⁷⁸⁶ A los instrumentos mencionados, mayoritariamente de percusión, se añadían otros de viento como clarín, chirimías, dulzaina, gaita gallega, gaita zamorana, organo, pifano, pito, y sordinas. También se incluían, aunque mas esporádicamente, instrumentos de cuerda: arpa, citara, guitarra, rabel, salterio, trompa marina, viola, violín

“contrarios al decoro” que producen una música ruidosa e “infernall” de tipo demoniaco y sensorial. A esta sonoridad producida por los instrumentos se añaden toda una serie de sonidos que se pueden producir con el cuerpo: palmadas, pitos, etc., e incluso el remedo onomatopéyicos de instrumentos y de sonidos:

JOSEFA:	Y en cláusulas perfetas digan las trompetas tú, tú, tú, tarán, tarán. Y los atabalillos sonando diran...
LOS DOS:	tapala tapa, tapala tapa tan, tan, tan. ⁷⁸⁷

el conjunto de todos los cuales produce lo que Rodríguez⁷⁸⁸ califica de “banda sonora” que caracteriza a la mojiganga, y contribuye a la exacerbación de los sentidos propia del Carnaval. Que estos instrumentos sean en gran medida los mismos que aparecen en las danzas del Corpus y también en manos de las figuras que montan sobre el lomo de las tarascas madrileñas⁷⁸⁹, se explica por el hecho de que, como indica Buezo (*Mojiganga Dramática*: 170) la procesión del Corpus no es mas que una mojiganga callejera que precede a la representación de los autos sacramentales, que a su vez desembocan en una mojiganga teatral⁷⁹⁰.

En definitiva, podemos definir a la mojiganga dramática como un género breve de carácter burlesco cuya estructura básica es el “desfile de figuras” que caracterizaba tanto a las máscaras callejeras como a aquel que representaban los cortesanos en palacio, desfile en el que predominan los elementos carnavalescos y al que la música, cantada y bailada con un

y violón. Ver la relación de obras en las que aparecen estos instrumentos en BUEZO, *Mojiganga Dramática*: 321.

⁷⁸⁷ QUIÑONES DE BENAVENTE, entremés cantado *El Mago*. Ver en COTARELO, *Colección*: 579. Buezo (*Mojiganga Dramática*: 321) lo incluye como mojiganga, y creemos que efectivamente su argumento, con el desfile de personajes disfrazados ante el alcalde bobo -Juan Rana en este caso- le asemeja bastante a una mojiganga.

⁷⁸⁸ RODRÍGUEZ CUADROS, E., “El arte calderoniano del entremés”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, extra 1, (1997), pp. 126-131; p. 129.

⁷⁸⁹ Ver mi artículo “Aspectos de la procesión del Corpus en Madrid: la Tarasca y sus componentes musicales”, *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 4 (2001), pp. 393-426.

⁷⁹⁰ En 1693, para celebrar la “salud recobrada de Carlos II”, se hizo por las calles de Madrid una máscara y desfile de carros triunfales, definida en la relación que la describe como mojiganga, cuyas similitudes con la procesión del Corpus son bastante evidentes. Clarines, timbales y chirimías encabezaban la comitiva, seguidos por numerosas parejas disfrazadas y con motes. Un carro en cuyo centro sonaban “diversos y bien templados instrumentos” cerraba la primera sección del cortejo, situándose clarines y pífanos en las restantes secciones, la segunda de las cuales la remataba un carro en el que iban un negrilla tocando el tambor y una “dueña muy bien remedada y muy fea, jugando con un papagayo, imagen que podemos asociar claramente a la de la tarasca. Ver *Relación y compendio de las reales fiestas de máscara, mojiganga y toros, que en demostración de la alegría común por la salud recobrada del Rey nuestro señor (que Dios guarde) celebró la muy noble villa de Madrid los días 18, 19 y 30 de mayo y primero de junio, en este presente año de 1693. Y explicanse las parejas, con la declaración de los motes*. Cito por la edición publicada por BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 975-993.

acompañamiento instrumental de *pandorga*, y constituida como elemento esencial⁷⁹¹ le confiere su personalidad mas acusada de mundo de locos, mundo al revés en el que predomina lo sensorial sobre lo racional, como pone de manifiesto Suarez de Deza en su mojiganga *La ronda en noche de carnestolendas*, ya citada, en la que al final los personajes se unirán para ejecutar “...lo que se le ha propuesto a un mismo tiempo, *bailando en orden y cantando desordenadamente, como lo requiere la mojiganga*.”⁷⁹²

Pero a pesar del auge de la mojiganga dramática en la segunda mitad del siglo, en que se consolida como uno de los géneros menores directamente relacionado con las fiestas palaciegas⁷⁹³, pasando de ser una representación improvisada por los cortesanos a una representación protagonizada por actores profesionales, la mojiganga callejera no solo no desapareció sino que consiguió mantenerse como manifestación de alegría desbordada, como lo prueba la mojiganga representada en las calles de Madrid en 1693 para celebrar la “salud recobrada de Carlos II” anteriormente citada.

La mojiganga se configura por tanto como un género esencialmente cortesano, no tanto porque se circunscriba al marco palaciego, lo que no sucede, sino porque se desarrolla en la Villa y Corte, estrechamente ligada a todos aquellos espectáculos en los que se hace presente la persona del Rey.

4.1.2. FIESTAS REALES

Bajo de la denominación de *Fiesta Real* se entendían en la época aquellas representaciones teatrales de gran envergadura⁷⁹⁴ que, a diferencia de las comedias representadas habitualmente en los corrales, exigían un considerable desembolso económico y un mayor trabajo a los actores debido a un montaje mucho mas complicado. Se trata en definitiva de una “fiesta cortesana”⁷⁹⁵ o para ser mas exactos de una “fiesta teatral

⁷⁹¹ Para Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 66) una de las funciones de la música en la mojiganga es la suspensión momentánea de las leyes del tiempo al interrumpir de forma sistemática la acción dramática con bailes y canciones que, careciendo de progresión temática, dan sin embargo una estructura musical equilibrada al texto. Sin embargo, como hemos visto, esto no siempre es cierto ya que en la mojiganga entremesada la música contribuye al desarrollo de la trama.

⁷⁹² Cito por la edición de BUEZO, *Mojiganga Tesis*: 1027. El subrayado es mío.

⁷⁹³ Como sucede en los restantes géneros, en su versión palaciega la mojiganga aumenta su complejidad musical, como podemos ver en la *Mojiganga Cupido y Venus*, de Roman Montero, representada durante las Carnestolendas de 1662, para la que se requieren dos coros de música además de doce actores y “más gente”. Ver la mojiganga en BERGMAN, *Ramillete*: 387-397

⁷⁹⁴ Así lo hace constar el arrendador de los corrales madrileños en el pleito mantenido en 1660 con la Villa, al establecer las pérdidas sufridas por la suspensión de la representación de “...vna fiesta real de las mayores o mayor que ha escrito don Pedro Calderón...” debido a que la gente no acudía a verla debido a la desgracia de Gelbes (*FUENTES IV*: 146).

⁷⁹⁵ El concepto de “fiesta” está asociado en el barroco a la unión de teatro y ceremonia en tanto que, como señala Díez Borque (*Fiesta sacramental*: 33) para la fiesta sacramental se trata de una “...fiesta programada con

palaciega” en la que se engloban tanto las obras breves como la obra de mayor envergadura entre cuyas jornadas o actos se representaban aquellas.

La *fiesta real* constituía un espectáculo muy complejo en el que poesía, música y pintura convergían formando lo que podríamos considerar un espectáculo “total”⁷⁹⁶. A la riqueza plástica de una puesta en escena muy lujosa, en la que destacaban los numerosos cambios escénicos (*mutaciones*), se unía la belleza y sonoridad de los textos, resaltados por el abundante uso de la música. Un espectáculo en el que, según Bances Candamo (*Theatro*: 29), el arte usurpaba “...todo el imperio a la naturaleza, porque las luces hacen convexas las líneas paralelas, y el pincel sabe dar concauidad a la plana superficie de un lienzo, de suerte que jamas ha estado tan adelantado el aparato de la scena, ni el Armonioso primor de la Musica como en el presente siglo.”. Se trata por tanto de un espectáculo en el que predominaba lo fastuoso y por ello resultaba extraordinariamente costoso⁷⁹⁷, hasta el punto de que sólo las arcas reales parecen haber sido capaces de soportarlo, y ello no siempre, por lo que como vimos (Cap. I: *Coliseo: Tipo de representaciones*), desde que la apertura del Coliseo del Buen Retiro facilitó la asistencia del público común a este tipo de

intenciones de prestigio, propaganda y lección.” características todas que como veremos son aplicables igualmente a la fiesta real.

⁷⁹⁶ Para Merino Quijano (*Bailes*: 58) el teatro cortesano se caracteriza por ser un espectáculo para los cinco sentidos en el que predomina lo superficial; sin embargo no debemos olvidar que especialmente en las obras de Calderón y Bances siempre hay un significado mas profundo. Sobre los contenidos políticos, didácticos, etc. del teatro cortesano de ambos dramaturgos ver principalmente ARELLANO, I., “Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo”, *Críticón*, 42 (1988), pp. 169-92; GREER, M.R., *Pedro Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*, (Kassel, 1986 y *The play of power. Mithological Court Dramas of Calderón de la Barca*, (New Jersey, 1991); MOIR, D.W., *Prologo* a su edición del *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos* de Bances Candamo (Londres, 1970).

⁷⁹⁷ Los gastos que originaban estas fiestas cortesanas eran enormes, sobre todo en aquellas limitadas al entorno cortesano en las que participaban como actores la nobleza y los miembros de la familia real. Nada menos que 10.800 ducados costó en 1622 la puesta en escena de *La Gloria de Niquea* de Villamediana, representada por las damas de la corte, la infanta D^a María y la propia reina Isabel de Borbón, según se especifica en las cuentas presentadas por Fontana ante la Contaduría Mayor del Rey. Divididas en tres apartados muy detallados, de forma resumida serían: *materiales*: 37.356 rs. y 11 mvs., *jornales de los oficiales*: 76.973 rs. y 19 mvs.; y partidas de *gastos menudos*: 4. 198 rs. y 19 mvs. Ver CHAVES MONTOYA, M.T., *La Gloria de Niquea* (Aranjuez, 1991), pp. 95 a 116. Treinta y cinco años mas tarde, en 1657, en plena crisis económica, y también para celebrar el cumpleaños del rey, la reina Mariana, la infanta M^a Teresa y 12 damas de la corte organizaron y representaron “...un sarao, festín y representación de diferentes loas, entremeses y graciosidades...” con un presupuesto de “solo” 4.000 ducados. En un intento por reducir gastos, las egregias actrices utilizarían en el vestuario “...velillos de plata y oro falso...”, pero la llegada de la flota de Indias dio al traste con “económicos” propósitos, y los gastos aumentaron tan vertiginosamente que sólo en tramoyas se gastaron 30.000 ducados, y el vestuario “... fuera de las personas reales ...” se elevó a 6.500 ducados (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 74 y 77), y ello cuando según indica reiteradamente en esos años Barrionuevo (*Avisos I*: 192) “...muchos días en las casas del Rey y de la Reina falta de todo, hasta de pan ...” (1655). Las fiestas reales representadas por actores profesionales, sin llegar a semejantes niveles, también alcanzaron una cota de gastos disparatada, especialmente si se trataba de una representación “de estado” que se inscribía dentro de la política de prestigio del monarca. La reposición en 1679 de *Psiquis y Cupido* (*Ni Amor se libra de amor*) de Calderón, representada por las compañías de José de Prado y Manuel Vallejo el 3 de diciembre de 1679 para celebrar la entrada en Madrid de la Reina María Luisa de Orleans (*FUENTES V*: 177), costó a las arcas reales más de 13.000 ducados, de los cuales sólo 37.267 rs. (3.388 ducados) fueron ocasionados por la puesta en escena, obra de Dionisio Mantuano y José Caudí, mientras que los restantes gastos (muy cuantiosos en lo que respecta a las compañías de actores) superaron los 83.000 rs. Ver las cuentas detalladas en *FUENTES I*: 79-90).

representaciones, la tesorería real podía recuperar parte de la inversión mediante el cobro de una entrada, como si de un corral mas se tratara, e incluso alquilando el teatro a los arrendadores⁷⁹⁸ de los corrales, e imponiéndoles -como ya vimos- la obligación de contribuir al gasto de aquellas fiestas cuyo “aprovechamiento”, por ser representaciones publicas, se les concedía⁷⁹⁹.

Las principales características de la *fiesta real* -salvo el desarrollo literario de un argumento- se encuentran ya en la máscara cortesana, que a finales del siglo XVI y principios del XVII se convierte en una obra teatral protagonizada en un primer momento por los miembros mas jóvenes de la familia real y las damas de la corte. Pero a medida que - durante los primeros años del reinado de Felipe IV- estas obras van complicando su desarrollo argumental y musical, se hace necesaria la presencia de actores profesionales⁸⁰⁰, que en este momento ya han alcanzado un elevado nivel profesional; ello les permitirá adaptarse con rapidez a los gustos cortesanos, de manera que gracias a su versatilidad y buen oficio, ya estudiados en el capítulo anterior, pueden afrontar la representación de los fastuosos espectáculos cortesanos con el mismo éxito que las mucho mas sencillas comedias de los corrales públicos. La representación e interpretación de estas obras, que requieren una complicada puesta en escena, y la importancia de la música en ellas, exigen un elevado numero de ensayos y apartan a los actores de las diarias representaciones en los corrales⁸⁰¹, lo que contribuirá a acelerar la crisis del teatro público en la segunda mitad de siglo. Sin embargo, serán las *fiestas reales* las que permitan la supervivencia de la profesión teatral y la reanudación -tras las frecuentes prohibiciones que desde mediados de siglo amenazan al

⁷⁹⁸ En el pleito mantenido en 1658-1660 por el arrendador de los corrales, Jerónimo de Montalvo, con la Villa de Madrid sobre los descuentos que se le debían hacer, Montalvo alega “...que la fiesta de el Real Retiro tubo su quenta y arrendamiento de por sí, en que pagaba mi parte 4.500 rs. cada día, y mas otros 500 de gastos ...” (*FUENTES IV*: 146).

⁷⁹⁹ Pese a las quejas de los arrendadores, la fiestas reales solían ser un buen negocio debido a la expectación que causaban. Tras su estreno en 1652, *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón se representó nada menos que 37 días al público (*EGIDO, Fiera*: 101). Cuando se repuso en 1683 se mantuvo 24 días en cartel, obteniendo la tesorería real un beneficio de 63.504 rs. (*A.G.P., Sec. Administrativa, Legº 667*). La atracción que este tipo de obras ejercía sobre el público común la refleja de forma burlesca D. Francisco de Montesión en el baile *El loco de amor* en el que una dama que ha enloquecido tras asistir a las fiestas cantadas del Retiro, perdido el juicio se dedica a repetir las tonadas que allí oyó sin preocuparse de su amante. Tomo la cita de COTARELO, *Colección*: cxciv).

⁸⁰⁰ Shergold (*Spanish Stage*: 270-1) señala como la fiesta *Querer por sólo querer*, escrita por Hurtado de Mendoza para el cumpleaños de la Reina, y representada el 9 de julio de 1622, fué nuevamente representada el 22 de mayo del año siguiente pero ya por una compañía profesional, la de Juan de Morales Medrano. Sin embargo creo que el hecho de que fuese representada a los Reyes como un particular ordinario (se pagaron a la compañía 200 rs.) parece indicar que la obra había sido despojada en gran parte de su aparato mas espectacular.

⁸⁰¹ La complejidad del montaje motivaba que los preparativos comenzasen con varios meses de antelación. Sabemos gracias a una carta de Calderón fechada el 30 de abril de 1635, que en ese mes, dos antes de la fecha de la representación, prevista para la noche de San Juan (23 de junio), ya habían comenzado los preparativos para la puesta en escena de *El mayor encanto amor*, la “fiesta” que motivó su enfrentamiento con Cosme Lotti. Ver en SHERGOLD, N.D., “The first performance of Calderon’s *El mayor encanto amor*”, *Bulletin Hispanic Studies*, 1958, pp. 24-27.

mundo teatral⁸⁰²- de los espectáculos teatrales, a pesar de las voces, cada vez mas virulentas, que reclamaban la clausura de los teatros⁸⁰³.

Pero a su vez, la “profesionalización” del espectáculo influirá en las obras⁸⁰⁴ ya que a lo largo del siglo XVII las *fiestas reales* adquieren una coherencia argumental mayor, y una mejor definición de los personajes o “tipos” teatrales, acercándolos a los estereotipos impuestos por la “comedia nueva”, sin que ello perjudique a la fastuosa puesta en escena⁸⁰⁵ y a la presencia de la música, que mantendrán en ellas una importancia esencial, por lo que demanda una estrecha colaboración entre el dramaturgo y el músico, y un conocimiento por parte de cada uno de los elementos esenciales del trabajo del otro ⁸⁰⁶.

Es precisamente el componente musical de estas obras el que nos servirá para establecer una diferenciación en géneros, ya que en principio la denominación de *fiesta real* se aplica a obras muy diversas pero que tienen una serie de elementos comunes a todas ellas⁸⁰⁷: argumentos “cultos” (principalmente mitológicos, pastoriles y caballerescos) y

⁸⁰² En 1648 el nuevo matrimonio de Felipe IV sirvió de disculpa para reanudar las representaciones teatrales. El 21 de diciembre, con el pretexto de celebrar el cumpleaños de la nueva reina, se representó en el Alcázar la “comedia cantada” de Bocangel y Unzueta *El nuevo Olimpo*, abriéndose así el camino para la reanudación de las representaciones en los corrales, tantas veces reclamada por el Ayuntamiento madrileño. Ver SHERGOLD, N.D. y J.E. VAREY, “Datos históricos: prohibición de autos y comedias y sus consecuencias: 1644-51”, *Bulletin Hispanique* (1960), p. 296. Citaré por *Prohibición autos*.

⁸⁰³ Ver en COTARELO, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904). Cito por la edición facsímil de J.L. Suárez García (Granada, 1997). Cito la obra siempre por *Controversias*.

⁸⁰⁴ Según Ferrer (*Práctica*: 192) hay una serie de características que definen al teatro cortesano interpretado por actores no profesionales: la “... inorganicidad de la acción, apoyo en los cuadros como unidad organizativa, estatismo y exceso retórico, indicación minuciosa de la gestualidad [...] falta de indicaciones de vestuario...”, aspectos todos ellos que se explican precisamente por la cualidad de actores aficionados de sus interpretes. La división de la obra en cuadros prácticamente independientes tenía la ventaja de “... paliar el cansancio que podía producir en los eventuales actores intervenir a lo largo de una obra de casi tres mil versos...” (FERRER, *Práctica*: 156), que aunque eran bastantes menos de los que componían una obra representada por actores profesionales (4.085 versos tiene *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón) podían plantear serios problemas de memoria a unos actores aficionados, como prueba el hecho de que en la comedia burlesca (“una boda de una dama por vía de entremés”) representada por los cortesanos durante las Carnestolendas de 1638 en el Buen Retiro. “...algunos que no les ayudaba la memoria y sacaban su papel y iban diciendo lo que les tocaba por él, ayudados para leer de una candelilla...” (*Cartas PP. Jesuitas*, XIV, p. 337). El exceso retórico, que Ferrer (*Práctica*: 166) denomina también “espesor verbal”, era característico de unas obras dirigidas a un público culto. El estatismo y las indicaciones gestuales sin duda ayudarían a los actores no profesionales, simplificando su interpretación, de manera que pudieran concentrarse en la declamación del texto y en el canto, pues en este tipo de obras son frecuentes las intervenciones musicales, tal y como señalan las acotaciones. Para Ferrer (*Práctica*: 193) la utilización de la música y el canto en la representación y muy especialmente en los momentos de mayor espectacularidad revelan que “...la evolución hacia el teatro musical se dará desde este tipo de piezas cortesanas...”.

⁸⁰⁵ Gracias en gran medida a Calderón -tras su disputa de 1635 con Lotti con motivo de la representación en el estanque del Buen Retiro de *El mayor encanto amor*- se consigue que en estas “fiestas reales” el poeta se erija en “...dueño absoluto no solo del texto, sino de su escenificación.” (AUBRUN, *Comedia*: 28).

⁸⁰⁶ La importancia del dramaturgo en la configuración general de la obra y de cada uno de sus aspectos, incluida la música nos induce a considerar la necesidad de un estudio -todavía no realizado- de los conocimientos musicales que tenían los escritores de la época, notables en Lope de Vega, Calderón, y Quiñones de Benavente, según se refleja en sus obras, pero no escasos en otros escritores como Tirso de Molina, Solís o Moreto.

⁸⁰⁷ Once son los componentes que señala Bancas Candamo en su *Theatro de los Theatros: Argumento, Contextura, Episodios, Costumbres, Personages, Locución, Representantes, Mussica, Danza, Trages y Aparato Scenico*. Cito por la edición de Moir, *Theatro*: 32.

variados en sus peripecias, con un gran número de personajes que requieren un elevado número de actores⁸⁰⁸, por lo que es preciso reunir varias compañías; lujosa puesta en escena con una escenografía muy complicada que cambia varias veces a lo largo de la representación y que requiere decorados que utilizan la perspectiva, uso de tramoyas, luces artificiales y un rico vestuario; y recursos musicales muy variados⁸⁰⁹ que incluyen música vocal (solistas y uno o varios coros), generalmente cantada por las actrices incluso en los papeles masculinos, de danza e instrumental.

Debido a que el enfoque de éste trabajo se basa en el contenido musical de estas piezas, y pese a las similitudes que podemos encontrar entre ellas, para una mayor claridad expositiva hemos decidido dividir las en tres grandes grupos en orden inverso a la importancia que tiene en ellas el componente musical: *fiesta cantada*, *zarzuelas* y *óperas*.

4.1.2.1. FIESTA CANTADA:

A medida que la máscara palaciega va complicando su trama argumental y su componente musical, especialmente en lo que a la música vocal se refiere⁸¹⁰, dará origen a un nuevo género teatral, cuya aparición se produce de forma paulatina, y al que en la época se denominará de varias maneras (*fábula*, *invención*, *fiesta*, etc.).

El nuevo género mantiene varios de los elementos propios de las máscaras palaciegas tales como una lujosa puesta en escena con elementos escenográficos móviles y fijos, la delimitación del espacio de la representación, el uso de luces artificiales, y la utilización de rica y variada de la música (cantada, bailada e instrumental) que presenta ya algunas de las

⁸⁰⁸ En 1660, dentro del pleito mantenido por el arrendador de los corrales con el Ayuntamiento madrileño por los descuentos que se le debían aplicar al no representar las compañías en los corrales, éste se lamenta de los gastos extraordinarios que ha tenido que afrontar para poder representar las fiestas reales en los corrales, tanto "...en la disposición y adorno de los teatros y tramoyas necesarias..." como en las "personas sobresalientes y extraordinarias" (*FUENTES IV*: 146). Y ello pese a que las fiestas reales también influían en la composición de las compañías, según manifiestan en 1675 los autores Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo, al solicitar al Protector se les conceda un aumento de $\frac{1}{4}$ en el precio de las entradas, para poder hacer frente a los crecientes gastos que les causa la obligación de hacer fiestas a S.M. "... por cuia causa son las compañías mas crezidas y de mas personajes...".

⁸⁰⁹ Según Sabik el tema de la obra condiciona el uso de la música, por lo que de los tres tipos de obras (mitológicas, novelesco-fantásticas e históricas) que protagonizan la escena cortesana durante el reinado de Carlos II, son las mitológicas las que mayor importancia musical tienen debido al protagonismo en ellas de los dioses. La participación musical se reduce en las novelesco-fantásticas, al no haber dioses, a los personajes de mago y los alegóricos. El teatro histórico es el menos musical de los tres, desapareciendo de él los solos y coros y limitándose la música a la ambientación de escenas líricas y guerreras. SABIK, K., "La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional*. Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero 1995 (Valladolid, 1997), pp. 459-466, pp. 465-6.

⁸¹⁰ Ya vimos como es precisamente el componente musical el que marca el desarrollo de la máscara con posterioridad al siglo XVI, de manera que aquellas máscaras en las que predomina la música danza evolucionan hacia la máscara-sarao, protagonizada por los cortesanos. Por el contrario, aquellas en las que predomina la

características que van a constituir parte esencial del teatro musical barroco hispano: el uso de canciones (preexistentes o nuevas) acompañadas generalmente -al igual que en la “comedia nueva” de los corrales públicos- por la guitarra y el arpa que se configuran así como los instrumentos de la música teatral, cantadas principalmente por mujeres, que se convierten en las protagonistas de este tipo de obras en las que interpretan tanto los papeles femeninos como los masculinos. A todo ello se añade ahora una trama argumental mas desarrollada pero todavía bastante endeble, que elige temas propios de la cultura cortesana, con un gusto muy destacado por la temática mitológica-caballeresca-pastoril⁸¹¹. Son obras representadas todavía por actores aficionados, principalmente las damas de la corte y algunos miembros de la familia real, especialmente las mujeres y los jóvenes, pero de las que desgraciadamente son pocas las noticias que nos han llegado, posiblemente por haberse limitado su representación -a diferencia de lo que sucederá después- al marco estrictamente palaciego.

Afortunadamente sí se han conservado numerosas noticias, así como el texto de la propia obra, de la que posiblemente sea la *fiesta real* o *invención* mas importante de la primera etapa del nuevo género: *La Gloria de Niquea*, del Conde de Villamediana⁸¹². Representada en los jardines del Palacio Real de Aranjuez la noche del 15 de mayo de 1622 para celebrar el cumpleaños del Rey, con escenografía de Giulio Cesare Fontana, *La Gloria de Niquea* pertenece a un género teatral novedoso en la época⁸¹³, un genero que “...estrañara el pueblo por comedia y se llama en palacio invención, no se mide por los preceptos comunes de las farsas, que es una fabula unida. Esta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oido, y la ostentación consiste mas en lo que se ve que en lo que se oye...” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 293).

música vocal evolucionarán hacia la fiesta teatral cortesana y pasarán a ser representadas por actores profesionales.

⁸¹¹ Para Ferrer (*Práctica*: 34-5) la utilización en los torneos de la literatura caballeresca es un primer paso en un proceso que, tras experimentar con el desarrollo dramático de estos temas hasta convertirlos en “comedias”, desembocará en la comedia caballeresca de aparato, un género eminentemente cortesano.

⁸¹² D. Juan de Tassis y Peralta, nacido en 1582, encarna el prototipo de noble renacentista culto, pero también es un hombre del barroco, excesivo en sus comportamientos, pero con un hondo sentido de la fatalidad del destino. Su estancia en Nápoles a principios de la década de la segunda década del siglo (marcho a Italia en 1611) le permitió conocer a algunos artistas italianos como el propio Fontana, con el que colaboraría años después en Madrid. Desterrado de la corte madrileña durante los últimos años del reinado de Felipe III por sus feroces criticas a los ministros del Rey, fue nombrado Gentilhombre de la Casa de la Reina tras las ascensión de Felipe IV al trono en 1621, y probablemente a él se debe la idea, impulsado por el deseo de afianzar su posición en la corte, de representar un espectáculo nunca visto en España para festejar el cumpleaños del Rey.

⁸¹³ La representación llamó poderosamente la atención como refleja el hecho de se hayan conservado varios documentos referentes a la fiesta. El mas famoso parece haber sido la relación escrita por Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nuestro señor* (Madrid, 1623). Además del texto de Hurtado de Mendoza, contamos con la narración que acompaña a la propia obra en la primera edición de las *Obras* de Villamediana (Zaragoza, 1629), y con dos crónicas manuscritas, una en la Bibliothéque Nationale de París y otra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Tomo los datos anteriores del *Prólogo* de F.B. Pedraza Jimenez a la

Se trata por tanto de un género cortesano cuyo desarrollo argumental no se rige por “los preceptos comunes de las farsas”, ya que se prima la espectacularidad escenográfica -“la vista”- por encima de la coherencia argumental. Un tipo de representación teatral unida a circunstancias especiales, heredera directa de las práctica teatral cortesana ligada al fasto desarrollada durante el siglo XVI, que como señala Ferrer (*Práctica*: 87) “...evolucionó con mayor o menor relieve según el momento histórico, pero cuya importancia es evidente hasta el punto de marcar significativamente la primera formulación de la comedia barroca...”. Pero si estas *fiestas reales* se caracterizan efectivamente por el protagonismo de los efectos escénicos, no es menos cierto que la afirmación de Hurtado de Mendoza sobre que “la vista lleva mejor parte que el oído” debemos limitarla al texto declamado y no a las partes musicales que tienen en este tipo de representaciones un protagonismo esencial⁸¹⁴ como se encarga de demostrar la propia *Gloria de Niquea*, cuya música⁸¹⁵, debida a Mateo Romero, maestro de capilla del Rey, [Juan de]Palomares, Juan Blas de Castro y Alvaro [de los Ríos], abarca ya prácticamente todos los tipos de música teatral que veremos aparecer en el teatro cortesano representado ya por profesionales:

“...Acompañaron esta acción todos los instrumentos y cantores; que siendo España naturaleza de las mas excelentes voces del mundo, de las mejores se funda la capilla real, que a su maestro⁸¹⁶ debe la música el haver juntado en los tonos la destreza y el buen aire de cantar, ajustando lo crespado del facistol, a lo dulce de la guitarra y a la eminencia de su arte la novedad de Palomares, la blandura de Juan Blas y el espíritu de Alvaro, y todo logrado en esta ocasión.” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 295)

La obra, basada en la segunda parte del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva y en el libro primero de *Florisel de Niquea* del mismo autor⁸¹⁷ (PEDRAZA, *Gloria*: xii-xiii), se

edición facsímil de *La gloria de Niquea* (Almagro, 1992). En adelante citaré por *Gloria*. Para la relación de la fiesta de Hurtado de Mendoza sigo la edición de FERRER (*Nobleza*: 283-295), y cito por *Nobleza-Hurtado*.

⁸¹⁴ Como señala Aubrun (*Comedia*: 28), escenografía y música “...difuminan la letra y acaparan todo el interés del público.”

⁸¹⁵ Para Stein (*Songs*: 91) la estrecha relación que existe entre música y situación dramática en la *Gloria* es un precedente del uso que hará Calderón de la música en sus obras palaciegas de madurez.

⁸¹⁶ Stein (*Songs*: 93-95) señala que el maestro de capilla al que se refiere Hurtado era Mateo Romero (Matthieu Rosmarin), conocido también como “Maestro Capitán”, discípulo de Felipe Rogier, maestro de capilla de Felipe II, y flamenco como él. Romero ocupó el cargo de maestro de capilla desde 1598 hasta 1633, ocupando además otros cargos palaciegos. Dado que entre ambos hombres existía una buena amistad, Stein sugiere que la misteriosa omisión del nombre de Romero por Hurtado pudo deberse a que éste no quiso ofender a Romero, un eminente compositor de polifonía, mencionándole junto a otros compositores bien conocidos por sus canciones profanas: Juan Blas, Juan Palomares y Alvaro de los Ríos, todos reconocidos compositores de *tonos*. Hurtado solo menciona que al maestro de capilla se debe “...haver juntado en los tonos la destreza y el buen aire de cantar, ajustando lo crespado del facistol, a lo dulce de la guitarra y a la eminencia de su arte...”. De estas palabras Stein (*Songs*: 95) deduce tres posibilidades: (i) que Mateo Romero compusiera toda la música de la obra; (ii) que compusiera solo parte de ella y tomara, para completar, canciones preexistentes de los tres compositores mencionados o ajustase los nuevos textos a melodías ya conocidas; (iii) que la participación de Romero se limitase simplemente a ensayar y dirigir a la Capilla Real.

⁸¹⁷ Sobre las modificaciones introducidas por Villamediana en los textos originales ver el prólogo de Pedraza (*Gloria*: xii-xiii), quien señala como la acción “...se organiza en cuadros sueltos que se yuxtaponen, sin que se den en ningún momento verdaderas escenas de conjunto ni autentico movimiento sobre las tablas.” (*Gloria*: x).

estructuró en tres partes: una *introducción* en la que tres personajes alegóricos (la *Corriente del Tajo*, el *Mes de Abril* y la *Edad*) y una *Ninfa* dirigieron al Rey diversas alabanzas, y *dos escenas* en las que se narraba la historia de la liberación de *Niquea* por *Amadís* del palacio en el que, para protegerla de la pasión incestuosa de su hermano Anaxtarax, había sido encerrada por su tía Zirfea (1ª Escena), y la posterior liberación de Anaxtarax del infierno de su lascivo amor por la ninfa Albida (2ª Escena).

Del análisis del contenido musical de la obra se desprende la preponderancia de la música vocal, cantada tanto por solistas (damas de la corte) como por coros (encomendados a la Real Capilla), sobre la música instrumental y la de danza, siendo ésta última la que ocupa un papel de menor relevancia ya que salvo el “ballet” de las ninfas que “...con finjidos alhagos querian sacarle [a Amadís] del castillo...” de Niquea (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 290) en la 1ª Escena, la danza -una máscara danzada inicial y un sarao danzado que puso fin a la obra- se limita a servir de marco a la representación.

Pese a tratarse de una obra en cierta manera novedosa, la *música vocal* se utiliza de forma muy similar a la establecida para las comedias tanto en lo que respecta a las formas como a su función⁸¹⁸. En lo que respecta a la forma, se incluyen canciones a sólo (interpretadas por la *Noche*⁸¹⁹ y la *Aurora*⁸²⁰ en la 1ª Escena y por una *Ninfa* en la 2ª), “cuatros” (el que cantan las *Ninfas* marca la separación entre la Introducción y la 1ª Escena y probablemente también lo era el “coro de voces sirenas” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 288) que precede a la entrada en escena de Amadís), y partes policorales interpretadas por la Capilla Real dividida en cuatro coros diferenciados tímbricamente⁸²¹ repartidos por diferentes puntos de la sala, que utilizan además un procedimiento teatralmente tan efectivo como las repeticiones en eco⁸²².

⁸¹⁸ Como señala Stein (*Songs*: 91), además de no introducir ninguna forma musical nueva o nuevos modos de interpretación, la música se utiliza en situaciones dramáticas muy similares a las que la introducen en las comedias.

⁸¹⁹ “...tocaron dentro una viguela, y la buena de la noche suspendio los aires con tan regalada voz, que honró las mayores consonancias de la musica, y de suerte regaló los oydos...” (*Gloria*: 25). “...salía la Noche, que la representaba una portuguesa negra, exceleitissima cantora, criada de la reina [...] y lo dulce de la voz, y la armonia del alva, y con lisongera suavidad persuadia ocio a los sentidos de Amadís ...” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 289).

⁸²⁰ “...que la representaba doña María de Aragón [...] Y cantando admirablemente ...” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 289).

⁸²¹ Según la descripción de Hurtado “... las galerías altas del aparato se dividían en cuatro coros, unos enfrente de otros, que se formaban de la capilla real con varios instrumentos, unos de guitarras, otros de flautas y baxonillos, otro de tiorbas, y otro de violones y laudes.” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 289).

⁸²² Al emprender *Amadís* la búsqueda de la selva encantada que ocultaba el palacio de *Niquea* dos coros de música cantan exponiéndole uno los peligros y alentándole a proseguir el otro. La escena se estructura en tres secciones: en la 1ª y en la 3ª cada coro canta una cuarteta octosílaba animándole unos y previniéndole los otros, pero en la sección central cada coro aprovecha en eco el final de cada verso del coro contrario para exponer su propio mensaje:

Coro 2: Esta acción concluye.

Coro 1: Huye.

Son formas y recursos musicales que veremos desarrollarse plenamente en el teatro cortesano musical de la segunda mitad del siglo. En cuanto a las funciones encomendadas a la música vocal son fundamentalmente dos: *loar* y *persuadir*.

- Loar: En la introducción, que incluye la loa propiamente dicha⁸²³, un “cuatro” cantado por cuatro ninfas acompañadas por vihuelas y tiorbas, alaba al rey (“Quarto planeta español”) y le ofrece la fiesta. Una nueva alabanza abre la segunda escena, en la que una ninfa se dirige cantando al rey para ofrecerle una vez mas la fiesta.

- Persuadir: Esta función se encomienda en la 1ª Escena a las voces solistas de la *Noche*, que al son de una vihuela aconseja al protagonista dormir, y de la *Aurora*, que le incita a continuar con su empresa, y a los dos coros de música que, como ya dijimos, tratarán de persuadir a Amadís uno para que abandone la empresa y otro para que la continúe. En la 2ª Escena también se encomienda al coro la tarea de persuadir a Albida para que libere a Anaxtarax.

A la *música instrumental* se encomienda como función principal la de anunciar. Los instrumentos (trompetas y chirimías) anuncian la presencia del Rey y sus hermanos, y también las entradas de los personajes. Cornetas y sacabuches marcan el inicio de la representación propiamente precediendo a los tres personajes simbólicos de la Introducción y a la ninfa que dirá la loa, y el clarín marca la entrada en escena de Amadís. Toda “la variedad de la música” sonó en el momento en que se descubrió “... la hermosa apariencia de la gloria de Niquea [...] y en perspectiva un trono alto en que estaba sentada la reina, que era la diosa de la hermosura, a quien Amadis pedia licencia para desencantar a Niquea, que la representaba la señora infanta ...” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 290). Instrumentos variados serían posiblemente también los que “apercibidos siempre en los intermedios” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*, 292) indicaron el final de la 1ª Escena y el comienzo de la 2ª. Toda la potencia instrumental parece haberse empleado en la apoteosis final de la 2ª

Coro 2: Llega, y resuelvete.

Coro 1: Vete.

Coro 2: Tu valor que aguarda?

Coro 1: Guarda.

Coro 2: Tu aliento que teme?

Coro 1: Teme.

[Habla *Amadís* confuso entre los dos impulsos]

Coro 1: Mortal fin se encuentra

Coro 2: Entra

Coro 1: Temor te convence.

Coro 2: Vence

Coro 1: El te desalienta

Coro 2: Alienta.

Coro 1: Los pasos rebuelve.

Coro 2: Buelve.

(*Gloria*: 28).

⁸²³ En figura de *Ninfa* “Salió [María de Guzmán, la hija del Conde-Duque] a decir el prólogo, que el vulgo llama loa...” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 288).

Escena, que se inicia con el anuncio de la llegada de Aretusa, la mensajera de Venus que liberaba a todos, y cuya aparición iba precedida por el “...festivo estruendo de acordadas voces...” de “muchos instrumentos” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 294); y finalmente “...conformandose los diferentes coros de música...” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 294) salían a escena todos los personajes, dando fin a la representación.

Hay sin embargo en la obra uno de los pocos ejemplos de música instrumental descriptiva de que tenemos noticia en el teatro del Siglo de Oro: la “pintura” musical del amanecer que tras la desaparición de la *Noche*⁸²⁴ se produjo al oírse “...admirablemente imitado lo festivo y armonioso de las aves al nacer el sol ...” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 289).

La descripción de Hurtado de Mendoza nos proporciona también una preciosa información sobre el tipo de instrumentos utilizados en la representación, algo que como veremos, es bastante inusual, ya que sólo gracias a datos aislados⁸²⁵ podemos hacernos una idea de cual era la textura orquestal del teatro cortesano hispano en el Siglo de Oro.

Los instrumentos mencionados por Hurtado eran de dos tipos: cordófonos y aerófonos, y sus funciones aparecen bien delimitadas. Los instrumentos “ministriles” (trompetas, chirimías, cornetas, y clarín), todos ellos muy sonoros, se utilizan para la música “ceremonial” y en todas aquellas intervenciones en las que la música anunciaba cambios de escena y la aparición de personajes. A las vihuelas, tiorbas, guitarras, flautas, bajoncillos, violones y laudes se reserva el acompañamiento de las partes cantadas⁸²⁶. A los violines, estrechamente asociados en esta época a la música de danza, se les encomienda precisamente acompañar las partes danzadas tanto la máscara inicial⁸²⁷ como el ballet de las ninfas que en la 1ª escena tratan de detener a Amadís ante el palacio de Niquea⁸²⁸.

De todo lo expuesto se desprenda el importante papel jugado por la música en *La gloria de Niquea*, a la que podemos considerar un eslabón importante en la evolución de la fiesta real hispana, que en menos de diez años pasará a ser representada por actores profesionales. Pese a las indudables influencias italianas que muestra el texto de

⁸²⁴ “A la blanda repetición de la postrera sílaba despertó los aires tan agradable ruido de músicos paxarillos, si bien fueron los instrumentos que lo parecían...” (*Gloria*: 26).

⁸²⁵ Generalmente se trata de pagos individuales a músicos ajenos a las compañías (instrumentistas de cuerda (principalmente violones) y Ministriles), que figuran en las cuentas palaciegas. En ocasiones son los escribanos enviados por el arrendador de los corrales los que mencionan algunos instrumentos, como el que el día 6 de febrero de 1659 certifica haber visto entrar en el Salón de comedias de palacio a los comediantes y “...juntamente muchos instrumentos como son arpas, biolones, guitarras para la música de ella ...” (*FUENTES IV*: 230).

⁸²⁶ Vihuelas y tiorbas acompañan el canto de las cuatro ninfas en la introducción (*Gloria*: 17), y al son de una vihuela cantó la *Noche* (*Gloria*: 25).

⁸²⁷ “...salieron al tablado muchos violones y el maestro de dançar con ellos, y, dando lugar los menestres a los instrumentos, se abrieron dos puertas y se empezó una gallarda máscara.” (FERRER, *Nobleza-Hurtado*: 285)

Villamediana⁸²⁹, la música -en sus formas y funciones- está estrechamente ligada a las prácticas del teatro hispano, que son en gran medida las que adoptará también la fiesta real cantada.

Estructuradas en su forma definitiva como obras unitarias de considerable envergadura⁸³⁰ y con un desarrollo argumental mas coherente, debemos a Calderón no sólo la delimitación del género sino también la importancia que la estructura dramática y el texto mantienen en él, pese a la importancia concedida a la escenografía⁸³¹. Desde el punto de vista musical la aportación de Calderón es igualmente significativa. En sus fiestas cortesanas el dramaturgo va a evolucionar desde una posición inicial en la que la música, salvo por la mayor diversidad de recursos musicales, apenas difiere -ni por sus formas ni por sus funciones⁸³²- de la que se hacía en la “comedia nueva”, hacia una nueva fórmula en la que además de introducirse nuevas formas musicales importadas de Italia, se concede a la

⁸²⁸ “En pasando Amadis de las colunas, salieron dos encantadas Ninfas dançando al son de violines ...” (*Gloria*: 30).

⁸²⁹ La obra se estructura siguiendo mas los modelos de los *intermedii* florentinos que los de la comedia moderna. Como señala Pedraza (*Gloria*: x-xi) Villamediana “...no había aprendido la lección del teatro moderno: el movimiento constante de afectos y actos, la flexible continuidad de la acción externa e interna...” que tiene en Lope de Vega a uno de sus mejores creadores. Durante su estancia de varios años en Italia (1611 a 1615) Villamediana tuvo ocasión de conocer este tipo de festejos cortesanos, ya que aunque gran parte de su estancia transcurrió en Nápoles, donde tuvo ocasión de colaborar con Fontana en 1612 en el torneo organizado para celebrar los esponsales del futuro Felipe IV con la princesa Isabel de Borbón, también estuvo en Florencia. Ver Chaves Montoya, M^aT., *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, (Aranjuez, 1991)p. 46 y 53.

⁸³⁰ Como ha señalado Aubrun (*Comedia*: 29), “... a partir de 1661 Calderón renuncia a la fórmula de la ópera. En *Eco y Narciso*, *El hijo del Sol*, *Faetón* y *El Monstruo de los jardines*, que fueron representadas aquel año, el texto se ajusta a las tres jornadas de 1000 versos [cada una] propios de toda comedia española.”.

⁸³¹ Stein (*Songs*: 103) señala como aunque en su primera etapa como dramaturgo cortesano Calderón mantiene muchas de las características de la “invención”, introduce ya en sus obras para palacio técnicas dramáticas que había desarrollado en su comedias para los corrales públicos. Como ya vimos, en 1635 Calderón logra imponer su criterio al rechazar parte del aparato escénico pensado por Cosme Lotti para la comedia que debía representarse la noche de San Juan, que a juicio de Calderón “Aunque está trazada con mucho ynjenio, la traza de ella no es representable por mirar mas a la ynbençion de las tramoyas que al gusto de la representación...” (Rouanet, “Un autographe inedit de Calderón”. Citado por SHERGOLD, *Spanish Stage*: 180). Concebida finalmente según el criterio del dramaturgo, que redujo las mutaciones a cinco (mar, selva, cielo, infierno y palacio con jardín (SABIK, *Escenografía barroca*: 1689), *El mayor encanto amor* marca el camino que seguirán las fiestas reales hispanas. Sin embargo al primar en ellas la espectacularidad frente al contenido dramático -salvo casos excepcionales, y sobre todo las de Calderón- muchas de estas obras carecen de una trama argumental sólida. SABIK, K., “La escenografía barroca italiana en el teatro de corte en España y Polonia, 1622-1658”, en *Calderón. Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro”*. Madrid, 8-13 junio, 1981; *Segismundo*, 6/III (1983), pp. 1685-1694.

⁸³² La música, predominantemente vocal, sigue modelos de la canción tradicional, o adapta directamente canciones preexistentes a la situación dramática planteada, bien cantada por solistas o por coros (generalmente en forma de “cuatros”) que se introduce en determinadas escenas, y siempre dentro de una situación “realista”. Como señala Stein (*Songs*: 120-121) en las obras cortesanas de su primer periodo (1635-1651), Calderón explota la música vocal tradicional (recogida en los cancioneros de la época) e incorpora la música vocal en la forma que ya estaba bien establecida en las comedias de corral. En estas obras no encontramos influencias musicales extranjeras. De hecho aunque Calderón aproveche los ingeniosos dispositivos escenográficos de Cosme Lotti, claramente ignora el estilo musical italiano, pese a que ya había existido un intento por introducirlo en la corte con la producción en 1627 de *La selva sin amor* de Lope.

música una función mucho mas trascendente al otorgarle un considerable significado metafísico y dramático⁸³³.

Desde mediados del siglo Calderón comienza a definir un nuevo concepto de fiesta real que, además de por una fastuosa puesta en escena en la que Baccio del Bianco -el nuevo escenógrafo real- desarrolla las técnicas mas modernas, se caracterizará por una elaborada trama dramática, basada principalmente en argumentos mitológicos -“semi-óperas” según Stein⁸³⁴ o también “comedia mitológica”⁸³⁵- que transmite un mensaje de profundo contenido moral y político. En estas obras, la música vocal⁸³⁶ -que mantiene formas vocales tradicionales del teatro hispano pero incorpora ya formas de influencia claramente italiana como el recitativo- además de cumplir con algunas de las funciones “realistas” que ya le habían sido asignadas en la comedia nueva, adquiere ahora una particular importancia al convertirse en parte esencial de la estructura dramática.

Pero aún siendo Calderón quien da forma definitiva al género, no es él el único que lo cultiva, aunque sí sea posiblemente el que consigue en sus obras una perfecta unión de poesía, música y escenografía sin que la fiesta pierda nada de su profundo contenido filosófico-político. Otros dramaturgos escribieron también “fiestas cantadas”, pero pocos alcanzaron la misma consideración que D. Antonio de Solís⁸³⁷, secretario y oficial de estado del rey Felipe IV. Dramaturgo contemporáneo y amigo de Calderón, aunque algo mas joven, Solís -cuyo prestigio en la historia de la literatura se debe mas a su *Historia de México*

⁸³³ “...the new Calderón’s plays are comedias with an emphasis on drama of a high moral tone, increased symbolism, and clear political messages [...] music was invested with greater metaphysical and dramatic significance.” (STEIN, *Songs*: 130)

⁸³⁴ Con este término, acuñado por R. North (1651-1734) para describir algunas obras de Purcell, de quien ella lo toma, Stein (*Songs*: 130) define a una serie de obras las que fusiona tres tipos de teatro: la comedia nueva, la máscara cortesana y algunos aspectos de la ópera italiana como la incorporación de diálogos cantados y recitativos.

⁸³⁵ Sobre el significado de la mitología en estas obras de Calderón Ver GENTILLI, L., *Mitto e spettacolo nel teatro cortigliano di Calderón de la Barca. Fortunas de Andromeda y Perseo*, (Roma, 1991); GREER, M.R., *The Play of Power. Mythological court dramas of Calderón de la Barca* (New Jersey, 1991); NEUMEISTER, S., “La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (Fieras afemina amor)”, en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermánico*, H.Flasche (ed.) (Berlin, 1973); pp. 156-170); y del mismo *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderón’s* (Munich, 1978) (ver edición española de Reichemberger); O’CONNOR, Jh.A., *Myth and Mythology in the theater of Pedro Calderón de la Barca* (Trinity University Press, 1988).

⁸³⁶ Además del *recitativo*, que Calderón convierte en el “lenguaje de los dioses”, las *tonadas* (canciones líricas estructuradas en varias coplas, y generalmente con estribillo que contrasta con las coplas por su diferente carácter y ritmo), y las *partes corales* (que salvo esporádicas secciones contrapuntísticas, suelen ser homorritmicas), constituyen las tres formas fundamentales del lenguaje musical que caracteriza a la fiesta real en su periodo de máximo desarrollo.

⁸³⁷ Muy admirado por sus contemporáneos, y no sólo por su famosa *Historia de la conquista de México* (1684), a la que dedicó prácticamente los últimos años de su vida, Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686) fue junto con Calderón el principal proveedor de fiestas palaciegas tras el segundo matrimonio de Felipe IV. Hombre de vasta cultura (había estudiado en la Universidad de Salamanca) y poseedor de una de las mejores bibliotecas privadas de la época, fue además el autor de algunas de las mejores comedias de enredo de la primera mitad del siglo XVII. Ver SERRALTA, F., “Nueva biografía de A. de Solís y Rivadeneira”, *Críticón*, 34 (1986), pp. 51-157.

que a sus comedias- gozó del aprecio de la Corte y sus obras se representaron en ella con el mismo lujo y aparato que las de Calderón. Prueba la estima en que se le tenía fue el hecho de que a él se le encargase la principal fiesta real con la que se celebró el nacimiento en 1658 del esperado heredero, el príncipe Felipe Prospero⁸³⁸, fiesta para la que Solís⁸³⁹ compuso la obra principal -*Triunfos de Amor y Fortuna*- y la mayoría de las piezas breves que acompañaron su representación: la loa (prácticamente toda ella cantada) y dos entremeses: *El Niño caballero* y *Salta en banco*⁸⁴⁰.

Triunfos de Amor y Fortuna, que aparece designada como “fiesta real” en la edición publicada por Ulloa ese mismo año⁸⁴¹, es un magnífico ejemplo de como el modelo creado por Calderón fue aprovechado por otros dramaturgos. El hecho de que conozcamos con seguridad todas las piezas que conformaron la representación, y parte -aunque mínima- de la música que se compuso para la ocasión, así como que el motivo de ésta fuese la celebración del nacimiento de anhelado príncipe heredero nos lleva elegirla como modelo a analizar.

Dividida en tres jornadas, “... la traza enlaza artificiosamente dos fábulas de Siques y de Endimión: el aparato de mutaciones y tramoyas fue de tan maravillosas apariencias que pudiera dar envidia a Italia, de cuyos teatro encarece tanto la fama...”⁸⁴². La comedia entrelaza efectivamente dos historias: la de *Sique* y *Cupido* con la de *Endimión* y *Diana*, y

⁸³⁸ También para celebrar el nacimiento del príncipe escribió Calderón su zarzuela *El laurel de Apolo*, fiesta real en dos actos, representada el 4 de marzo, y en la que se define por primera vez el concepto de *zarzuela* (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 319) por lo que nos ocuparemos de ella en el siguiente apartado.

⁸³⁹ “... el día miércoles veinte y 7 de febrero en que se representó la gran comedia de Don Antonio de Solís, Secretario de sv Magestad, sugeto que logra en el juyzio y el ingenio, dos extremos que raras veces se juntan...”. D. Luis de Ulloa y Pereyra, *Fiestas que se celebraron en la Corte por el Nacimiento de Don Felipe Prospero* (Madrid, 1658). Cito por SÁNCHEZ REGUEIRA, M., *Comedias de Antonio de Solís*, (Madrid, 1984), p. 4. Todas las citas de la obra de Solís se hacen por esta edición que en adelante mencionaré como *Comedias Solís*. La obra tuvo tanto éxito que se representó durante mas de sesenta días seguidos. Sobre las representaciones y la asistencia del público a ellas ver la obra de Serralta ya citada.

⁸⁴⁰ La loa, protagonizada por personajes mitológicos -*Apolo*, *Minerva* e *Irís*- y alegóricos -la *Fama*, *Alemania* y *España*- fue cantada en su mayor parte, interviniendo además de los seis solistas dos coros: uno de 6 ninfas que acompañaba a la *Fama*, y otro de 7 ninfas que acompañaba a *Irís*. El entremés *El Niño caballero* presenta una vez mas un conflicto entre el gracioso *Juan Rana* y su mujer, encarnados como era habitual en la época por los actores Cosme Pérez y Bernarda Ramírez, quien decide vengarse con dos burlas del marido porque “...da en dezir la bestiaza,/que en publico no ha de estar/con vna muger casada/porque le pueden prender...” (p. 31). Las partes cantadas, salvo dos breves intervenciones de *Juan Rana* y Bernarda, se concentran en el final, en el que se dan los parabienes a los reyes por el feliz nacimiento del heredero. El otro entremés, *Salta en banco*, en el que son constantes las referencias a la corte, fue protagonizado también por Cosme Pérez como *Juan Rana* y Bernarda Ramírez, y finaliza con varias danzas: una “al vso Catalán” interpretada por Luisa Romero y 5 mujeres; otra asturiana dirigida por Bernarda Manuela que la baila con 6 mujeres más; otra de valencianas interpretada por Mariana Romero y 6 mujeres; otra de gitanas que bailan Francisca Bezón y 5 mujeres, y por último un torneo interpretado por María de Quiñones y Juan Rana. Ver todas las obras en la SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 57-64 (*loa*); 31-39 (*Niño*); 21-29 (*Salta*). Las citas de las obras se hacen por esta edición.

⁸⁴¹ *Triunfos de Amor y Fortuna. Fiesta real que se representó a sus Majestades en el Coliseo del Buen Retiro. Al feliz nacimiento del serenísimo príncipe Don Felipe Prospero nuestro señor. Escrita por don Antonio de Solís, Secretario del Rey Nuestro Señor y su Oficial de Estado. Executada con el patrocinio y dirección de la serenísima señora Doña María Teresa de Austria, infante de las Españas. Por el excelentísimo señor marques de Heliche* (Madrid, 1658). Ver SÁNCHEZ REGUEIRA, *Comedias Solís*: 49.

las envuelve con un aparato escenográfico de diez mutaciones ideado por Antonio María Antonozzi, en el que exceptuando la mutación de infierno, encontramos todas las demás posibilidades de la escena barroca: “Bosque de los Hados”, “Selva de Diana” y “Alcazar de la Fortuna” en la primera jornada; “Bosque de los Hados”, “Salón Real” en el palacio del Amor, “Mansión del Sueño”, “Jardín” en la segunda jornada; y “Jardín”, “escena pastoril con chozas”, “Mar”, y “Cielo” en la tercera jornada.

La elección por parte de Solís de ambos temas y su combinación no es en absoluto gratuita. La fábula de *Siques y Amor*, narrada por Apuleyo en su obra *El Asno de Oro*, era un tema (el “Amor enamorado”) cuya simbología parece haber sido muy del gusto de los autores del siglo XVII, y no sólo como argumento para obras profanas⁸⁴³. La fábula contiene además un fuerte componente erótico -que en la obra cortesana de Solís queda soslayado al insistir sobre la “pureza” de la unión entre Siques y Amor- que la hacía especialmente adecuada para festejar el “prospero fruto” del amor de la pareja real. La fábula de *Endimión y Diana* también permite múltiples significados⁸⁴⁴, pero ninguno de ellos parece adecuarse al motivo de la celebración de un nacimiento real. Sin embargo, siendo Solís un poeta cortesano, es evidente que la elección de la fábula no fue gratuita ni tampoco su combinación con la de *Siques y Amor*. Dado que el significado último de ambos mitos es el premio a la perseverancia⁸⁴⁵, puede que Solís quisiera, mediante la unión de ambos mitos, ensalzar la figura vigilante del Rey, quien perseverando en sus obligaciones consigue finalmente el fruto deseado.

En la obra hay además otro aspecto que nos parece muy interesante destacar: la oposición vista/oído que es también un tema recurrente en la producción dramática de Calderón⁸⁴⁶ y cuya influencia en esta obra de Solís es en mi opinión evidente. Los temas

⁸⁴² ULLOA, *Fiestas*. Ver SÁNCHEZ REGUEIRA, *Comedias Solís*: 4.

⁸⁴³ El significado de la palabra *Psique* como *Alma humana*, así como las pruebas que debe superar el personaje de *Siques* hasta lograr su unión con la divinidad, eran claramente identificables con las pruebas que debe sufrir en el Mundo el Alma Humana hasta lograr encontrar a Dios. Es por tanto un tema muy apropiado para el teatro religioso y como tal no dejó de ser desaprovechado por Calderón. Dos son las versiones que se han conservado de su auto *Siquis y Cupido*, una escrita para el Corpus de Madrid y otra para el de Toledo.

⁸⁴⁴ La muerte como liberación de la existencia terrenal; emblema del amor casto; superioridad de la idea sobre la experiencia real; superioridad del amor por lo divino sobre la pasión terrenal; sueño eterno que conserva intacta la belleza, etc. Ver MOORMANN, E.M., y W. UITTERJOEVE, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro* (Madrid, Akal, 1997), p. 118.

⁸⁴⁵ La luna (*Diana*) era, según Pérez de Moya, un principio generador de vida pero también destructor de ella: “... con su humedad y frialdad da nutrimento a unas cosas y corrompe otras...”; entre los muchos significados atribuidos a la fábula de Endimión por Pérez de Moya se encuentra uno que quizá nos dé la respuesta: “... significa que la diligencia y perseverancia en todas las cosas es útil.”. Ver PÉREZ DE MOYA, J., *Philosofía secreta* (Madrid, 1585). Cito por la edición de C. Clavería, (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 378.

⁸⁴⁶ Son muy numerosos los ejemplos en la producción del dramaturgo, independientemente del género de que se trate. Si en sus autos sacramentales el oído “...suele colocarse por encima de la vista ya que esta es engañosa, como los demás sentidos, y sólo el oído es la vía por donde las verdades de la Fe se conocen...” (ARELLANO, *Convención*: 199), la disputa entre la vista y el oído podemos encontrarla igualmente en muchas de sus comedias, como *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, en cuya 3ª jornada el dramaturgo construye

elegidos se prestaban de manera especialmente idónea para las alusiones a ambos sentidos: *Siques* no puede ver a su enamorado pero le puede oír; *Endimión* ve en sueños a su amada pero no puede oírle; y de hecho Solís hace en la obra constantes alusiones a ambos⁸⁴⁷ y a su oposición⁸⁴⁸, con lo que consigue de una forma muy sutil subrayar la unión de las tres artes que constituyen la esencia de la fiesta cortesana: poesía, música y pintura.

i. Personajes y actores:

Como era habitual en este tipo de obras el número de personajes es muy elevado, mezclándose los simples mortales -héroes, criados y pastores- con los dioses y los personajes alegóricos, que suelen aparecer en escena sobre tramoyas mas o menos audaces⁸⁴⁹, aspecto éste que el propio Solís satiriza en el entremés *Salta en banco*, que como ya dijimos fue uno de los que acompañó la representación de esta comedia:

BERNARDA: [...] de *estilo recitativo*
vaya vna Comedia empieço
COSME: Dezid los que hablan en ella.
BERNARDA: Vn *Amante, Amor y Venus*.
COSME: Y *han de venir por su pie?*
[BERNARDA]: Claro está.
COSME: *Yo no lo apruebo,*
porque vendrán desayrados.
BERNARDA: Pues que dispones?
COSME: Aquesto:
sale vn Amante bolando,
mal hallado con su afecto,

toda una escena sobre la oposición vista -oído a partir de la interpretación de una tonada; una oposición que está aún mas acentuada en su zarzuela *El golfo de las sirenas*, ya que ambos sentidos son encarnados por dos de los personajes protagonistas: *Escila* (la vista) se nos presenta como una cazadora y *Caribdis* (el oído) como una sirena, empeñadas en vencer a Ulises una con la vista de su belleza y la otra con la belleza de su canto: ESCILA: ¿Tu conmigo competencias?/ CARIBDIS: ¿Por qué no? ESCILA: Porque te excedo/ .../...quanto/ *es la gran distancia inmensal de la hermosura a la voz.*/ CARIBDIS: Pues *¿quien dió mas preminencial al encanto de la vista que al del oído?*" CALDERÓN, *El golfo de las sirenas*. Cito por la edición de S.L. Nielsen (Kassel, 1989), p. 82. Ver ARELLANO, I., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, (Madrid, 1999).

⁸⁴⁷ La vista esta presente mediante varias alusiones a la pintura: "AMOR: .../ Ni aquella es Venus, ni aquella/ Diana, sino vn traslado/ de las dos, mal colorido/ que no supo ser retrato." (p. 58), o por la presencia directa en escena pintando de uno de los personajes, como *Morfeo* quien en la 2ª jornada aparece "... *sentado sobre otro peñasco, con pinceles y colores, y una lamina, retratando a Diana...*" (p. 100). Frecuentes son también las alusiones al oído, que incluyen tanto alusiones a las teorías neoplatónicas: "DIANA: ... pero, que miro?/ el trono de la Fortuna/ en mouimiento continuo,/ viene hermoseando el ayre./AMOR: Y ella alimenta el oydo/de la confusa armonia/ del alborozos, y gemidos." (p. 78), como a conceptos de teoría musical: "CORIDON: Ha de Palacio!/ SIQUES: Mas recio./CORIDON: Ha de Palacio; lo has visto,/ *octaua arriba* es lo mismo." (p. 90). Los subrayados en cursiva son míos.

⁸⁴⁸ En la 2ª jornada *Siques* establece una comparación entre ambos sentidos: "...empeçaron *los ojos*/ a confirmar la elección/ *de los oydos...*/.../le busque por esas selvas/ llamando su compasión/ con el llanto (*que tambien/ tienen los ojos su voz*)..." (p. 115). Los subrayados son nuestros.

⁸⁴⁹ "Descubrese la mutación del Cielo, y por diferentes partes del ayre baxan dos coros de Música del Amor y la Fortuna, y en otras nubes Ganimedes con vn vaso de nectar, y Morfeo con el caduzeo de Mercurio, Zefiro, Flora, y otras Deidades." (p. 140). III jornada, mutación 10ª.

*que viene en lugar de alambres
colgado por los cabellos.*

BERNARDA: Ay tan grande bobería!

COSME: Desde el Escorial llouiendo
*ha de venir vna nube,
y caen el Amor y Venus.*⁸⁵⁰

Estos últimos versos reflejan casi exactamente el inicio de la comedia, en la que en lugar del “Amor y Venus” aparecen (sobre tramoyas, como era habitual tratándose de dioses), tal y como se indica en la primera acotación *Amor y Fortuna*: “*Descubrense los primeros vastidores de la selua de los Hados, y vn vastidor de arboles cortados, que cubre la mitad del tablado, y aparecen en lo alto por los dos lados el Amor, y Ganimedes, y Morfeo, y la Fortuna, que baxando en dos Nubes por el aire, representa lo que sigue.*”⁸⁵¹ (p. 51).

Según la lista de personajes que “hablan” en la comedia, éstos son catorce: siete “mortales” (dos de los protagonistas (*Siques* y *Endimión*), *Palemón*, sacerdote de la Fortuna, *Coridón* y *Dorinda*, ambos criados de Siques, *Ergasto*, criado de Endimión y *Doris*, ninfa de Diana), cuatro “divinos” (*Amor*, *Diana*, *Venus*, *Morfeo*), y tres simbólicos (*Fortuna*, *Felicidad*, y *Adversidad*). A ellos se suman seis ninfas de Venus, otras tantas de Diana, y dos coros (*Felices* e *Infelices*). Sin embargo, tras la lectura de la obra vemos que en realidad hay seis personajes mas que no aparecen en la lista inicial: cuatro “divinos” (*Ganimedes*, *Cefiro*, *Flora* y *Mercurio*) y dos simbólicos (*Ociosidad* y *Quietud*), lo que hace un total de 32 actores, 20 de ellos con papeles “solistas”, y eso sin contar a los miembros de ambos coros. No obstante, creo muy probable que los personajes que no se mencionan en la relación inicial -*Ganimedes*, *Cefiro*, *Flora*, *Mercurio*, *Ociosidad* y *Quietud*- fueron “doblados” por los actores, por lo que podemos suponer que en realidad se necesitaron catorce actores y no veinte. Lo mismo sucedería con los coros, ya que además de los dos coros -de *Felices* e *Infelices*- inicialmente indicados, a lo largo de la obra veremos aparecer tres coros mas: uno de pastores, otro de Amor y un tercero de Fortuna. Dado que en el escenario solo aparecen simultáneamente dos coros, era factible su transformación.

Pero el aspecto mas interesante de esta obra es precisamente el elevado número de personajes que requerían ser interpretados por actores-cantantes. Si repasamos los personajes que “representan” y “cantan”, *Amor* es musicalmente hablando mas complicado, con tres intervenciones cantadas, de dos de las cuales se han conservado sendas partituras que revelan unas ciertas exigencias vocales. *Endimión* con dos intervenciones

⁸⁵⁰ Ed. cit. p. 26. Los subrayados en cursiva son míos.

⁸⁵¹ Jornada I, 1ª mutación. Los subrayados en negrita son míos.

cantadas sería el segundo en importancia. También representan y cantan los dos criados, *Ergasto* y *Coridón*. A estos hay que añadir seis personajes que siempre aparecen por parejas y cuyas intervenciones son siempre cantadas: *Felicidad* y *Adversidad*, *Céfiro* y *Flora*, *Ociosidad* y *Quiétude*. El hecho de que en la relación de personajes solo se mencione a los dos primeros me permite suponer, dado que nunca coinciden en escena, que las tres parejas fueron interpretadas únicamente por dos músicos-músicas. En cuanto a *Mercurio* creo muy probable que su única intervención pudiera haber sido cantada en forma de “recitativo”⁸⁵².

Estamos por tanto ante una obra que requería como mínimo siete cantantes solistas, de los cuales al menos cinco eran mujeres, siendo únicamente papeles de hombre los de los dos graciosos. A ellos se añadían un gran número de actrices que interpretaban papeles secundarios pues como ya vimos, en la loa, además de los seis personajes protagonistas, aparecían dos coros femeninos formados por las 6 ninfas de la *Fama* y las 7 ninfas del coro de *Iris* que, posiblemente, serían las mismas que en la comedia formaron los coros de *Venus* y *Diana*, de 6 ninfas cada uno. Además se necesitaban 22 mujeres que bailasen en el entremés *Salta en Banco*: 5 mujeres que con Luisa Romero interpretaban la danza catalana, 6 mujeres para la danza asturiana dirigida por Bernarda Manuela, otras 6 para la danza valenciana dirigida por Mariana Romero, y 5 mujeres más que junto a Francisca Bezón interpretaron la danza de las gitanas.

Como era habitual, en la obra principal nada se nos dice sobre los actores que participaron en la representación, pero no ocurre lo mismo en las piezas menores, en las que se mencionan a algunos de los actores mas famosos de la época: En el entremés *Salta en Banco* intervinieron [Mateo de] Godoy, Cosme [Pérez], [Pedro] de la Rosa, Gaspar⁸⁵³ [¿Real?], Bernarda [Ramírez], María de Prado, Luisa Romero, Bernarda Manuela, Mariana Romero, la *Bezona* [Francisca Bezón], y María de Quiñones. En el entremés de *El Niño Caballero* se menciona nuevamente a Cosme Pérez, Mateo de Godoy, Pedro de la Rosa, Bernarda Ramírez, la *Bezona*, y Bernarda Manuela, y se añaden los nombres de la [Mariana de] Borja y [Tomás de] Najera.

Todos los actores citados eran ya famosos en la época, siendo habitual su participación en las fiestas reales. En 1658 la mayoría de ellos pertenecían a las compañías

⁸⁵² Aunque Sage asegura que en la loa *Iris* canta un sólo en recitativo (“*Este consorcio fiel...*”), en el texto publicado por Sánchez Reguerira (*Solís Obra menor*: 60) dicho texto es interpretado -cantando de forma alterna cada verso- por la *Fama* e *Iris*. Ver SAGE, J., “La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara”, en VAREY, J.E., y N.D. SHERGOLD, *Juan Velez de Guevara. Los celos hacen estrellas* (London, 1970), p. 191. Citaré por *Música Hidalgo*.

⁸⁵³ Los versos declamados por la Bezona parecen indicar que entraba en escena tocando un clarín (“... mas que clarín rompe el viento? (*Sale Gaspar*)” (SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 28), por lo que creo que el Gaspar mencionado podría ser el músico Gaspar Real.

de **Diego Osorio** (María de Quiñones (1ª), (Mariana Romero⁸⁵⁴ (?))¿María de Prado⁸⁵⁵ (2ª)?, Mariana de Borja (4ª), Mateo Godoy⁸⁵⁶ (*barbas*) y Gaspar⁸⁵⁷ ¿Real?) y **Pedro de la Rosa** (Luisa Romero⁸⁵⁸ (¿2ª?), Bernarda Ramírez⁸⁵⁹ (3ª), Cosme Pérez⁸⁶⁰ (*gracioso*). Tomás de Najera⁸⁶¹ (*músico*) pertenecía a la de Romero (P.PASTOR, *N.Datos* 2ª(1914): 220).

Por lo que respecta a Francisca Bezón y Bernarda Manuela (la *Grifona*), el 9 de enero Barrionuevo (*Avisos* II: 149) informa de que entre las actrices contratadas "... ha venido la *Bezona* muy dama de Sevilla y la *Grifona*, que se escapó de su encierro; con que la fiesta será grande y durará las Carnestolendas hasta el día de Ceniza para que todos la gocemos." Como ya vimos, ambas participaron en los entremeses, por lo que dada su calidad de actrices-músicas nos parece muy probable que participasen en la obra principal. A ellas debemos añadir otra célebre actriz-música, Manuela de Escamilla, miembro de la compañía de Francisco García el *Pupilo*. Aunque no aparece en el reparto de ninguno de los entremeses sabemos que participó en la fiesta gracias a las reclamaciones del arrendador de los corrales⁸⁶².

Como era habitual tratándose de fiestas reales, la representación de *Triunfos de Amor y Fortuna* requirió que se reuniesen actores de varias compañías, pero en esta ocasión parece que intervinieron nada menos que cuatro compañías: las dos citadas (Osorio y Rosa) y las de Francisco de la Calle⁸⁶³ y Francisco García (el *Pupilo*)⁸⁶⁴. Los avisos de

⁸⁵⁴ En 1657 pertenecía a la compañía de Osorio (COTARELO, *HªZarzuela*: 46) pero en 1658 pasó a la que dirigía Prado (BARRIONUEVO, *Avisos* II: 181).

⁸⁵⁵ En 1657 era 2ª dama de Osorio (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 127), por lo que parece muy probable que continuara siéndolo en febrero de 1658.

⁸⁵⁶ En 1658 y 1659 entregó las limosnas de la Compañía de Osorio a la Cofradía de la Novena (*GENEALOGÍA*: 231), por lo que estaba en ella en 1658.

⁸⁵⁷ En 1659 figura como músico de Osorio por lo que probablemente también lo fuese en 1658. Ver COTARELO, *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez* (Madrid, 1911), p. 119. Citaré por *Actores: Prado*.

⁸⁵⁸ Barrionuevo (*Avisos* II:181) informa el 8 de mayo de 1658 que a Luisa le habían dado una paliza en la compañía de Rosa por un asunto de celos.

⁸⁵⁹ COTARELO, *Actores Prado*: 116.

⁸⁶⁰ La carrera de éste actor estuvo estrechamente ligada a la compañía de Rosa. Según Cotarelo (*Colección*: clix) Cosme se retiró de los escenarios en 1659, sustituyéndole en la compañía de Rosa Antonio de Escamilla. Para mayores datos sobre Cosme Pérez así como sobre las actrices mencionadas y los músicos ver *Apéndice I*.

⁸⁶¹ Según Bergman (*L.Quiñones*: 512) aunque en 1658 Tomás de Najera era músico en la compañía de Romero, en 1657 cree que pertenecía a la de Rosa. No obstante en 1655 y 1656 había pertenecido a la de Osorio (P.PASTOR, *N.Datos* 2ª(1913): 429 y 435), por lo que puede que también continuase en ella durante la temporada 1657-58.

⁸⁶² El 21 de febrero la compañía del *Pupilo* no pudo representar en uno de los corrales la comedia anunciada (*El Ángel de la guarda*, de Matos) debido a que Manuela de Escamilla, que hacía el papel del Ángel, tuvo que ir a ensayar la fiesta grande (COTARELO, *Actores: Prado*: 105).

⁸⁶³ Ver la compañía de Francisco de la Calle hasta Carnestolendas de 1658 en PÉREZ PASTOR, *N.Datos* 2ª(1913): 441. Durante todo el mes de enero las tres compañías estuvieron tan ocupadas con las representaciones palaciegas y los festejos callejeros que no pudieron representar en los corrales. Cotarelo (*Actores: Prado*: 103) cree que fue por este motivo por el cual el Protector de teatros mandó el 4 de enero que se trajese a la compañía de Esteban Nuñez, que estaba en Cuenca, a la Corte. Sin embargo aunque Nuñez acató la orden, "...algunos de la dicha compañía se esconden así sus personas como sus bestidos..." por lo que el Corregidor de Cuenca tuvo que ponerlos en prisión (*FUENTES IV*: 126).

Barrionuevo confirman que efectivamente en estas fechas se habían reunido en Madrid un gran número de actores. El 9 de enero (*Avísos II*: 149) informa de que se está preparando una “comedia grande” para el 8 de febrero, con tramoyas “nunca vistas ni oídas”, que costarán 50.000 ducados; y como ya vimos, la escenografía de *Triunfos* justificaría semejante gasto. Pero además Barrionuevo asegura que “Entran en ella 132 personas, siendo las 42 de ellas mujeres músicas que han traído de toda España, sin dejar ninguna, Andalucía, Castilla la Nueva y Vieja, Murcia, Valencia...”. Aunque en un primer momento el número de 42 “músicas” parece algo exagerado, debemos recordar que como mínimo se necesitaron catorce actores para los papeles principales, si es que no fueron veinte, añadiéndose a éstos las 12 actrices que representaron a las ninfas de Venus y Diana, las que formaron parte de los dos coros, y las 22 bailarinas que participaron en el entremés *Salta en banco*. Si la mayoría de los papeles fueron interpretados por mujeres, como era habitual en las fiestas cortesanas, sobrepasamos incluso el número indicado por Barrionuevo, por lo que hemos de suponer que una misma actriz representaba varios papeles, sobre todos los secundarios.

Nada nos vuelve a decir Barrionuevo de tan fastuosa comedia hasta el 13 de febrero, cuando informa de que la Reina se había levantado el 6 de febrero marchándose al Retiro donde “Hubo cuatro tablados para *cuatro compañías de farsantes* que con saraos y otros juguetes le entretuvieron aquella tarde [...] se dice que el jueves 14 de este tendrán allí otra fiesta de toros y *el siguiente de la semana que viene será la comedia grande, que es asombro*.”⁸⁶⁵. Por tanto la representación se había retrasado, y estaba prevista no para el día 8 sino para el 21 del mismo mes. Al mismo tiempo nos informa de la presencia en Madrid de cuatro compañías, cuando lo habitual era que hubiera solamente dos.

El 20 de febrero Barrionuevo (*Avísos II*: 165) menciona los toros que se harán en el Retiro el 25, siendo el marques de Liche el “*tu autem* de la fiesta”, y vuelve a referirse a la “comedia grande” que “... se ha de hacer once días. Está arrendada la entrada en 500 ducados cada día para el mismo marqués y gastos⁸⁶⁶ y ha reformado todas las compañías de

⁸⁶⁴ En 1657 (posiblemente a finales) el *Pupilo* y los restantes miembros de su compañía, que estaban de partida para Zaragoza, se comprometieron con el arrendador de los corrales madrileños a estar de vuelta en la Corte. Según la obligación que firmaron “...se nos a mandado por S.E. el Sr. Marques de Liche que acauadas dichas 50 representaciones boluamos a esta Corte a representar en ella asta acabar el ano el día vltimo de Carnestolendas en festejo del parto feliz de la Reyna nuestra Señora ...” (*FUENTES IV*: 123). Según los certificados del escribano del arrendador, las cuatro compañías, mas la de Nuñez, estaban en Madrid durante enero y febrero de 1658 (*FUENTES IV*: 246).

⁸⁶⁵ BARRIONUEVO, *Avísos II*: 161. Los subrayados en cursiva son míos.

⁸⁶⁶ Según León Pinelo (*Anales de Madrid*) se hicieron tres representaciones “oficiales” “...y por acercarse la Cuaresma no se pudo dar lugar a que la gozase el pueblo, reservándolo para tiempo mas oportuno...”. La suspensión no hizo sino aumentar la curiosidad de la gente por lo que cuando se repuso “...fue tanto el concurso que aun faltaron días por atravesarse la fiesta del Corpus Christi que la suspendió” (COTARELO, *Actores:Prado*: 115). La expectación fue tan grande que según informa Barrionuevo “Es de manera la gente que

España que se hallan hoy aquí, y *hecho cuatro solas que llama de la Fama, que han de correr para el año que viene como las ha hecho y compuesto ...*". Aunque Barrionuevo no menciona el título de la tantas veces aplazada "comedia grande", es evidente que sólo puede tratarse de la obra de Solís, ya que era impensable que tal derroche de dinero y de medios se pudiera emplear en la puesta en escena de varias obras. La referencia al marqués de Liche⁸⁶⁷, quien como ya vimos también patrocinaba la representación, confirma esta suposición.

Los retrasos estarían sin duda motivados por la complejidad del montaje y el gran número de partes cantadas, que exigirían ensayos suplementarios⁸⁶⁸, ya que en este tipo de festejos parece que además de los ensayos de la comedia, requerían una serie de ensayos complementarios de la música, y éstos se realizaban aparte, según podemos ver a través de los certificados de los escribanos⁸⁶⁹.

Pese a la escasez de datos no podemos resistirnos a la tentación de intentar establecer que papeles pudieron interpretar en la fiesta los diferentes actores mencionados. Queremos dejar bien claro que simplemente se trata de un ejercicio de imaginación, sin que de momento tengamos ninguna prueba de la veracidad de nuestras suposiciones, aunque

va a la comedia del Retiro que a las siete de la mañana no cabe un hombre ni mujer..." (*Avisos II*: 194). De hecho parece que resultó ser un gran negocio para la tesorería real, ya que "Cinco mil reales le ha valido al Rey todos los días que se ha hecho en el Retiro la comedia, estando lleno el coliseo o panteon desde las cinco de la mañana..." (*Avisos II*: 199-200). El subrayado en cursiva del texto citado es mío.

⁸⁶⁷ Ya vimos en el primer capítulo como el marqués, que por estos años se hallaba el auge de su poder como director de los espectáculos reales, intervenía directamente en el negocio teatral manejándolo a su antojo sin respetar la organización tradicional. Su expeditiva manera de imponer sus criterios saltándose el "conducto reglamentario", le acompañó durante toda su carrera como servidor del Estado, como prueban las protestas originadas en Nápoles por el nombramiento de Scarlatti. Sobre la actividad de Liche como mecenas musical fuera de la corte madrileña ver STEIN, L.K., "De la contera del mundo: Las navegaciones de la ópera entre dos mundos y varias culturas", en *La ópera en España e Hispanoamérica* (I), CASARES, E., y A. TORRENTE (eds.), (Madrid, 2001), pp. 80-82.

⁸⁶⁸ Según consta en el testimonio de escribano enviado por el arrendador, la compañía del *Pupilo* no pudo representar en el corral el 21 de febrero porque "...vinieron de Palacio y le llevaron todas la músicas de su compañía; y pidiéndoles [a los alguaciles] no le hiciesen tanto daño, se resolvieron en que Manuela de Escamilla se quedase en la fiesta grande ..."; sin embargo dado que la actriz, como ya vimos, protagonizaba la comedia anunciada, tuvo que suspenderse la representación (COTARELO, *Actores: Prado*: 105). Un año mas tarde también los ensayos musicales retrasaron la representación de la comedia de Diamante *Pasión vencida de afecto*, prevista para el 6 de febrero, en la que intervenían solo dos compañías: las de Osorio y Rosa. Prevista inicialmente para el día 4, la representación se retrasó al día 6 "... por no hauer podido ensayarla de todo punto..." (*FUENTES IV*: 230). Que el retraso lo motivó la música lo demuestra una vez mas el certificado del escribano enviado por el arrendador que el mismo día 6 por la mañana declara haber ido a la casa de Osorio, en la que estaban los actores de su compañía y "las mujeres de la de Rosa", y los vio "... estar ensayando la musica para la comedia que ambas compañías an de representar oy dicho día en Palacio a SSMM..." (*FUENTES IV*: 230).

⁸⁶⁹ El 20 de septiembre 1688 la compañía de Manuel de Mosquera estuvo ensayando en casa del autor "la música" de la comedia *Vencerse es mayor valor* que debía representar al día siguiente (*FUENTES VI*: 289). El 5 de febrero de 1689 las compañías de Mosquera y Agustín Manuel estuvieron ensayando la música de *Hercules* (*¿Fieras afemina amor?* de Calderón) por la mañana y la comedia por la tarde (*FUENTES VI*: 289).

todas ellas se apoyan en datos conocidos sobre la trayectoria profesional de las actrices y actores mencionados⁸⁷⁰, y en la organización fuertemente jerarquizada de la profesión.

Todas las actrices que hemos mencionado eran célebres por sus habilidades musicales, y también lo eran algunos de los actores como Cosme Pérez; músicos eran Tomás de Najera y Gaspar Real.

Entre las actrices citadas tres parecen haber destacado especialmente por su voz Bernarda Manuela (la *Grifona*), Mariana Romero y Mariana de Borja, por lo que cualquiera de ellas pudo haber interpretado a los “galanes” (*Amor y Endimión*) de la comedia. La primera de ellas era en 1658 una actriz con experiencia que en esta época debía encontrarse en la plenitud de su belleza ya que cuatro años antes, en 1654, había protagonizado un escándalo convertida en amante del Condestable (Barrionuevo, *Avísos* I: 53). Sus dotes como cantante están fuera de duda ya que en 1660 se le asignó el papel de *Pocris* en *Celos aun del aire matan* de Calderón (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 55), por lo que creo posible que en esta ocasión hiciese el papel del *Amor*. La calidad como cantantes de Mariana Romero y Mariana de Borja está también demostrada a través de las propias obras teatrales. Ambas son alabadas por Andrés Gíl Enríquez como “serafines” que “cantan de los cielos” en su entremés *El ensayo* (BERGMAN, *Ramillete*: 341). Otra muestra de la magnífica voz de Mariana Romero lo tenemos en el entremés de Lanini *El cazador*, en el que la actriz interpreta al jilguero (COTARELO, *Colección*: cci), y sabemos que cantó el papel de *Céfiro* en *Celos aun del aire matan* de Calderón (COTARELO, *HªZarzuela*: 55). Mariana de Borja, célebre también como arpista, intervino durante estos años en bastantes loas palaciegas⁸⁷¹. En su citado entremés, Gíl Enríquez califica su voz de “Azucar el de Gandía” (BERGMAN, *Ramillete*: 341). Prueba de su habilidad como cantante es que se le confiase el papel de *Erostrato* en la ópera de Calderón *Celos aun del aire matan* (COTARELO, *HªZarzuela*: 55). Aunque cualquiera de las dos pudo interpretar el papel de *Endimión*, dado el carácter del personaje y la superior jerarquía profesional de la Romero, creo mas probable que fuese ella. Mas arriesgado me parece apuntar la posible identidad de las actrices que interpretaron alguna o todas las parejas cantoras (*Felicidad-Adversidad*, *Céfiro-Flora*, *Ociosidad-Quietud*), ya que tanto la Borja como Manuela de Escamilla y Francisca Bezón (ambas 3ª dama y muy jóvenes entonces) eran apropiadas para ello. En cuanto a Luisa Romero, además de su posible intervención en la loa, y su probada presencia en el entremés *Salta en banco*, donde encabezaba el grupo que bailaba al “vso Catalán”, sabemos que era muy “celebrada” por los recitativos que cantaba “con primor” (*GENEALOGÍA*: 470). El único personaje cuya

⁸⁷⁰ Ver en *Apéndice I*.

intervención se presta admirablemente a utilizar la técnica del recitativo es el de *Mercurio*, en su única intervención dentro de la 3ª jornada.

Las dos “damas” de la comedia (*Siques* y *Diana*) creo que pudieron ser interpretadas por María de Prado y María de Quiñones, ya que ambas tenían la categoría de primeras damas. Sus méritos debían ser similares ya que la Quiñones sustituyó a María de Prado en la compañía de Osorio cuando ésta marchó a Francia en la compañía de su hermano Sebastián. En cuanto a Bernarda Ramírez, esposa de Sebastián de Prado desde 1649, era en esta época una mujer madura - murió en 1662 (COTARELO, *Actores: Prado*: 144)- y una actriz muy experimentada que cantaba y bailaba muy bien. Dado que formaba habitualmente pareja teatral con el *gracioso* Cosme Pérez, creo mas que probable que hiciese el papel de *Dorinda*, la criada de *Siques*, si como creo *Coridón* fue interpretado por Cosme Pérez.

Coridón y *Ergasto* son papeles de *gracioso*⁸⁷² y posiblemente fueron interpretados por Cosme y el *autor* Diego Osorio, celebre también como *gracioso*. Ambos eran ya hombres maduros; Cosme Pérez no tardaría en retirarse, y Osorio, que había comenzado su carrera hacia 1634, murió hacia 1661, también retirado del teatro (RENNERT, *Spanish*: 548). Dado que el papel de *Coridón* es mas importante, posiblemente fue éste el que interpretó Cosme, mientras que Osorio se encargaría de *Ergasto*; de esta forma, al emparejarse *Coridón* y *Dorinda* al final de la obra, volveríamos a tener la pareja tradicional Cosme-Bernarda.

En cuanto a los restantes actores, es posible que Sebastián de Prado y Pedro de la Rosa, que hacían galanes, y no parece que ninguno destacase por sus dotes vocales, no participasen en la comedia que fue representada principalmente por las actrices. Tomás de Nájera era actor y músico, por lo que podría haber alguno de los papeles secundarios que parecen tener algunas partes cantadas, concretamente *Ganimedes*, mientras que *Morfeo* podría haber sido interpretado por Mateo de Godoy, celebre como barba (*GENEALOGÍA*: 231). Aunque en la obra no se indica que los papeles de *Ganimedes* y *Morfeo* tuviesen partes cantadas, su aparición al final de la 3ª jornada, en la que los coros repiten cantando el último verso de cada uno de ellos, hace suponer que si no cantado, si se trataría de una suerte de “parlato” o “recitado”, por lo que requería unas ciertas habilidades musicales.

ii. La música:

⁸⁷¹ En la que escribió Solís para su comedia *Las Amazonas* (1655) encarnaba a la propia *Música*. Ver SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 103.

Aunque en su mayor parte nos es desconocida, la música de la comedia fue compuesta con toda probabilidad por Juan Hidalgo, si no totalmente, la mayoría de ella. Sage (*Música J. Hidalgo*: 188-190) ha identificado tres composiciones de Hidalgo para esta comedia, aunque no especifica el personaje que deben interpretarlas:

(1) Tonada “*De Cintia adoro rendido la hermosura*” (BNM, Mss. 3880/48) (Lám. X)

(2) Tonada “*Cuidado pastor*” (BNM, Mss. 3880/27) (Lám. XI)

(3) Tonada “*Vuelve tirano aligero*” (BNM, Mss. 3880/44) (Lám. XII)

La primera es interpretada en la obra por *Endimión* (p. 103) en la 2ª Jornada. Según el texto, se trata de una canción de cuatro estrofas de cinco versos octosílabos (a-b-a-b-a) sin estribillo, en la que el personaje expone su amor por *Diana* y sus dudas entre aceptar la protección del *Amor* o de la *Fortuna*.

La tonada “*Cuidado pastor*” es interpretada por el *Amor* en la 3ª jornada (pp. 122-3), cuando disfrazado de pastor intenta olvidar a *Siques*. Se trata de una tonada con dos coplas (dos estrofas de cuatro versos cada copla) y estribillo⁸⁷³, cuya interpretación está separada por partes dialogadas.

En cuanto a la tercera, “*Vuelve tirano aligero*”, es una tonada con coplas (5) y estribillo, interpretada por 2 Sirenas solistas y un coro de sirenas en la 3ª Jornada (p. 132).

Por su parte Stein (*Songs*: 284) publica otra tonada con texto de Solís para esta obra, pero cuya música pertenece a Cristóbal Galán: “*No hay quien entienda al amor*” (BNM, Mss. 14030/180-181) (Lám. XIII). El texto se corresponde con la tonada que canta el *Amor* en la 2ª Jornada, declarando su amor a *Siquis* (p. 91). Se trata nuevamente de una tonada con estribillo y coplas (2) separadas una vez más por breves partes dialogadas.

Por tanto, entre los escasos fragmentos conservados tenemos dos de las intervenciones de *Amor*, el personaje musicalmente mas importante a mi juicio. Como señala Stein (*Songs*: 284-5), ninguna de estas dos canciones (“*No hay quien entienda al amor*” y “*Cuidado pastor*”) revelan influencias italianas, sino que se mantienen dentro de la tradición española, como parece suceder con el resto de las partes cantadas. Por el contrario Sage (*Música Hidalgo*: 191) considera que “...la música deriva su inspiración de modelos no solo españoles, sino también italianos [...] como en la de *Los celos hacen estrellas*.”. Dado que apenas hemos conservado cuatro fragmentos de la música que se compuso para la obra, resulta arriesgado a mi juicio negar rotundamente la inclusión en ella de modelos influidos por la música italiana, siquiera en alguna breve intervención musical, aunque en una primera

⁸⁷² “*Canta[n] dentro Ergasto y Coridón graciosos*” (p. 55).

⁸⁷³ Hay interpretación de la misma a cargo de Marta Almajano y el *Ensemble la Romanesca* dirigido por J.M. Moreno. El acompañamiento instrumental elegido lo componen guitarra barroca, viola da gamba y tiorba. Ver *Música en tiempos de Velázquez*, nº 8. Glosa GCD 920201.

lectura del texto se desprende que, efectivamente la música se mantuvo en la mayoría de los casos dentro del esquema copla-estribillo tan características de la música teatral española del XVII.

Del texto igualmente se deduce que la música cantada protagonizaba la comedia, mientras que la **música instrumental** independiente del canto -no hay danzas (o por lo menos el texto no lo especifica) salvo en la escena aldeana de la 3ª jornada- apenas tiene importancia escénica excepto en dos momentos: en la 1ª jornada la bocina de caza (p. 70) precede a la aparición en escena de *Diana*, cumpliendo la función de anunciar y caracterizar al personaje. Muy similar es la intervención de los instrumentos en la 2ª jornada ya que al responder a las voces con que *Siques* y sus dos criados pretenden llamar la atención de los moradores del palacio del *Amor* anuncian la presencia de éste, que inmediatamente después cantará la tonada "*No hay quien entienda al amor*":

CORIDON:	Ha de Palacio	
SIQUES:	Mas recio.	
CORIDON:	Ha de Palacio; lo has visto,	
	octava arriba es lo mismo.	
SIQUES:	Quizá mis voces tendrán	
	mejor fortuna.	
DORINDA:		Escuchemos.
SIQUES:	Moradores de esta ilustre	
	Regia mansión: mas que es esto!	
		(<i>Suenan dentro todos los instrumentos</i>)
DORINDA:	De armonía se ha llenado	
	el ayre.	
SIQUES:	Los instrumentos,	
	sin perder la variedad,	
	se reducen a vn concepto.	
CORIDON:	Ven esto? pues entristeze	
	los amantes encubiertos.	
		(<i>Canta dentro el Amor</i>)
AMOR:	<i>No hay quien entienda el Amor</i>	
	[...]	(p. 90-1)

Se trata pues de preparar el ánimo de los personajes y de los espectadores, ya que todos deben ser "conmovidos" por la tonada del *Amor*. Lamentablemente nada se nos dice sobre los instrumentos que debían sonar en este momento, aunque, como ya vimos, la "variedad" instrumental en este tipo de obras la formaban principalmente "... arpas, biolones, guitarras ..." ⁸⁷⁴; a ellos se añadirían en otros momento de la obra instrumentos de viento como el clarín (y la bocina de caza) y percusión, especialmente "instrumentos aldeanos" como panderos, sonajas, flautas, etc.

⁸⁷⁴ Acta levantada por el escribano el 6 de febrero de 1659 con motivo de la representación en Palacio de *Pasión vencida de afecto*, de Diamante (*FUENTES IV*: 230).

Por el contrario, la comedia presenta una gran riqueza de **música vocal** ya que en todas las jornadas se incluyeron varias partes cantadas, tanto por solistas como por coros, que en un “crescendo” muy efectivo desde el punto de vista dramático, culminan en la 3ª jornada, en la que se reúne la mayor cantidad de intervenciones musicales. Pero posiblemente lo que mejor caracteriza a la obra es el elevado número de piezas concertadas protagonizadas tanto por la contraposición de coros (cosa relativamente corriente), como (lo que es menos frecuente) por la presencia de coros con solistas, y coros integrados con tonos para voz sola.

ii.i. Partes corales:

Las intervenciones corales son muy numerosas a lo largo de la obra, nueve en total, concentrándose principalmente en la 1ª y 3ª jornadas, con cuatro intervenciones del coro en cada una de ellas, mientras que la 2ª jornada hay solo una.

Las cuatro partes corales incluidas en la **1ª jornada** ya muestran todas las variantes a las que nos hemos referido. En la primera de ellas, muy breve, dos coros repiten en eco los lamentos de *Siques* y *Endimión*:

SIQUES: Hasta quando cruel Fortuna?
 CORO 1.: *Cruel Fortuna.*
 ENDIMION: Hasta quando Amor tirano?
 CORO 2.: *Amor tirano.*
 SIQUES: Has de ser toda mudanças?
 CORO 1.: *Toda mudanças.*
 ENDIMION: Has de triunfar todo engaños?
 CORO 2.: *Todo engaños.*
 LOS 2 COROS: *Cruel Fortuna*
 Amor tirano
 toda mudanças,
 *todo engaños.*⁸⁷⁵

(p. 52)

En ésta primera intervención del coro, también la primera intervención cantada de la obra, ya se presenta una de las características que como veremos se va a repetir insistentemente a lo largo de toda ella: la *repetición por parte de los coros de versos declamados o cantados previamente por los personajes protagonistas*⁸⁷⁶. Dado que en

⁸⁷⁵ Pongo en cursiva las partes cantadas para una mejor comprensión de la estructura dramática de la escena. Sigo el mismo criterio en las restantes citas de la obra.

⁸⁷⁶ Según Stein (*Songs*: 283) esta fórmula en la que los versos cantados o declamados por los personajes están integrados, y en ocasiones son repetidos por los versos cantados por el coro, es una de las características de la loa de ésta obra, por lo que cree que esta integración podría indicar que las partes solistas forman parte integrante de las partes corales. El subrayado en cursiva es mío.

general son partes en las que se expresan sentimientos, la repetición del coro contribuiría a resaltar la expresividad, máxime en esta escena en la que en una nueva repetición, ahora sin intercalar partes solistas, el coro expone nuevamente los conceptos básicos de la escena.

La segunda intervención coral, igualmente breve, corre a cargo de tres ninfas de *Diana* y tres de *Venus* que veladamente anuncian a los dormidos *Siquis* y *Endimión*, y también a los espectadores, parte de la trama: sólo en sueños *Endimión* podrá ver a *Diana*, y *Siques*, quien fuera proclamada nueva diosa de la belleza en el propio templo de *Venus*, será perseguida por el deseo de venganza de la diosa:

CORO 1.: *Assí premia Diana
afectos de vn Amor
que huyendo del deseo
se acerca a la razón.*
CORO 2.: *Assí castiga Venus
delitos de vn error,
que ha convertido en culto
la humana adoración.*
(p. 58)

En la tercera intervención coral, las seis *Ninfas* de *Venus*⁸⁷⁷ entre las que destacan dos de ellas como cantantes solistas, reprochan al *Amor* su descuido en vengar a la ofendida diosa:

NINFA 1.: *De los agravios de Venus
descuyda el Amor tirano,
como sí no fueran suyos,
de su madre los agravios.
Para qué, para qué son
sus flechas o para quando?*
TODAS: *Para qué, para qué son
sus flechas o para quando?*
[...]

Se trata de la típica *tonada* con forma cíclica en la que una serie de coplas se alternan con un estribillo. En este caso cada ninfa, alternándose, canta dos estrofas de cuatro versos mas los dos versos del estribillo, que son repetidos por las restantes ninfas del coro; se establece por tanto una secuencia en la que se alternan solistas y coro (ninfa 1: estrofa + estribillo/ coro: estribillo/ ninfa 2: estrofa + estribillo/ coro: estribillo/ ninfa 1: estrofa + estribillo/ coro: estribillo/ ninfa 2: estrofa + estribillo/ coro: estribillo). Su función es expresiva, ya que transmiten el estado de ánimo de la ofendida diosa.

⁸⁷⁷ "... se descubre detrás del monte la Diosa Venus reclinada, y al vn lado el Coro de las tres Ninfas, que la asistieron en el sueño de Siques, y al otro lado otras tres Ninfas con instrumentos." (p. 61).

Aunque no se haya conservado la música, nos parece indiscutible que el texto refleja un contraste -estilístico mas que métrico- entre la copla y el estribillo, que pudo ser reflejado musicalmente por un cambio de compás, con lo que tendríamos aquí un ejemplo del contraste rítmico binario-ternario que caracteriza a muchos tonos, teatrales o no⁸⁷⁸.

La ultima intervención coral de la 1ª jornada es encomendada a dos coros, uno de *Felices* y otro de *Infelices*, a los cuales en "...desiguales coros/del júbilo, y del suspiro,/se componga en vuestras voces/la armonia de mi oydo...", encarga la *Fortuna* transmitir a los nuevamente dormidos *Siques* y *Endimión* su distinto destino. Una vez más cada coro será encabezado por un solista que canta el texto principal, limitándose el resto a repetir el estribillo. Su estructura es idéntica a la del coro de *Venus* anteriormente citado, dos estrofas cada solista, alternándose, mas las repeticiones del estribillo por parte de los coros, aunque en esta ocasión la intervención hablada de los dormidos *Siques* y *Endimión* separa las primeras estrofas cantadas por cada solista de las segundas:

VOZ 1.: *Venturoso jouen
con su compassion
hizo quien le causa
feliz tu dolor.
Sigue, sigue al Amor.*
CORO FELIC.: *Sigue, sigue al Amor.*
VOZ 2.: *Siques, la hermosura (Canta con voz triste)
sin dicha nació,
que el Amor es riesgo
de la perfección.
Teme, teme al Amor.*
CORO INFEL.: *Teme, teme al Amor.*
ENDIMION: *Ya le sigo (Entre sueños)*
SIQUES: *Ya le temo (Entre sueños)*
ENDIMION: *Que apacible!*
SIQUES: *Que feroz!*
ENDIMION: *O que regalado afecto!*
SIQUES: *O que violenta passion!*
VOZ 1.: *Ya estava la herida,*

⁸⁷⁸ Para Sage (*Música Hidalgo*: 182) "...al mediar el siglo XVII vemos que el contraste entre las dos secciones empieza a cristalizarse, de forma que la copla en metro binario va aproximándose al estilo expresivo *recitativo* o *rappresentativo*, y el estribillo en metro ternario conserva la tendencia melódica...". Esta alternancia rítmica que en opinión de Querol, se debía a una clara influencia de la música popular, es para Sage "...con toda seguridad una característica de la música operística en casi todos los centros artísticos de Italia durante el siglo XVII...", y fundamenta su afirmación en el hecho de que la forma cíclica copla-estribillo en la que contrastan rítmicamente la copla binaria con el estribillo ternario, aparece ya en el desarrollo operístico italiano del recitado mas aría, en el que también alternan la parte binaria con otra ternaria. Sin embargo parece olvidar que la alternancia copla binaria/estribillo ternario está ya presente en las obras polifónicas recogidas en los Cancioneros españoles de la primera mitad del XVII. Por otra parte, como señala Etzión (*Sablonara*: li) los estribillos en ritmo ternario proceden de "...la larga tradición popular de los villancicos de compás ternario (tan tempranos como los del *Cancionero Musical de Palacio*)...". Todo ello no excluye que pudiera darse una cierta influencia italiana, aunque creo que mas que en los cambios rítmico en el diferente carácter de ambas secciones. Si como señala Ferrer (*Práctica*: 31) la escenografía en perspectiva aparece en España con la representación en Burgos en 1570 del *Amadís*, nada tendría de extraño que algunas innovaciones musicales también se hubieran importando desde fechas muy tempranas.

[...]
 LOS 2 COROS: *Sigue, teme, sigue, teme,*
sigue al Amor, teme al Amor!
 (p. 80-81)

Aunque hay en el texto mayor uniformidad entre copla y estribillo que en el caso anterior, se trata de una escena sumamente expresiva, ya que se exponen sentimientos contrapuestos subrayados tanto por la interpretación de la música como por el movimiento escénico, tal y como indica la acotación: “... *suben poco a poco la Fortuna con Endimión, y el coro de los felices, y baxa al mismo compás Morfeo con Siques, y el coro de las infelices, y los vnos cantando en tono alegre, desaparecen por lo alto, y los otros en tono triste por lo baxo*”⁸⁷⁹. La última intervención de los dos coros, simultánea, admitiría, dado el esquema reflejado en el texto, la imitación contrapuntística.

En la **2ª jornada** las intervenciones corales se limitan únicamente al momento en que los coros de *Diana* y *Amor* acompañan el ascenso al cielo de ambos dioses, ofendidos ambos por la actitud de los mortales *Endimión* y *Siques*⁸⁸⁰. Se repite aquí el mismo procedimiento ya empleado en el primer coro de la obra, alternando las partes declamadas de *Endimión* y *Siques* con las cantadas por los coros, que les hacen eco. La intervención del coro finaliza igualmente con una nueva repetición en la que se exponen los conceptos básicos desarrollados durante toda la escena cantada, pero con dos variaciones sobre el modelo inicial: no cantan los dos coros juntos, como en el primer ejemplo, sino que cada coro repite su parte, alternándose ambos:

ENDIMION:	Pues sírvate de lisonja,
SIQUES:	Pues apure tus crueldades,
ENDIMION:	Este desdichado afecto,
CORO 1:	<i>Desdichado afecto.</i>
SIQUES:	Este rezelo inculpable
CORO 2:	<i>Rezelo inculpable.</i>
ENDIMION:	Quando gime de oprimido.
CORO 1:	<i>Gime oprimido.</i>
SIQUES:	Quando muere de cobarde
CORO 2:	<i>Muere de cobarde.</i>
CORO 1:	<i>Desdichado afecto.</i>
CORO 2:	<i>Rezelo inculpable.</i>
CORO 1:	<i>Gime oprimido.</i>
CORO 2:	<i>Muere culpable.</i>

⁸⁷⁹ Ed. cit., p. 81. El subrayado en cursiva es mío.

⁸⁸⁰ *Endimión* que se ha fingido dormido, por fin ha conseguido ver a *Diana*. *Siques* a quien *Morfeo* había advertido que debía matar a su misterioso enamorado, descubre que éste es el joven del que ya estaba enamorada. Según se indica en la acotación “...*salen las Ninfas de el Amor, y él se retira con ellas a vn lado del tablado, y Diana con las suyas al otro, desde donde han de subir ambas Deidades con sus Coros, a desaparecer*”

La segunda variante la presenta el hecho de que tras la intervención final del coro, y justo antes de su salida de escena, *Endimión* y *Siques* vuelven a repetir el texto-resumen, lo que refuerza el dramatismo de la escena:

ENDIMION:	Desdichado afecto.	
SIQUES:	Rezelo inculpable.	
ENDIMION:	Gime oprimido.	
SIQUES:	Muere culpable.	(<i>Vanse.</i>)

Se establece así un paralelismo escénico, ya que la desaparición de escena de la pareja de dioses y de mortales es marcada por los mismos versos, pero cantados para los dioses y declamados en el caso de los mortales, con lo que la música contribuye aquí además a la caracterización de los personajes.

La **3ª jornada** es la mas rica musicalmente por el número de intervenciones cantadas y por la diversidad de las mismas. En el caso de los coros, son nuevamente cuatro⁸⁸¹, y aunque se repiten los procedimientos que ya hemos visto anteriormente, en algunos casos se introducen variantes.

La primera intervención coral ya presenta la novedad de alternar partes cantadas con otras habladas, de signo contrapuesto, tal y como indica la acotación: “*Cantan dentro a vn lado voces de pastores, y suenan al otro lado gritos de pastores.*”⁸⁸². Estamos nuevamente ante un ejemplo de contraposición expresiva que ya vimos en el coro de *Felices e Infelices* de la 1ª jornada, pero resaltada aquí por el hecho de contraponer la parte *cantada* de los que celebran una fiesta a la *gritada* de los que entran asustados:

	(<i>Salen por vn lado baylando los pastores y por otro asustados los pastores, cantan y baylan.</i>)
PASTORES:	<i>Vaya de fiesta; y de gira pues parece que a compás, retozando las ovejas, nos enseñan a baylar.</i>
PASTORES:	<i>Zagales de estas riberas, dexad el bayle, mirad aquella nube de fuego, que el ayre empieza a inflamar.</i>

La siguiente intervención coral se divide en dos secciones musicales bien definidas, protagonizadas por las 8 *Sirenas* que acompañan a *Venus*, que aparece como mensajera de Júpiter, el cual “Dexose hechizar .../del lastimoso escándalo”, por lo que ha resuelto erigirse

por lo alto en una tramoya, que representa el Globo de la Luna, ocupando todas catorce personas la frente del teatro, y subiendo poco a poco, mientras dura lo que se sigue.” (pp. 110-111).

⁸⁸¹ A ellos habría que añadir lo que posiblemente fueron dos “cuatros”, pero que hemos preferido incluir en las partes cantadas por solistas.

en arbitro de la contienda entre *Fortuna* y *Amor*. En la primera sección, la aparición “...en medio de las aguas [de] la diosa *Venus* en una concha grande, y a los lados ocho *Sirenas* con instrumentos músicos...” (p. 131) sorprende a *Fortuna* forcejeando con el *Amor*, que quiere huir, y aunque logra zafarse, el canto de las *Sirenas* le detiene “suspense”. La estructura de este coro es idéntica a la que ya vimos en la jornada 1ª, cuando *Venus* aparecía acompañada por 6 *Ninfas*, siendo aquí solistas dos *Sirenas* que alternan con el coro formado por las seis restantes. Se trata nuevamente de una tonada cíclica en la que cada solista canta dos estrofas alternándose.

La segunda sección (dividida a su vez en dos partes) comienza con la aparición de *Zefiro* y *Flora* en dos nubes que “baxan de lo alto” (p. 133), y entablan con las *Sirenas* una disputa sobre “si ha menester encantos la hermosura”, sosteniendo las sirenas que si y ellos dos que no. La competición cantada se estructura en dos partes bien delimitadas, sin embargo el texto no nos permite establecer con claridad si se trata de un diálogo entre el coro de *Sirenas* y los dos personajes (*Zefiro* y *Flora*), o estamos mas bien ante cuatro solistas: las dos *Sirenas* solistas, *Zefiro* y *Flora*. El hecho de que en la segunda parte - separada de la primera por el parlamento de *Venus* y un breve diálogo- sí se indique que haciendo eco a las palabras declamadas por los solistas, y repetidas por *Zefiro* y *Flora* y posiblemente las 2 *Sirenas* solistas, “cantan todas”, así como la propia estructura de la sección, me lleva a considerar como mas probable la 2ª posibilidad⁸⁸³. En esta segunda parte cobra gran importancia la dinámica al alternar los versos declamados por *Venus*, *Amor* y *Flora* con la repetición eco de la última palabra de cada verso cantada por *Zefiro* y *Flora* y posiblemente por las 2 *Sirenas* solistas, que transforman el mensaje inicial de los dioses, siendo precisamente el coro de *Sirenas* el encargado de subrayar el nuevo mensaje: *Amor vence, el hado cede*:

TODAS:	<i>Que nos quieres?</i>
VENUS:	Que la suauidad del canto.
ZEF. Y FLO.:	<i>El canto.</i>
[2] SIRENAS:	<i>El canto</i>
VENUS:	Al ayre otra vez resuene.
ZEF. Y FLO.:	<i>Suene.</i>
[2] SIRENAS:	<i>Suene.</i>
SIRENAS:	<i>El canto suene.</i>
AMOR:	Siques, fia en el Amor.
ZEF. Y FLO.:	<i>El Amor.</i>
[2] SIRENAS:	<i>El Amor.</i>
AMOR:	Que nada al Amor convence.
ZEF. Y FLO.:	<i>Vence.</i>
[2] SIRENAS:	<i>Vence.</i>

⁸⁸² Ed.cit, p. 124. El subrayado en negrita es mío.

⁸⁸³ Lo analizaré por tanto en la parte dedicada al estudio de las partes solistas.

SIRENAS: *Al Amor vence.*
 FLORA: Teme infeliz desvelado.
 ZEF. Y FLO.: *El hado.*
 [2] SIRENAS: *El hado.*
 FLORA: Pues todo assi te sucede.
 ZEF. Y FLO.: *Cede.*
 [2] SIRENAS: *Cede.*
 SIRENAS: *El hado cede.*
 VNAS: *El canto suene.*
 OTRAS: *El Amor vence.*
 OTRAS: *El hado cede.*

(p. 135)

Las dos intervenciones siguientes fueron protagonizadas por los coros de *Amor* y de *Fortuna*. Con la primera de ellas se iniciaba la apoteosis final al descubrirse “... *la mutación del Cielo, y por diferentes partes del ayre baxan dos coros de Musica del Amor y la Fortuna, y en otras nubes Ganimedes con vn vaso de nectar, y Morfeo con el caduzeo de Mercurio, Zefiro y Flora, y otras Deidades.*” (p. 140). Se trata una vez mas de un magnifico ejemplo de integración entre partes solistas, habladas o cantadas, y partes cantadas por el coro, que como hemos visto es la técnica que predomina en la obra. Dividida en dos secciones, en la primera los últimos versos de las estrofas declamadas por *Ganimedes* y *Morfeo* son repetidos por el coro:

GANIMEDES: Ministros celestiales,
 que hermosteáis la diáfana Región,
 Ganimedes os llama,
 engrandeced los triunfos del Amor.
 CORO 1: *Engrandeced los triunfos del Amor,*
cuydados del corazón.
 MORFEO: Ministros celestiales,
 que en el viento infundís vuestra dulçura,
 Morfeo os ha llamado,
 los triunfos aclamad de la Fortuna.
 CORO 2: *Los triunfos aclamad de la Fortuna.*
descuydos de la ventura.
 [...]

(p. 140)

Tras declamar tres estrofas cada uno, proclamando *Ganimedes* y el coro de *Amor* la victoria de éste, y *Morfeo* y el coro de la *Fortuna* la victoria de ella, se inicia la segunda sección que repite la alternancia solista-coro, aunque ahora enteramente cantada: primero *Zefiro* proclama el triunfo de *Amor*, repitiendo el coro de *Amor* el estribillo, y luego *Flora* y el coro de *Fortuna* hacen lo correspondiente con ésta:

ZEFIRO: *En medio de su desdicha,*
confiessan los mas dudosos,
que Amor puede hazer dichosos,
pero no amantes la dicha.

*Y así, pues vna passion,
en noble afecto fundada,
no puede ser desdichada,
sí es su dicha su razón.
Cuydados del coraçon,
engrandeced los triunfos
del Amor.*

CORO 1: *Cuydados del coraçon,
engrandeced los triunfos
del Amor.*

FLORA: *La Fortuna sabe hazer
dichosos, sin aguardar
a que siga el desear,
las causas del merecer.
Y así, pues mas se asegura,
quien en sus dichas aduierte
que no detiene la suerte,
lo que el deseo apresura.
Descuydos de la ventura,
los triunfos aclamad
de la Fortuna.*

CORO 2: *Descuydos de la ventura,
los triunfos aclamad
de la Fortuna.*

Tras declarar *Júpiter* ganadores del duelo a ambos dioses⁸⁸⁴, “*Bueluen a subir las nubes de los dos Coros del Amor y la Fortuna, y las de Morfeo y Ganimedes, y desaparecen por lo alto, cantando y representando...*” una variación del texto anterior, en alabanza al “Prospero fruto” de la unión de la pareja real⁸⁸⁵.

ii.ii. Partes solistas:

Si numerosas son las partes corales, aun lo son mas las intervenciones protagonizadas por cantantes solistas, dado que además hay varios tonos para voz solista que integran partes corales, alguno de los cuales, siempre dos solistas que cantan de forma alterna, ya hemos visto en la sección anterior.

Lo primero que llama mi atención en la obra es el elevado número de personajes cuyas intervenciones son siempre cantadas, lo que justificaría la afirmación de Barrionuevo (*Avisos* II: 149), según la cual se habían traído de toda España al menos “42 mujeres músicas”. Siete son los personajes enteramente cantados: *Felicidad* y *Adversidad*, *Cefiro* y *Flora*, *Ociosidad* y *Quietud*, y *Mercurio*. Lo segundo sería el hecho de que salvo *Mercurio*,

⁸⁸⁴ “JÚPITER: Cessen ya vuestras discordias/.../ Bienes da el Amor, y bienes/ la Fortuna, pero.../.../...Amor los da verdaderos/y la Fortuna soñados.” (p. 143-144)

⁸⁸⁵ “ZEFIRO: Mirando el Prospero fruto/ de esta soberana vnion/ .../ CORO 1: Afectos del coraçon/ engra[n]decen los triu[n]fos de Amor/.../ CORO 2: Aplausos de la ventura,/los triunfos aclamad de la Fortuna/ .../ (*Cantan los dos coros*) Dignamente se juntan/los triu[n]fos del Amor y la Fortuna.” (p. 144-145).

los seis personajes restantes aparecen siempre por parejas, lo que como ya indiqué, facilitaría que fuesen interpretadas por la misma pareja de actrices, máxime si tenemos en cuenta que nunca coinciden en escena, y que salvo la pareja formada por *Cefiro* y *Flora*, que aparecen en la 2ª y 3ª jornada, la dos parejas restantes, formadas por personajes simbólicos, aparecen cada una en una jornada: *Felicidad* y *Adversidad* en la 1ª jornada y *Ociosidad* y *Quietud* en la 2ª.

La misma tendencia a formar parejas se percibe en los personajes principales, independientemente de que declamen o canten: dos “graciosos” (*Coridón* y *Ergasto*), dos “galanes” (*Amor* y *Endimión*), y dos “damas” (*Siques* y *Diana*). Básicamente se plantea la división de personajes típica de la “comedia nueva”: dos parejas mas sus respectivos criados⁸⁸⁶. Ello revela que pese a la evidente - a mi juicio - influencia de Calderón en la obra, Solís se mantiene ligado todavía en mayor medida que aquel, a las convenciones del teatro de corral, lo que a su vez podría haber influido en la concepción musical de la obra, en la que, como señala Stein (*Songs*: 285), la expresión musical de los dioses se limita a canciones a sólo convencionales, tal y como sucede en la comedia tradicional.

Este agrupamiento en parejas que ya hemos visto aparecer en algunos coros que integran partes solistas a dúo (dos ninfas, dos sirenas, etc.), se mantiene también en las partes cantadas únicamente por solistas, ya que en la obra es frecuente que las estrofas cantadas “a solo” terminen en dúo⁸⁸⁷. Un primer ejemplo lo tenemos ya en la *1ª jornada*, cuando ambos *graciosos* cantan cada uno por separado primero⁸⁸⁸ y luego a dúo, repitiendo juntos lo que podríamos considerar el estribillo de cada una de sus intervenciones por separado:

(*Cantan d entro Ergasto y Coridón, graciosos*)

ERGASTO: *Amor, tus venturas asaz son locuras.*
 CORIDON: *Tus casos falazes, Fortuna cantamos.*
 [...]

(*Sale cantando*)

ERGASTO: *Amor díxo a la Fortuna,
 tu eres al rebés del Pabo,
 porque desharás tu rueda,
 sí te miran los cascos.*
 (*Sale cantando*)

⁸⁸⁶ Los personajes secundarios también podríamos relacionarlos con los habituales en las comedias tradicionales: *Morfeo* como “barba”, *Palemón* “2º barba”, *Dorinda* “graciosa”. El hecho de que los principales personajes masculinos requiriesen ser interpretados por cantantes -salvo los dos graciosos, fueron todos interpretados por las actrices de las compañías- así como el elevado número de coristas y comparsas reflejan su carácter de “fiesta real”.

⁸⁸⁷ Ver STEIN, *Songs*: 284.

⁸⁸⁸ Con su intervención cantada, en la que cada criado apoya las quejas de su correspondiente amo (*Ergasto* las quejas de *Endimión* contra el *Amor* y *Coridón* las de *Siques* contra la *Fortuna*), se refuerza la expresión de sentimientos ya expuestos por cada uno de los mortales y origen del duelo entre los dioses que da título a la obra.

CORIDON: *Fortuna dixo el Amor,
quitenme allá esse muchacho,
que es ciego a nativitate,
y quiere tirar al blanco.*

LOS DOS: *Amor, tus venturas asaz son locuras,
tus casos falazes, Fortuna cantamos.*

(p. 55)

Un esquema similar encontramos en el dúo de la *Felicidad* y la *Adversidad*, emisarias de la *Fortuna*, y cuya función como mensajeras de la misma es exponer lo que la protección o enemistad de ésta supone para los protagonistas: *Felicidad* para *Endimión*, el protegido de la *Fortuna*, *Adversidad* para *Siques*, protegida por *Amor*, el rival de la *Fortuna*. Su función es pues doble: exaltar a la *Fortuna* y anunciar el destino de cada mortal. Ambos personajes entablan un diálogo con *Diana* y *Amor* (ellas cantando y ambos dioses declamando), en el que tras sus estrofas a solo respondiendo a ambos dioses, *Felicidad* y *Adversidad* se unen para pregonar la victoria de la *Fortuna*⁸⁸⁹.

El agrupamiento por parejas se refuerza aún mas en la *2ª jornada*, en la que dos de sus cinco números musicales encomendados a solistas son protagonizados también por parejas -*Zéfiro* y *Flora* y *Ociosidad* y *Quietud*- que tras interpretar sus respectivas partes solistas, terminan en dúo.

En tanto que “ministros de Amor”, *Zéfiro* y *Flora* son los encargados de comunicar a *Siques* que “...un amante/ a quien no he de ver .../... ha de enmendar mi fortuna ...” (Ed. cit. pp. 88-89). Su intervención, se estructura en dos secciones (en la 1ª se presentan y en la 2ª comunican su mensaje dialogando con *Siques*), cada una de las cuales finaliza con un dúo en el que se resume su contenido:

(*Cantan los dos*)

*Ministros de Amor entrambos
te venimos a rendir
obsequio de vn alvedrio,
que acierta fuera de sí.*

[...]

*Ya es tie[m]po Siques hermosa
de que conozcas en tí,
que vn amante sin fortuna,
amando se haze feliz.*

(pp. 87-88)

Con su intervención *Zéfiro* y *Flora* preparan a la protagonista -y también al público- para la aparición “sonora” del Amor, ya que el personaje, que “*canta dentro*”, no aparecerá sobre el tablado. La tonada que en esta ocasión canta el *Amor* -“*No hay quien entienda*

amor”- (*Lám.* XIII) protagoniza la que para Stein (*Songs*: 284), es la escena musicalmente mas importante de la obra por constituir un buen ejemplo del uso persuasivo de la canción “a solo” lírica, una de las convenciones mas características del teatro musical hispano del siglo XVII. La escena se presenta efectivamente como un momento culminante, ya que además la interpretación de la tonada va precedida por la única intervención protagonista asignada a la música instrumental, lo que sin duda contribuyó a “preparar el ambiente”:

(*Suenan dentro todos los instrumentos*)

DORINDA: De armonía se ha llenado
el ayre.

SIQUES: Los instrumentos,
sin perder la variedad,
se reducen a vn concepto.

(p. 90)

La tonada de *Amor* es una vez mas una canción con coplas y estribillo, entre las cuales se introducen breves partes declamadas:

(*Canta dentro el Amor*)

AMOR: *No ay quien entienda al Amor
que vence, y ha menester
rendirse para vencer*

SIQUES: No es malo el mote, aunque yo
esta facultad no entiendo.

CORIDON: Y como que dize bien.

DORINDA: Calla que cantan del cielo.

(*Canta Amor*)

AMOR: *Pues soy yo quien me he rendido,
dexame, Siques, dezir,
que está en saberse rendir
la victoria del vencido.
Ya blasoné de temido,
ya temo tu rigor:
no ay quien entienda al Amor
que vence, y ha menester
rendirse para vencer.*

SIQUES: Parecen que hablan conmigo.

DORINDA: Siques dixo.

SIQUES: No lo entiendo.

CORIDON: Mas otro competidor,
esto parará en torneo⁸⁹⁰.

⁸⁸⁹ “(*Cantan las dos*) Victoria por la Fortuna/ pues Amor ha conocido/ que siempre aciertan acaso,/ si aciertan sus desvarios.” (pp. 76-77).

⁸⁹⁰ Posiblemente sea una alusión burlona al torneo que se escenifica en el entremés *Salta en banco*. Si éste fue el entremés que se representó entre la 1ª y la 2ª jornadas, Solís habría utilizando la técnica de la “anticipación” tan cara a Calderón, que utiliza varias veces a lo largo de la obra principal. La alusión podría ser también importante para identificar a los personajes que interpretaron algunos de los papeles de la comedia, pues podría ser una prueba de que el papel del *Siques* fue interpretado por María de Quiñones, y el de *Coridón* por Cosme Pérez, estableciéndose un paralelismo entre personajes-situación. La breve frase, dicha por un actor de múltiples recursos mímicos y vocales como parece haber sido Cosme, no pasaría sin duda desapercibida para los espectadores.

(*Canta Amor*)

AMOR: *Siques hermosa, en la gloria
de ser su rendido sientto
que el gusto del rendimiento,
llegue a parecer victoria;
lisonjas de la memoria,
dexad su fuerça al temor:
no ay quien entienda al Amor
que vence, y ha menester
rendirse para vencer.*

(p. 91)

Por su estructura y el ritmo ternario y sincopado de la música, tanto en las coplas como en el estribillo, esta *tonada* se mantiene dentro de las características del estilo musical del teatro español⁸⁹¹, mucho menos “afectivo”, al menos en apariencia⁸⁹², que el italiano.

La tesitura, alta aunque no excesivamente amplia - abarca desde el La3 al Sol4 - se corresponde con el gusto de la época por las voces “claras”, e indica que fué escrita para voz de soprano. Una actriz-cantante experimentada conseguiría además de lucir su voz, sobre todo en aquellas partes en las que la ornamentación enriquece la melodía⁸⁹³, interpretar con donosura las repeticiones de la tonada, y marcando el contraste entre coplas y estribillo.

Tras la tonada del *Amor* se introduce una vez mas una escena musical protagonizada por dos personajes, *Ociosidad* y *Quietud* (“*con instrumentos músicos*”), que cantan inicialmente por separado varias estrofas y se unen en el estribillo para aludir de forma directa a la situación de los personajes:

LOS DOS: *Ce, que duermen vnos ojos,
ce, silencio, quedito, ce,
que se duermen para olvidar,
y despiertan para aborrecer.*

(p. 101)

La intervención de la *Ociosidad* y la *Quietud* marca un cambio de “clímax” desde el brillante optimismo del Amor a la mucho mas melancólica -tal y como se desprende del

⁸⁹¹ Sage (*Música Hidalgo*: 178) apunta que el uso habitual de ritmos sincopados en la música española entendido como una influencia de la música popular, podría deberse mas a elaboraciones cultas que a una verdadera influencia popular. Pone como ejemplo “Enemiga le soy madre” del *Cancionero de Palacio* y “Tres morillas” de Espinosa, canciones cuyas versiones anónimas, y por ello posiblemente mas cercanas a la música popular primitiva, son mucho menos sincopadas que las versiones cultas.

⁸⁹² A juicio de Sage (*Música Hidalgo*: 183) en el siglo XVII la música española se va a caracterizar mas por “la gracia” que por la “intensidad”. Por su parte Stein (*Songs*: 284) considera que el “estilo persuasivo” hispano” se basa en el principio retórico de la repetición y la secuencia.

⁸⁹³ Compases 15 y 16 de la copla (sobre la palabra “victoria”), en los que la escala ascendente subraya el significado optimista del texto.

texto- actitud de *Endimión*, que interpreta la segunda tonada a “solo” incluida en esta 2ª jornada: “*De Cintia adoro rendido*” (Lám. X):

ENDIMION: [...] yo he de elegir, y yo
la elección disculparé,
siendo en mi voz armonía
esta novedad del bien. (*Canta*)
De Cintia adoro rendido
la hermosura y el rigor,
tan noblemente advertido,
que aun faltan en mi temor
méritos para su olvido.
Si fauorecerme ordena
el amor, quando él me culpa,
aquel rigor me condena,
quien busca en la misma culpa
los aliuos de la pena?
Si de la Fortuna admito
el fauor, a otra desdicha
me expongo, o me precipito,
porque que será la dicha
donde es la razón delito?
Dígase, pues, que deuí
al sueño ser ambicioso,
porque me disculpe así
del yerro de ser dichoso
el estar fuera de mí.

(p. 103)

Aunque se trata igualmente de una declaración amorosa, su carácter es muy distinto a la cantada por el *Amor*. Frente al optimismo del dios, *Endimión* se debate en la duda; sin decidirse a elegir protector entre *Amor* y *Fortuna*, prefiere a *Morfeo*, es decir el bien soñado mas que real, con lo que estamos nuevamente ante la anticipación de su destino final⁸⁹⁴. La música, que como ya dijimos pertenece a Hidalgo, se encarga de marcar el carácter del personaje, muy diferente al “brillante” *Amor*. La *tonada* de *Endimión* se estructura en cuatro estrofas de cinco versos cada una, sin estribillo, y con la misma música para todas ellas. El compás cuaternario y la ausencia de sincopas confieren a la obra un ritmo mas sosegado, conforme al carácter melancólico de la melodía. La tesitura central, y por ello menos brillante que la de la tonada del *Amor*-abarca desde el Re3 al Mi4- también contribuye a acentuar el carácter melancólico⁸⁹⁵ de la escena, en la que la parte cantada no se ve interrumpida por intervenciones dialogadas, como sucedía en el caso anterior.

⁸⁹⁴ También el efecto que consigue con su canto es el contrario al de *Amor*, pues mientras éste consiguió despertar la curiosidad de *Siques*, que tratará de encontrarle, *Endimión*, que sí es bien visible para *Diana*, sólo consigue irritarla, y que ésta se aleje de él enfadada.

⁸⁹⁵ Sage (*Música Hidalgo*: 179), considera que esta tendencia a la melancolía que se ha querido ver como una característica del “estilo español” de la música teatral del XVII, no solo había aparecido ya en el siglo XVI, sino que, según afirma, tampoco es únicamente una peculiaridad española, puesto que era uno de los tópicos de la

La diferencia de carácter de ambos amantes se refuerza en su siguiente intervención musical, una escena doble a todos los efectos: musicales y escénicos:

“Mudase el teatro en vn jardín, y en la frente del aparece vna division de dos mansiones diferentes; en la vna, que sera como fondo del jardín, se vera Endimion, recostandose, turbado, en una fuente, y Diana, y Ninfas azechandole; y en la otra, que sera vn retrete con alhajas, y estrado, el Amor recostandose junto a Siques, y las Ninfas del Amor, y Endimion tendra en la mano el retrato de Diana” (p. 106)

Protagonizada por los dos galanes, éstos cantan sendas tonadas (con dos coplas cada una) alternándose entre ellos, pero sin confluir al final en un dúo. Entre las primeras coplas y las segundas de ambos se intercalan partes dialogadas:

ENDIMION: Ea, afectosa la voz,
pues solo os escucha el ayre. *(Canta)*
Ay q[ue] me muero, mas ay q[ue] me muero,
ay que me muero, de que no me muero.⁸⁹⁶
Irritada hermosura,
ya no puede mi aliento
sufrir en tus rigores
esto q[ue] te maltratas en mi pecho.
Si es delito adorarte,
morir por el deseo;
dexame mi delito,
y alla en mi vida
busca el escarmiento.
Ay q[ue] me muero, mas ay q[ue] me muero,

AMOR: *(Canta)* Vaya de festiuos canticos
y calle vn rato el dolor,
porque es el cantar con lagrimas,
llorar con quenta, y razon.
Desmesurese la música,
y esfuerzese la canción,
introduciendo en su cláusulas
traesuras de la voz.

ENDIMION: Yo he de ver fingie[n]do el sueño
[...]

AMOR: Parece, mi bien, que el sueño
[...]

ENDIM. *(Canta): Fulmínenme tus desayres,*
pero si has de encenderlos
sea en mi pecho mismo,
donde hallaras otra región del fuego.
Para solo adorarte
el viuir apetezco:
mas lleuate la vida
que yo con solo el alma me contento.

música europea del Renacimiento. Sin embargo reconoce que las noticias de la época “... concuerdan en que los españoles solían cantar de manera sentimental...”, siendo además una cualidad muy estimada en la época, y cita como ejemplo el que Lope de Vega en su *Elogio a la muerte de Juan Blas de Castro*, le alabase precisamente por dominar el arte de “cantar llorando”.

⁸⁹⁶ Parece innegable el eco de Santa Teresa.

Ay que me muero,
 etc. (Finge que se duerme)
 AMOR (Canta): *Nadie me esté melancólico*
porque ha de dezir el son,
y el metro en sus mismas sílavas,
que canto dichas de Amor (Canta durmiéndose)
También ay suspiros fáciles,
ay! ay! que siento vn fervor
que sabe meterse a júbilo
sin dexar de ser pasión. (Quedase dormido)
 (pp.107-109)

Dado que no se ha conservado la música no podemos saber el carácter que ésta tenía, pero dado que el texto refleja que se han invertido las formas, ya que en esta ocasión *Endimión* interpreta una tonada estructurada en coplas y estribillo, mientras que el *Amor* canta una tonada dividida igualmente en dos coplas pero sin estribillo, es posible que la música contribuyera a marcar las diferencias. Teniendo en cuenta que la segunda cuarteta de la segunda copla del *Amor*, debía ser cantada mientras el personaje se va durmiendo “de verdad”, mientras que *Endimión* “finge que se duerme”, podemos intuir las posibilidades expresivas de los necesarios cambios de velocidad y volumen y las sutiles diferencias entre una y otra actitud.

Parece evidente que en la 2ª jornada predomina sobre todo la expresión de sentimientos⁸⁹⁷, gracias fundamentalmente al protagonismo y abundancia de las partes cantadas por solistas, limitándose la intervención de los coros, como ya vimos, a la escena final en la que los coros de *Diana* y *Amor* acompañan la espectacular desaparición de escena de los dioses.

La **3ª jornada** es como ya dijimos, la mas “musical” de toda la obra debido a la diversidad de las formas musicales incluidas en ella, que abarcan desde partes corales, a tonadas a dúo y a cuatro, tonadas a solo e incluso posiblemente un recitativo.

La primera intervención musical está protagonizada nuevamente por el *Amor*, quien a requerimiento de Diana, interpreta una “letra” que la propia diosa le ha facilitado⁸⁹⁸ para que apreciase “la ciencia de aborrecer”. Se trata de la tonada “*Cuidado pastor*” (Lám. XI), obra de Juan Hidalgo en la que el compositor repite la estructura habitual de coplas mas estribillo que, como ya vimos, es también la utilizada por Galán en la primera tonada cantada por el personaje. La función de esta canción, desvelada en la letra de las coplas que están separadas entre sí por partes dialogadas, es una vez mas expresiva, ya que en ella se

⁸⁹⁷ Para Stein (*Songs*: 285) una de las características de la música de esta obra reside en el hecho de que las escenas musicales que contienen canciones a solo no contribuyen resaltar los aspectos sobrenaturales o espectaculares de la obra.

nos informa del estado anímico del desengañado *Amor* tras haber sido traicionado por *Siques*:

AMOR: [...] ya se esfuerça mi voz
a ver si puedo encontrar
tu entereza en tu canción. (Canta)
Cuydado Pastor,
no te engañe otra vez tu feruor:
cuydado Pastor,
cuydado con el cuydado,
que es muy traüeso ganado
la hermosura, y el Amor.
En la quietud de las selvas
curándose está el Amor
de las mortales heridas
que la ingratitud le dio.
Su disfraz es un pellico,
y aun es su gala mejor,
que la sencillez le abriga,
si le arroja la traición.
[...]
La ingrata beldad maldize,
que arrojó del corazón,
porque a bueltas de su engaño,
su misma imagen borró.
No más humana hermosura,
dixo a su misma pasión,
y ella entre algunos suspiros,
de ésta suerte respondió:
Cuydado Pastor,
etc. (pp. 122-123),

Se trata de un magnífico ejemplo del uso de lo que Sage (*Música Hidalgo*: 188) denomina ritmo “dislocado”, es decir, un abundante uso de la hemiolia. Escrita en compás ternario, Hidalgo juega con los cambios de acentuación, lo que le confiere una gran riqueza rítmica, y un carácter brillante que refleja el inquieto estado de ánimo del personaje. Aunque la tesitura es algo más central (Mi 3 a Fa# 4) que en la anterior tonada cantada por el *Amor*, la amplitud es mayor ya que sobrepasa la octava. La melodía, con repeticiones, suele moverse por grados conjuntos pero no se excluyen saltos de octava, lo que demuestra que el papel requería ser interpretado por una cantante experimentada.

Como contraste a los sentimientos expresados por el *Amor*, su tonada va seguida por otra canción solista, en este caso una “letrilla” interpretada por el “gracioso” Coridón, en la que éste también expone sus sentimientos⁸⁹⁹; sin embargo tratándose de un personaje

⁸⁹⁸ “DIANA: .../ a cantar has de bolver/ mi letra, pues te la di,/ porque aprendieses de mí/ la ciencia de aborrecer.” (p. 121).

⁸⁹⁹ “CORIDON: Pues va vna letra al chitón/de mi secreto/.../ ...que el cantar vna cosa no es dezirla/...” (p. 123).

cómico, su condición es subrayada por la propia canción -una versión deformada de la célebre tonada “*Solo el silencio es testigo*”- en cuya letra se introduce el equívoco “*no cabe lo que digo,/en todo lo que **no siento***.”⁹⁰⁰:

ENDIMION: Pues una letrilla va
de un osado, que no osa. (*Canta*)
De mi pena, y mi tormento
solo el silencio es testigo,
y aun no cabe lo que digo,
en todo lo que no siento.

La música cantada y bailada por los pastores, con los contrastes que ya vimos entre partes cantadas y gritadas, sirve de preámbulo a la aparición de *Mercurio*, quien en su única intervención en la obra ¿canta? un “...*misterioso pregón/que obediente a las iras de Venus/va publicando mi voz...*” (p. 125), en el que la diosa incita a los pastores para que busquen a *Siques* y *Endimión*. El hecho de que, como el propio dios advierte, se trate de un “misterioso pregón” podría haber facilitado que el texto fuese interpretado en estilo “recitativo”. Aunque según la convención introducida por Calderón, el recitativo se reserva a los diálogos entre personajes divinos, mientras que éstos siempre que se dirigen a los humanos cantan tonadas, la tradición de los pregoneros así como la declamación pública de romances facilitaría la asociación, permitiendo introducir de manera “verosímil” una forma musical ajena a la tradición teatral hispana y todavía muy novedosa⁹⁰¹.

La siguiente escena musical, protagonizada por las *Sirenas* que forman el cortejo de *Venus*, entre las que destacan dos *Sirenas* solistas, y los personajes de *Zefiro* y *Flora*, se estructura, como ya dijimos, en dos secciones. En la primera de ellas el canto de las sirenas detiene el forcejeo que mantienen *Amor* y *Fortuna*. Se trata de una tonada a dúo ("*Buelve tirano ligero*") (*Lám.* XII) con coplas y estribillo, en la que cada solista canta dos estrofas de forma alterna:

SIREN.1: *Buelve tirano ligero,
Buelve al suaue cántico,
que entre las ondas frías
sabe enfrenar el Abrego.
Óyeme, escúchame,
mírame, atiéndeme,
sabe enfrenar el Abrego.*

TODAS: *Óyeme, escúchame,
etc.* (p. 132)

⁹⁰⁰ Ed. cit.p. 123. El subrayado en negrita es mío. Toda la intervención del gracioso es una parodia de la que poco antes protagonizó el *Amor*.

⁹⁰¹ Tras el fallido intento de *La selva sin amor* (1627) de Lope, las primeras noticias del uso del recitativo en una fiesta real son las que proporciona el texto de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), de Calderón, estrenada apenas seis años antes.

La melodía ondulada (en ritmo ternario) compuesta por Hidalgo para las coplas refleja el carácter “marino” de los personajes, ya que podemos asociarla a las ondas del mar.

Tras una brevisima parte dialogada en la que *Venus* invita a *Amor* y *Fortuna* a entrar en su nave al tiempo que sobre “dos nubes pequeñas” hacen su aparición en escena los “ministros del Amor” (*Zefiro* y *Flora*), se reanuda la música, iniciándose aquí la segunda sección que -como ya dijimos- estaba a su vez dividida en dos partes. En la primera de ellas se entabla la disputa sobre “si ha menester encantos la hermosura” que, como ya vimos al hablar de las partes corales, se presta a cierta confusión, ya que según el texto parece que la disputa -estructurada como es habitual en la obra en coplas y estribillo- se entabla entre las dos *Sirenas* solistas, *Zefiro* y *Flora*, limitándose la intervención del coro de *Sirenas* a repetir el estribillo introducido por las solistas. Sin embargo la división de las cuatro voces en dos parejas contrapuestas parece indicar que se trataba de un “cuatro”:

ZEFIRO: *Ha del Mar?*
 FLORA: *Ha del golfo?*
 LAS DOS: *Ha de las ondas?*⁹⁰²
 [2] SIRENAS: *Ha del viento, quien llama?*
 ZEFIRO: *Zefiro.*
 FLORA: *Y Flora.*
 LAS DOS: *Zefiro, y Flora.*
 ZEFIRO: *Dexad el encanto.*
 FLORA: *Sirenas del canto.*
 LAS DOS: *Dexad el encanto.*
 [2] SIRENAS: *Que nos queréis?*
 LAS DOS: *Que los triunfos de Venus*
al viento escuchéis.
 [2] SIRENAS: *Dezid*
 LAS DOS: *Escuchad.*
 [2] SIRENAS: *Proseguid.*
 LAS DOS: *Atended.*
No ha menester encantos la hermosura,
que ella encanta el Amor, y la Fortuna.
 [2] SIRENAS: *Si ha menester.*
 LAS DOS: *No ha menester.*
 [2] SIRENAS: *Si ha menester, que sin dicha*
[...]
 LAS DOS: *No ha menester.*
 [2] SIRENAS: *Que si resiste el Amor.*
 LAS DOS: *Que el resistir no es vencer.*
 [2] SIRENAS: *Que si huye la Fortuna.*
 LAS DOS: *Que huyendo arrastra la red.*
 [2] SIRENAS: *Y en fuga, o resistencia.*
 LAS DOS: *Y en resistencia, o fuga*
 [2] SIRENAS: *Ha menester encantos la hermosura*
 LAS DOS: *No ha menester encantos la hermosura.*

⁹⁰² La indicación de que cantan “Las dos” nos parece señal evidente de que ambos papeles fueron interpretados por actrices.

[2] SIRENAS: *Que ella entibia
el Amor sin la Fortuna*
LAS DOS: *Que ella encanta
el Amor y la Fortuna*

La división de las voces en dos parejas contrapuestas además de facilitar la mejor comprensión del texto, resultaría teatralmente mas efectiva si, como supongo, tras la intervención de *Venus*, se reanuda la música pero contraponiéndose ahora las dos parejas de solistas al coro. Se produciría así un cambio de sonoridad que contribuiría a marcar enfáticamente la desaparición de escena, mediante el uso de tramoyas, de todos los personajes de la misma, al mismo tiempo que hacían su aparición en escena los personajes “mortales”, tal y como se indica en la acotación: “*Desaparecen por lo alto Venus, el Amor, la Fortuna, Zéfiro, y Flora, y buelvense las Sirenas al mar, y salen por los dos lados Siques y Endimión, y por otro vastidor Coridón, Ergasto, y Dorinda.*” (p. 135)

Cuatro solistas protagonizan también el siguiente número musical. Según se indica en la acotación “*Cantan dentro en lo alto dos voces de los Coros del Amor, y la Fortuna, a los dos lados*” (p. 137). Parece que nos encontramos nuevamente con dos solistas, uno por cada coro, cuya intervención sirve para enmarcar la de *Zéfiro* y *Flora* en lo que sería una estructura A-B-A⁹⁰³:

(*Cantan dentro en lo alto dos voces de los Coros
del Amor y la Fortuna, a los dos lados.*)

1.	<i>Dichoso Endimión.</i>	
2.	<i>Siques dichosa.</i>	
1.	<i>Cesen tus penas.</i>	
2.	<i>Cesen tus congoxas.</i>	
1.	<i>Que los suspiros.</i>	
2.	<i>Que los desalientos.</i>	
LOS DOS:	<i>Son razones enteras para el cielo. [...]</i>	
		(<i>Canta Zéfiro</i>)
ZEFIRO:	<i>Ya dichoso Endimión aquella deidad que adoras, permitió, que sin sentido puedas hallarla piadosa</i>	
		(<i>Canta Flora</i>)
FLORA:	<i>Ya Siques dichosa, el cielo acredita con tus glorias, que te hizo para diuina, quien te formó tan hermosa.</i>	
1.	<i>Dichoso Endimión.</i>	
2.	<i>Siques dichosa.</i>	
1.	<i>Cesen tus penas.</i>	
2.	<i>Cesen tus congoxas.</i>	

⁹⁰³ Entre la primera intervención de los dos solistas de los coros (A) y la de *Zéfiro* y *Flora* (B) se intercalan partes dialogadas.

1. *Que los suspiros.*
 2. *Que los desalientos.*
- LOS DOS: *Son razones enteras
para el cielo.*

(pp. 137 y 139)

La obra finalizaba, como ya vimos, con un número coral en el que se insertaban partes solistas, en el que se alababa a la Pareja Real.

Del análisis de la obra se desprende que el *modelo de “fiesta cantada” impulsado por Calderón desde mediados del siglo* fue adoptado por otros dramaturgos cortesanos, ya que como señala Stein (*Songs*: 205), estas obras -a las que denomina “semi-óperas”, especialmente en el caso de Calderón- permitían adoptar elementos musicales nuevos como el recitativo, e incluir escenas enteramente cantadas, pero sin necesidad de renunciar a los preceptos de la comedia española. Estas obras⁹⁰⁴, denominadas unas veces como “fiesta real”, “fiesta cantada” y también “representación música”, que Aubrun (*Comedia*: 29) considera a mitad de camino entre la opera italiana y la comedia española, *son la solución hispana a los experimentos que sobre el teatro musical se estaban realizando en Europa*. El hecho de que la interpretación de la música fuese principalmente responsabilidad de los miembros de las compañías de actores profesionales, sin que las instituciones musicales de la Corte tomaran parte activa en ellas, al menos como tales instituciones, y ocupando siempre un segundo plano⁹⁰⁵, influyó en el hecho de que pese a la inclusión de solos, dúos, cuartetos, y partes corales, estas siguieran modelos netamente hispanos, de manera que en

⁹⁰⁴ 1635: *El mayor encanto amor*, de Calderón y músico desconocido; 1652: *La Fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón y música de ¿Domingo Scherdo?; 1653: *Fortunas de Andromeda y Perseo*, de Calderón y música de Hidalgo; 1655: *Las Amazonas*, de Antonio de Solís y músico desconocido; 1656: *Pico y Canente*, de Luis de Ulloa y Pereira y música de Hidalgo; 1657: *El Alcázar secreto*, de Antonio de Solís y músico desconocido; 1658: *Triunfos de Amor y Fortuna*, con texto de Antonio de Solís y música de Hidalgo (?); 1659: *Hipomenes y Atalanta*, de Francisco de Montesper y músico desconocido, que Cotarelo (*HªZarzuela*: 62) fecha en 1670; y *Pasión vencida de afecto*, de J.B.Diamante; 1661: *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón y músico desconocido; 1661: *Eco y Narciso*, de Calderón y músico desconocido; y *El monstruo de los jardines*, de Calderón y músico desconocido; 1662: *Ni Amor se libra de amor o Siquis y Cupido*, de Calderón y música de Hidalgo; 1672: *Fieras afemina Amor*, de Calderón y músico desconocido; 1673: *Los juegos Olímpicos*, de Agustín de Salazar y Torres; 1674: *Más encanto es la hermosura*, de J.B.Diamante y música de C. Galán; 1675: *El templo de Palas*, de Francisco de Avellaneda y música de Juan Hidalgo; 1676: *Amado y aborrecido*, texto de Calderón; 1676: *El pastor Fido*, de Solís, Coello y Calderón y música de Hidalgo; 1680: *Las armas de la hermosura*, de Calderón, y compositor desconocido; 1680: *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de Calderón y música de Hidalgo; 1684: *Ycaro y Dedalo*, de Melchor Fernández de León y músico desconocido; 1692: *Amor, industria y poder*, de Lorenzo de las Llamosas y músico desconocido; 1695: *Amor procede de Amor*, atribuida a Manuel Vidal y Salvador, y músico desconocido; fechas desconocidas: *Apolo y Dafne*, de Juan Benavides y música de Sebastián Durón y Juan Francisco de Navas (la segunda jornada); y *Veneno es de amor la envidia*, de Antonio de Zamora y Sebastián Durón.

⁹⁰⁵ Como ya vimos en la introducción a este capítulo, eran los músicos de las compañías profesionales y las actrices (“las partes de música”) los que protagonizaban las fiestas cantadas, limitándose los miembros de la Capilla Real y la Cámara a reforzar ocasionalmente a los efectivos musicales de las compañías, como prueba el hecho de que los certificados de los escribanos sólo excepcionalmente mencionen a la Capilla Real, mientras que

las fiestas cortesanas, como hemos visto, se repiten esquemas melódicos y rítmicos, y también formales, que ya habían aparecido en las comedias representadas en los corrales. Incluso se mantuvo la costumbre de introducir canciones bien conocidas por el público junto a la música compuesta expresamente para la ocasión.

si mencionan con frecuencia haber visto a los actores “ensaiando la música”. Como ya vimos, los fallos en la interpretación musical podían retrasar el estreno de una obra.

4.1.2.2. ZARZUELA:

No resulta fácil establecer la diferencia entre lo que en el Siglo de Oro se denominaba “fiesta real cantada” y “zarzuela”. El término *zarzuela* aparece a mediados del siglo XVII para denominar un género teatral cantado en el que se mezclan partes habladas y cantadas, pero éstas eran también las características de las “fiestas cantadas”, como acabamos de ver. En principio nada parece distinguir a la zarzuela de una “fiesta cantada”, e incluso podemos decir que es ésta su mejor definición. Sin embargo una atenta lectura de las obras de la época en las que se define el género, nos informa de que una de sus características era la *brevedad*, tal y como indica Melchor Fernández de León en la loa que escribió para una representación en Valencia de su zarzuela *Venir el Amor al mundo y labrar flechas contra sí*⁹⁰⁶:

Mas con una novedad
que es tan breve su poema,
que no es mas que una jornada;
y en ella se representa,
se canta y baila también,
[...]

Las palabras de Fernández de León además de definir claramente lo que es una zarzuela -una obra teatral en la que se representa, se canta y se baila- resaltan como novedad el hecho de que no tenga mas que una jornada. Es ya una diferencia con las fiestas cantadas que, como vimos, mantienen las tres jornadas habituales en el teatro español.

Mas abundante es la información que nos ofrece Juan Bautista Diamante en la loa de su zarzuela *Alfeo y Aretusa*, representada en 1672 para celebrar las bodas del Condestable de Castilla con D^a María de Benavides⁹⁰⁷. La obra es definida en la loa como:

Una representación
de los amores de Alfeo,
que, a manera de comedia,
ni lo es ni deja de serlo.
En dos actos dividida,
donde al estilo atendiendo
de las zarzuelas, se canta

⁹⁰⁶ Había sido estrenada en Palacio el 4 de noviembre de 1680 para celebrar el “nombre” de Carlos II. Cit. por COTARELO, *Colección*: xxxvii-xxxviii.

⁹⁰⁷ La música era de Juan Hidalgo. Se representó a los Reyes el 8 de mayo de 1687 “a los años de el Sr. Duque de Orlens”, en el Coliseo del Buen Retiro, continuando representaciones públicas diez días mas: del 10 al 19 del mismo mes, para el “pueblo”. Los ingresos fueron considerables los cuatro primeros días (sábado, domingo, lunes y martes), y medianos el miércoles y el jueves. A partir del viernes 16 hubo una entrada “pequeña”, a pesar de que el 17 y el 18 eran días festivos. Ver *FUENTES XXIX*: 178.

y se representa, haciendo
de otra fábula episodio
[...]

(COTARELO, *Colección*: xliii)

Parece evidente pues que la brevedad es una de las características de la zarzuela, así como el *argumento basado en "fábulas"*, es decir en historias de la mitología clásica⁹⁰⁸, un claro indicio de que se trataba de obras destinadas a un público culto. Música abundante y un argumento mitológico convertirán a la zarzuela en la diversión mas apropiada para un monarca: "Las fabulosas zarzuelas, con la sonora trama de la música agraciada, deleitable, lijera diversión de príncipes..."⁹⁰⁹.

Podemos por tanto definir a la zarzuela del siglo XVII, un género que apenas tiene nada que ver con el que con igual nombre se popularizará en la segunda mitad del XIX, como un género teatral en una o dos jornadas, en el que se mezclan partes habladas y cantadas, y cuyo argumento suele ser una "fábula"⁹¹⁰. Esa es precisamente la denominación que elige Calderón para su obra *El laurel de Apolo*, definida en la loa como "fábula pequeña":

"No es Comedia, sino solo
vna Fábula pequeña,
en que a imitación de Italia
se canta, y se representa."⁹¹¹

Las palabras de Calderón, a quien se ha venido considerando el creador de este nuevo género⁹¹², parecen indicarnos la tercera característica que podríamos considerar al definir la zarzuela: su clara inspiración en modelos italianos⁹¹³. Esto nos lleva a plantearnos la

⁹⁰⁸ Según Becker tras la muerte de Felipe IV, "... al lado de la gran comedia calderoniana simbólica, surge la nueva zarzuela de Diamante, de índole mas heroico..." BECKER, D., "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII", en *España en la Música de Occidente. Actas Congreso Internacional*, Salamanca 20-X /5-XI de 1985, vol. I (Madrid, 1987), p. 379.

⁹⁰⁹ *A la Majestad Catolica de Carlos II, nuestro Señor, rendida consagra a sus Reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia*. Impreso anónimo en defensa de la comedia de 1681. Cito por COTARELO, *Controversias*: 44.

⁹¹⁰ Subirá considera la elección de temas mitológicos como argumentos como uno de los rasgos definitorios de la zarzuela, junto con la división en dos actos. SUBIRÁ, J., *Historia de la música teatral en España* (Barcelona, 1945), p. 75. Citaré por *HªMúsica Teatral*.

⁹¹¹ Representada el 4 de marzo de 1658 en el Coliseo. Ver SHERGOLD y VAREY, *Introducción* a su edición de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara, p. lxxii.

⁹¹² Gracias fundamentalmente a dos obras de mediados de siglo: *El golfo de las Sirenas* (1657) y la ya citada *El laurel de Apolo* (1658). La primera de ellas es para Shergold y Varey (*Introducción Celos*: lxxii) "...la primera zarzuela propiamente dicha, aunque con la peculiaridad de estar escrita en un acto y llamarse égloga piscatoria." Cotarelo (*HªZarzuela*: 51) por su parte considera que Calderón crea el género con *El jardín de Falerina* (1648). No obstante, dentro del teatro cortesano existían ya precedentes tan importantes como *La gloria de Niquea* (1622) de Villamediana, que como vimos también se dividía en dos actos.

⁹¹³ Stein, que considera a la zarzuela como un género dramático no operístico e incluso opuesto a ella, cree que Calderón no intentaba introducir un nuevo tipo de obra dramática novedosa por sus elementos musicales sino resucitar el género de la comedia pastoral. STEIN, L.K., "Este nada dichoso género: la zarzuela y sus

posibilidad de que otra diferencia entre zarzuela y fiesta pudiera ser *el mayor "italianismo" en la música de la zarzuela* que en la de la fiesta cantada.

En cualquier caso, el número de jornadas no parece haber estado siempre totalmente claro, ni siquiera para Calderón, ya que en su primera versión *El laurel de Apolo* tenía una sola jornada⁹¹⁴, e incluso una obra de tardía como 1680 -la zarzuela *Venir el Amor al mundo y labrar flechas contra sí* de Melchor Fernández de León- también constaba de una única jornada. No obstante, parece que la división en dos jornadas fue imponiéndose como la más habitual, hasta el punto de que el *Diccionario de Autoridades*, publicado en 1737, define a la zarzuela como "Representación dramática, a modo de comedia española, con solo dos jornadas. Llamase así por haberse hecho la primera en el Real Sitio, que llaman de la Zarzuela."

En mi opinión fue precisamente su abundante contenido musical lo que con toda probabilidad influyó de manera determinante en la mayor brevedad de estas obras⁹¹⁵, con lo que se repetía un proceso que ya vimos al hablar de las obras breves, en las que una abundante presencia de la música suele corresponderse con una mayor brevedad del texto.

Su identificación como género con unas características bien diferenciadas se produce no obstante en fecha bastante tardía, ya que aunque suele situarse su origen en las representaciones que hacia 1656-1657 se empezaron a hacer en el *Real Sitio de la Zarzuela*⁹¹⁶, la mayoría de las referencias claras al género no aparecen hasta el último cuarto

convenciones", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional*. Valladolid, 20-22 febrero, 1995 (Valladolid, 1997), pp. 185-217; pp. 188-9. Citaré por *Dichoso género*.

⁹¹⁴ La versión con dos jornadas es muy posterior, y según Hesse se debió a su revisión para ser nuevamente representada ante Carlos II. Ver HESSE, E.W., "The two versions of Calderon's *El laurel de Apolo*", *Hispanic Review*, 14 (1946), pp. 213-34.

⁹¹⁵ Para Subirá (*Hª Música Teatral*: 71) la abundante intervención de la música en *El jardín de Falerina* fue el principal motivo de que solo tuviera dos jornadas.

⁹¹⁶ El Real Palacio y Sitio de la Zarzuela era un pequeño pabellón de caza situado en las cercanías de Madrid, construido para el infante D. Fernando. Al abandonar el Infante la corte madrileña tras su nombramiento como Gobernador de los Países Bajos, se convirtió en uno de los sitios de recreo más apreciados por Felipe IV, quien se preocupó de acondicionarlo a su gusto hasta el punto de que durante su reinado se adquirieron nada menos que 96 pinturas para decorarlo. Ver BROWN, J., y J.H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid, 1981), p. 121. Según el inventario realizado tras la muerte de Carlos II, en el que se inventariaron 98 pinturas, éstas se repartían por el zaguán, sala de "los leones", sala primera, "pieza de estado de señoras de Onor", "Quarto de su Magestad", "Alcoba", "Retrete de la reyna", y "Quarto de Camarera". Entre los cuadros inventariados figuran varias "fábulas" mitológicas, diez de las cuales estaban en el "Quarto de su Magestad", mientras que en el cuarto de la reina solo había un cuadro mitológico: la fábula de Diana. Ver *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703* (Madrid, 1981), pp. 185-192. Este pequeño palacete permitía al Rey cierta privacidad, tal y como indica Bances Candamo en la loa para su comedia *¿Quién es quien premia al amor?*: "ZARZUELA: Pues yo, que soy la Zarzuela/y cerca de su ostentosa/Corte estoy ten en su gracia/que la logro a todas horas,/desmesurado lo sacro/de la majestad heroica/en lo afable, y que de mi/gusta, pues sin tantas pompas,/villana soy con aseo/y con rustiquez, graciosa/y las sencilleces mías/la hospedan sin ceremonia...". Cito por la edición de ALVAREZ GARCÍA, B., "Loa para la comedia de *¿Quié es quien premia al amor?*", en ARELLANO, I., et. al. *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, (Kassel, 1994), pp. 189-212; pp. 201-202. En este palacete "Si el mal tiempo impedía salir a cazar, entonces acudían allá los cómicos profesionales de Madrid, para distraer al monarca, con funciones especiales, más breves que las comedias en tres actos. Aquellas obras daban señalada participación al canto y la música instrumental, y pronto fueron conocidas con el expresión "fiestas de la

de siglo⁹¹⁷, cuando el término “zarzuela” comienza a hacerse habitual tanto en los certificados de los escribanos⁹¹⁸ como en la propia documentación de palacio⁹¹⁹.

En cualquier caso son pocas las obras denominadas zarzuelas⁹²⁰. Resulta por ello harto difícil establecer un repertorio, máxime si tenemos en cuenta que de la mayoría de ellas apenas si se han conservado algunos fragmentos musicales, y como ya vimos, el texto por sí sólo no puede reflejar en toda su dimensión la importancia real que tenía la música en la obra. Sigue siendo por ello problemático establecer la diferencia entre zarzuelas y fiestas cantadas, máxime si tenemos en cuenta la “confusión de géneros”⁹²¹ que parece predominar en el teatro español del Siglo de Oro, según vimos ya al hablar de los géneros breves.

A la afición por el teatro español del emperador Leopoldo y de su esposa, la infanta española Margarita de Austria, debemos el que haya llegado hasta nosotros una de las pocas zarzuelas de la que se conservan todos sus elementos: texto, escenografía⁹²² y música. *Los celos hacen estrellas*, escrita por Juan Vélez de Guevara, con música de Juan Hidalgo y

Zarzuela”. Primero se oírían ahí canciones sueltas, concertantes y coros; mas cuando se decidió crear obras en dos actos, que equiparasen la importancia literaria a la musical, surgió un nuevo género dramático al que prestó su nombre la botánica...” (SUBIRÁ, *Hª Teatro Musical*: 74).

⁹¹⁷ Un ejemplo lo tenemos en *El golfo de las sirenas*, definida por Calderón en su estreno como “fiesta”. Sólo cuando la obra fue editada quince años más tarde (1672), se la denominó “Fiesta de la Zarzuela”. Ver NIELSEN, A.L., *Pedro Calderón de la Barca: El golfo de las Sirenas* (Kassel, 1989), p. 25.

⁹¹⁸ “Yo Juan Cubero Tirado, scribeano del Rey nuestro señor [...] doy fee que oy [19-IV-1690] día de la fecha, haviendo estado con Damian Polope y Agustín Manuel, autores de comedias en esta villa, y preguntadoles por que causa no havián mandado poner carteles para representar en los corrales, respondieron que tienen que ensayar diferentes fiestas para S.M. y algunas de horden del Sr. Condestable, como *No ay con amor competencia*, *La purpura de la rosa*, *Fieras afemina amor*, vna zarzuela de don Antonio de Zamor[a] ...” (FUENTES VI: 1224). En este certificado podemos ver lo que parece una clara distinción entre “fiestas” (*No ay con amor competencia*, *La purpura de la rosa* y *Fieras afemina amor*) y zarzuela.

⁹¹⁹ En 1680 se le pagan 2.200 reales a D. Melchor de León “...por vna zarçuela que ha entregado al Sr. Condestable que se intitula *Venir el amor al mundo*.” (FUENTES I: 93).

⁹²⁰ Sin embargo si nos atenemos a la división en uno o dos actos, el repertorio se amplía bastante: 1648: *El Jardín de Falerina*, de Calderón y músico desconocido; 1657: *El golfo de las sirenas*, de Calderón y música de Hidalgo?; 1658: *El laurel de Apolo*, de Calderón y músico desconocido; 1659: *Triunfo de la Paz y el Tiempo*, de J.B. Diamante y músico desconocido; 1662 (?): *El laberinto de Creta* de Juan Bautista Diamante, con música de Galán; 1672: *Alfeo y Aretusa*, y *Lides de Amor y desdén*, ambas de Juan Bautista Diamante, la primera con música de Hidalgo; 1672 o 1673: *Los celos hacen estrellas*, de Luis Vélez de Guevara y música de Juan Hidalgo; 1676: *Endimión y Diana*, de Fernández de León y músico desconocido; 1680: *Venir el Amor al mundo*, de Melchor Fernández de León y música de ¿Sebastián Durón?; 1684: *Apolo y Leucotea*, de Pedro Scotti de Agoiz y música de Juan Hidalgo; 1684: *También se ama en el abismo*, de Salazar y Torres y músico desconocido; 1686: *Las Bélides o Fábula de Hipermenestra y Linceo*, de Marcos de Lanuza y músico desconocido; 1692: *Como se curan los celos y Orlando furioso*, de Bances Cándamo y músico desconocido; 1694: *Fieras de celos y amor*, de Bances Candamo y músico desconocido; 1696: *Salir el Amor al mundo*, de José de Cañizares y música de Sebastián Durón; 1697: *Muerte en amor es la ausencia*, de Antonio de Zamora y música de S. Durón; y *Montes afirma el desdén*, de José de Cañizares y músico desconocido; 1698 (?): *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, de Marcos de Lanuza Conde de Clavijo y músico desconocido; 1699: *Los cielos premian desdenes* (o *Júpiter y Yoo*) con texto de Marcos de Lanuza y música de ¿S. Durón?; década de 1690: *Las nuevas armas de amor*, de José de Cañizares y Sebastián Durón.

⁹²¹ Prueba de que la zarzuela tampoco se mantuvo al margen del fenómeno de interpenetración de unos géneros en otros es que siendo un género profano y basado fundamentalmente en argumentos de la mitología clásica, podamos encontrar zarzuelas religiosas como la *Zarzuela al Nacimiento de Cristo* de Diamante citada por Cotarelo (*HªZarzuela*: 62).

⁹²² El texto y bocetos escenográficos, como ya vimos en el primer capítulo, se recogieron en un manuscrito que se envió a la corte de Viena, y hoy se conserva en la Oesterreichisches Nationalbibliothek.

escenografía de Francisco de Herrera *el Mozo*, fue representada en 1672⁹²³ en el Salón Dorado del Alcázar madrileño donde una vez mas se montó el Teatro Dorado⁹²⁴.

Representada para celebrar el cumpleaños de la Reina Mariana⁹²⁵, todas las obras que componían la “fiesta” (loa, zarzuela, entremés (*La autora de comedias*) y fin de fiesta), fueron escritas por Vélez de Guevara⁹²⁶ e interpretadas por los actores de la compañía de Antonio de Escamilla⁹²⁷.

Como era habitual, Vélez de Guevara eligió como argumento de su zarzuela una fábula mitológica, en esta ocasión la de *Io*, narrada por Ovidio en *Las Metamorfosis* (*Libro I*), aunque introdujo en ella algunas modificaciones, para empezar el nombre de la protagonista, *Io* en la fábula *Ysis* en la zarzuela⁹²⁸. Otra de las innovaciones consistió en

⁹²³ Aunque el manuscrito enviado a Viena no da la fecha de la representación de *Los celos hacen estrellas*, Shergold y Varey (*Introducción Celos: I*) consideran la del 22 de diciembre de 1672 como la mas probable, dado que todos los actores mencionados en la loa y fin de fiesta se encontraban entonces en Madrid. La fecha es correcta según confirma la cuenta de gastos de la comedia representada para celebrar los años de la Reina (4-II-1673), en la que figuran “Quinientos ducados q. se dieron de ayuda de costa a Antonio de Escamilla para repartir entre su comp^a por la represent[ación] y trauajo de los ensaios de la comedia los selos hazen estrellas.” (*A.G.P., Sec. Administrativa*, C^a 9807/5) Ver en *Apendice II: Documentos*. Año 1673. En 1672 se reanudaron las representaciones habituales de fiestas cortesanas, que habían cesado tras la muerte de Felipe IV. En enero y marzo de dicho año se representaron *Fieras afemina amor* de Calderón y la zarzuela *Lides de amor y desdén* de J.B. Diamante (*FUENTES XXIX: 39*), ambas costeadas por el Príncipe de Astillano, a quien como ya vimos en el primer capítulo, se acusaba de querer acceder por este procedimiento a la condición de “valido”.

⁹²⁴ Un años mas tarde, en 1673, el teatro estaba tan deteriorado que cuando se desmontó se ordenó a Sebastián de Benavente “maestro arquitecto en la facultad de ensamblaxe” que lo reparase. Benavente reparó la estructura y volvió a dorarlo, cobrando por este trabajo 6.200 rs. (*FUENTES I: 63*).

⁹²⁵ Aunque Pérez Sánchez (*Pintura barroca: 296*) cree que se representó ese mismo año pero para celebrar el cumpleaños del Rey, Shergold y Varey (*Introducción Celos: I*) consideran que, como señala la portada del manuscrito, la obra se representó para el cumpleaños de la Reina. Las alusiones al motivo de la fiesta, incluidas como era habitual en la loa -que cita además el título de la zarzuela a la que sirve de prólogo: “El título de la Fiesta/pues que todo lo declara/dirá mi Curiosidad/que es, de vna fineça en paga/*Los Zelos hazen Estrellas*” (*Celos: 14*)- y en el fin de fiesta, así parecen demostrarlo. En la primera se señala que la fiesta se hace “A los floridos años/del mas vello esplendor/¿que importa que el día de embidia no asista/ si los celebra el cariño del Sol?” (*Celos: 5*), una clara alusión a la Reina, cuyos “floridos años” -aun no había cumplido los 40- celebra “el cariño del Sol” (Carlos II). El fin de fiesta incluye la acostumbrada alabanza a los miembros de la familia real, e insiste en el motivo de la fiesta: “...A los años mas hermosos/que por edades muy largas/como al sol vencen en luces/en días le hagan ventajas/Mil siglos CARLOS SEGVNDO/aquestos festejos haga...”. Como ya vimos, estas alusiones, en las que únicamente se mencionan al Rey y a su madre (“Vivan alegres venciendo/del tiempo las inconstancias/pues an nacido los dos/para ser gloria de España...” (*Celos: 130*)), son un claro indicio de que se representó con anterioridad al primer matrimonio del Rey. Todas las citas de la obra se hacen por la mencionada edición de Shergold y Varey, que citaré por *Celos*. PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura barroca en España. 1600-1750*, (Madrid, 1992)

⁹²⁶ El hecho no parece haber sido excepcional ya que tenemos varios ejemplos del reinado de Carlos II. Así, Avellaneda escribió para acompañar la representación de su obra *El templo de Palas* (1675), la loa (*La flor del Sol*), el entremés (*El triunfo del vellocino*) y la mojiganga (*El Mundi Novi*) (Cotarelo, *Hª Zarzuela: 63*). Igualmente Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, compuso todas las obras que acompañaron la representación de su zarzuela *Las Bélides* o *Fábula de Hipermestra y Linceo* (1686): la loa, el *Baile del Juicio de París* y el fin de fiesta (COTARELO, *Hª Zarzuela: 70*). Ambas representaciones están estrechamente ligadas a la reina Mariana, ya que se escribieron para festejar su santo y su cumpleaños, respectivamente.

⁹²⁷ Ver el apartado dedicado a la loa en este mismo capítulo.

⁹²⁸ El cambio tiene su explicación dentro de la misma historia, ya que la ninfa *Io*, convertida en vaca por Júpiter para sustraerla a la venganza de Juno, celosa de los amoríos de su infiel marido, terminará siendo asociada a la diosa egipcia *Isis*, simbolizada precisamente por una vaca. La fábula de *Io* no parece haber sido muy atractiva para los dramaturgos; sin embargo uno de los episodios de la fábula -la muerte de Argos por Mercurio- fue representado en varias ocasiones por los pintores del XVII: Poussin, Rubens, Jordaens e incluso Velázquez, uno de cuyos escasos cuadros mitológicos representa precisamente el momento en el que Mercurio, tras haber

presentar a la protagonista como una mujer “esquiva” al amor, lo que no sucede en la fábula original. Además Vélez de Guevara da a toda la historia un tratamiento burlesco, casi de parodia -muy similar al que podemos encontrar en la pintura mitológica de Velázquez quien también pintó esta fábula (*Fig. 58*)- y aunque predominan los personajes alegóricos y divinos, éstos se comportan como los simples mortales. Este carácter paródico parece haber influido de manera decisiva en la música que Hidalgo compuso para la fábula, ya que en ella, como señala Stein (*Songs*: 292), predominan mayoritariamente las tradicionales tonadas estróficas sin que se incluya un sólo recitativo pues incluso los diálogos de los dioses son hablados, posiblemente debido a que todas las escenas se desarrollan en el ámbito terrestre.

i. Personajes y actores:

De los dieciocho personajes que “hablan” en la obra, entre dioses, mortales y personajes alegóricos, doce son los que realmente nos interesan: *Isís* y su padre *Ynaco*, *Júpiter*, *Juno*, *Amor*, *Mercurio*, *Minerva*, *Argos*, los graciosos *Momo* y *Temia*, y dos personajes alegóricos: el *Temor* y la *Ira*; de ellos solo tres no cantan: *Ynaco*, *Júpiter* y *Juno*. La obra requería por tanto nueve cantantes solistas, y al menos dos coros, uno formado sólo por voces femeninas (labradoras y ninfas en la 1ª jornada), y otro mixto (2ª jornada), aunque las partes corales apenas tienen importancia en la obra.

En la obra principal nada se nos dice sobre los actores que interpretaron los diferentes papeles, lo que por otra parte era habitual, pero algunos sí aparecen mencionados por sus nombres en la loa y el fin de fiesta-mojiganga. En la primera intervinieron Bernarda Manuela, Manuela de Escamilla, Mariana de Borja, Francisca López, Antonio de Escamilla, Alonso de Olmedo, y Jerónimo de Heredia (*Celos*: 5-15). En la mojiganga que sirve de fin de fiesta sólo aparecen mencionados por sus nombres Bernarda Manuela, Manuela de Escamilla, Mariana de Borja, Antonio de Escamilla, y [Blas de] Navarrete (*Celos*: 123-131), aunque hay varios personajes más.

dormido a Argos con su flauta, se apresta a decapitarlo (*Fig. 58*). En la zarzuela Vélez de Guevara, igual que Velázquez, elimina todo el horror que la muerte de Argos pudiera producir en los regios espectadores al ocultar tras unos peñascos a ambos personajes en tan delicado momento: “MERCURIO: ... Y para que sin testigos/logre mi astucia traydora/con este de azero rayo/.../fingidos peñascos formen/para los dos vna choça...” (*Celos*: 82-83). El tema -la relajación de la vigilancia puede traer consecuencias trágicas e incluso la misma muerte- era especialmente indicado para ser representado ante el monarca, cuya atención vigilante debe proteger a sus súbditos. Estaríamos pues ante un ejemplo de teatro “didáctico” o de “enseñanza” para el joven Carlos II, cuyo significado aparece aquí disimulado tras una engañosa apariencia burlesca.

En 1672 todos los actores⁹²⁹ citados en ambas obras pertenecían a la compañía de Antonio de Escamilla, por lo que parece que fué ésta la que representó la zarzuela; ello fue posible porque, pese al elevado número de cantantes solistas que la obra requería, en la compañía de Escamilla⁹³⁰ se encontraban algunas de las mas célebres actrices-cantantes de la época. Además de su hija Manuela de Escamilla, que era 3ª dama, figuraban María de Quiñones (1ª), Bernarda Manuela (2ª), Mariana de Borja (4ª), María de los Reyes (5ª) y Feliciana de Ayuso. Todas ellas actrices de reconocido prestigio que trabajaban habitualmente para la Corte, y como ya vimos, la mayoría de las cuales habían participado también en *Triunfos de Amor y Fortuna* de Solís. Entre los hombres destacaremos a Alonso de Olmedo (1º), Pedro Carrasco (barba), que había sido un célebre tenor, el autor Antonio de Escamilla (gracioso), y Diego Carrillo (2º gracioso); a ellos se añadían como músicos de la compañía Gaspar Real, Blas de Navarrete y el arpista Juan Gallego.

A diferencia de lo que sucede en la loa y en el fin de fiesta, no sabemos que papel interpretaba cada actor y actriz en la zarzuela. Como era habitual en las fiestas cortesanas, posiblemente la mayoría de los papeles fueron interpretado por las actrices de la compañía, sobre todo aquellos que requerían habilidades musicales. Dado que todas las actrices de la misma eran además cantantes o tenían al menos habilidades suficientes como para poder afrontar un papel que incluía partes cantadas, la distribución de papeles puede que se hiciera en función de su categoría dentro de la compañía. Posiblemente María de Quiñones, como 1ª dama, interpretó el papel de *Isís*, ya que éste era el papel principal de dama, pero dado que el personaje canta una tonada con estribillo ("*Al ayre se entregue*") en la 2ª jornada que -como veremos- podría haber requerido cierto virtuosismo vocal, es posible que hiciese el papel de *Juno*. Las tres damas siguientes en la jerarquía, Bernarda Manuela, la *Grifona* (2ª), Manuela de Escamilla (3ª) y Mariana de Borja (4ª) eran afamadas actrice-músicas, y como ya vimos en el apartado dedicado a la loa, las tres protagonizaron la de la zarzuela, escribiendo Hidalgo una tonada para cada una de ellas; las tres aparecen también en el fin

⁹²⁹ Los mas dudosos parecen haber sido los cuñados Francisca López y Jerónimo de Heredia (él estaba casado con una hermana de Francisca). Por los datos conservados parece que ambos entraron ese año en la compañía de Escamilla para las fiestas del Corpus. Según la lista de gastos menores, a él se le dieron 200 ducados por "suplimiento de su parte", lo que como vimos, significaba que había aceptado representar un papel inferior al que le correspondía por su jerarquía profesional (galán 1º); a Francisca López (1ª dama) se le dieron 300 ducados "...porque entrase en la compañía de Antonio de Escamilla y de ayuda de costa." (SHERGOLD Y VAREY, *Autos*: 245).

⁹³⁰ Ver la lista en PÉREZ PASTOR, *Docs. Calderón*: 329. Para mas detalles sobre la actividad musical de las actrices, actores y músicos citados ver en *Apéndice I*.

de fiesta, aunque sólo cantan las dos primeras⁹³¹. Dada su jerarquía dentro de la compañía y sus demostradas habilidades musicales, debieron interpretar papeles importantes.

Por su condición de 3ª dama o *graciosa*, es muy posible que Manuela de Escamilla interpretase el papel de *Temía*, cuya tonada alusiva a los celos permitía a la actriz apurar al máximo los recursos expresivos que sabemos poseía.

En cuanto a la *Grifona* y la Borja creo muy probable que una de ellas hiciera el del *Amor* o cualquiera de los otros dos papeles solistas femeninos -la *Ira* y *Minerva*- ya que el papel de *Mercurio* parece que fue representado por Ana de Andrade, instalada en Madrid dede mediados de año debido a que la Villa la había traído para sustituir en las fiestas del Corpus a María de los Santos, que se había fugado. Contratada como “sobresaliente”, según una orden del Duque del Infantado se dieron 2.000 rs. a “Ana la toledana para sacar dos vestidos de ombre para el papele de Mercurio...” (*A.G.P., Sec. Administrativa*, Cª 9407/5). En la misma orden se indica que para la fiesta se contó también con otras dos excelentes actrices-músicas: las hermanas Fernández (Sebastiana y Luisa), contratadas igualmente como sobresalientes. A todas ellas se les dieron cuatrocientos reales por su trabajo, por lo que podemos suponer que éste fue equivalente.

De todo lo expuesto se deduce que cualquiera de ellas - las Fernández, la Borja y la *Grifona*- pudo interpretar el papel de *Amor*, que junto con *Mercurio* forma la pareja de personajes más importantes desde el punto de vista musical, debido a que además de sus “partes a solo” -cuatro tonadas *Mercurio* y dos el *Amor*⁹³², cantan a dúo en la 2ª jornada (“¡A de las montañas de Argos!”).

En cualquier caso parece que para la obra se consiguió reunir a un grupo excepcional de actrices-músicas: Mariana de Borja, Bernarda Manuel la *Grifona*, Manuela de Escamilla y Feliciano de Ayuso, todas ellas miembros de la compañía de Escamilla, a las que se añadieron las tres sobresalientes ya mencionadas -Sebastiana y Luisa Fernández, Ana de Andrade- y también Ana de Escamilla (*A.G.P., Sec. Administrativa*: Cª 9407/5).

En cuanto a los actores, parece muy probable que Alonso de Olmedo, como galán 1º, hiciese el papel de *Júpiter* ya que el personaje no canta, y el autor, Antonio de

⁹³¹ La *Grifona* hizo la *Ocasión* en la loa y un papel de “sorda” en el fin de fiesta, en el que canta una tonada; la Escamilla hacía la *Curiosidad* en la loa y de borracho en el fin de fiesta, en el que tiene dos intervenciones cantadas; y la Borja, que hacía la *Cortesía* en la loa, protagoniza el fin de fiesta -como trapería - aunque no canta.

⁹³² En la 1ª jornada *Mercurio* canta únicamente la tonada “¡Alerta! que de los montes”, mientras que *Amor* tiene dos intervenciones musicales: “*Recelos, cuidados*”, y “*Al poderoso ruego*”. La situación se invierte en la 2ª jornada, en la que *Mercurio* canta tres tonadas: “*De las luces que en el mar*”, “*Que quiere Amor*” y “*La noche tenebrosa*”, y el *Amor* sólo su intervención a dúo con *Mercurio*.

Escamilla, célebre gracioso, el de *Momo*⁹³³. Aunque puede resultar una hipótesis mas arriesgada, no me resisto a apuntar la posibilidad de que Vélez de Guevara e Hidalgo aprovecharan la presencia en la compañía de Escamilla del antiguo tenor Pedro Carrasco, para escribir a su medida el papel del *Temor*, personaje que solo aparece en la 1ª jornada, en la que sale cantando con “trémula voz” (*Celos*: 21). No sabemos que edad tenía en 1672, pero parece que llevaba ya varios años en la profesión⁹³⁴ en la que había hecho papeles de galán 3º, aunque en la compañía de Escamilla hacía los *barbas*. Es posible que este cambio de categoría estuviera ligado a la pérdida, al menos parcial, de sus habilidades vocales. Si Carrasco poseía en 1672 una voz avejentada, posiblemente con una emisión ya defectuosa por un excesivo *vibrato*, su voz temblorosa sería extremadamente adecuada para caracterizar al personaje.

ii. La música:

La importancia que *Los celos hacen estrellas* tiene para el estudio del teatro musical español no se debe tanto a su calidad artística⁹³⁵ como al hecho de ser la zarzuela mas antigua de la que conservamos, además de los bocetos de la escenografía, prácticamente toda la música compuesta para ella por Hidalgo: 23 fragmentos musicales⁹³⁶, tonadas a “solo” en su gran mayoría⁹³⁷.

Aunque la zarzuela presenta un esquema dramático mejor trabado que el de la “fiesta” de Solís que vimos, éste resulta mas sencillo y peor estructurado que el que podemos ver en obras semejantes de Calderón, y también una menor profundidad en sus

⁹³³ Así lo creen también Shergold y Varey (*Introducción: Celos*: lxxxix). Sus habilidades musicales le permitieron en 1660 hacer el papel de *Rústico* en la ópera de Calderón de Hidalgo *Celos aun del aire matan* (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 55).

⁹³⁴ Su mujer, Inés Gallo, de la que al parecer se separó hacia 1670, había sido “recibida” en la Cofradía de la Novena en 1656. Suponiendo que la diferencia de edad no fuera excesiva, en 1672 Carrasco ya era al menos un “cuarentón”.

⁹³⁵ Sage (*Música Hidalgo*: 174) la considera una obra “menor” dentro de la producción de Hidalgo “...pues, no basta por sí misma para juzgar a Juan Hidalgo como compositor.”.

⁹³⁶ Dieciocho de ellos en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. M-3880) (SHERGOLD y VAREY, *Introducción Celos*: xcvi), a los que Sage (*Música Hidalgo*: 222) añade otro (“*Si los celos se hallan*”, tonada cantada por Temia en la 2ª jornada) que se encuentra en la Biblioteca Nacional de San Marcos en Venecia. A ellos se añaden cuatro fragmentos mas que Caballero ha localizado entre los papeles de música de Miguel Gómez Camargo, maestro de capilla de la catedral de Valladolid, que parece haber sido un entusiasta de la música teatral, ya que la utilizó en múltiples ocasiones como base para sus villancicos polifónicos de Navidad y Reyes. La vida y obra de Camargo ha sido estudiada por CABALLERO, C. en *Miguel Gómez Camargo, compositor barroco español (1618-1690): biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*. Tesis inédita. Universidad de Valladolid, 1994. Parte de la música teatral que se conserva en el archivo de la catedral vallisoletana ha sido publicada también por CABALLERO, C. en “Nuevas fuentes musicales de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara”, *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 119-155; y “*Arde, corazón, arde*”. *Tonos humanos del barroco en la Península Ibérica* (Valladolid, 1997).

⁹³⁷ En opinión de Sage (*Música Hidalgo*: 174) Hidalgo compuso para esta obra “...algunos de los tonos mas graciosos de su obra, mas a propósito para canturrearlos.”

contenidos⁹³⁸. No obstante, Vélez de Guevara logró integrar las partes musicales dentro de la obra para conseguir, siguiendo el modelo calderoniano⁹³⁹, la integración del contenido musical dentro del contenido escénico⁹⁴⁰. Pese a ello, y aunque las intervenciones musicales están “razonablemente” justificadas, Stein (*Songs*: 292) cree que no existe una integración temática de la música en la obra, que es simplemente un ejemplo de los ligeros entretenimientos cortesanos y se diferencia claramente de las comedias mitológicas serias⁹⁴¹. En cualquier caso, no cabe duda sobre el éxito de la obra, ya que fue una de las mas completas de entre las enviadas a Alemania como elemento de la política de relación familiar-prestigio dinástico desarrollada en esos años.

Protagonizada como era habitual por la música vocal, sin embargo, y a diferencia de lo que vimos en *Triunfos de Amor y Fortuna*, las secciones corales (cinco en total) no tienen en esta zarzuela importancia real frente a las “tonadas” a solo que constituyen el grueso de la música⁹⁴² compuesta por Hidalgo para la obra: cinco en la 1ª jornada y siete (mas una a dúo) en la 2ª jornada.

La *1ª jornada*, además de las cinco tonadas solistas (dos de ellas del *Amor*), incluye dos intervenciones corales, y se inicia precisamente con una de ellas, un “cuatro” homorrítmico (“*Celebren por las selvas*”) (*Lám. XIV*) en el que el coro -fuera de escena,

⁹³⁸ La menor profundidad de contenidos podemos observarla con claridad en un tema tan caro para Calderón como la oposición entre la vista y el oído, que Vélez de Guevara también introduce en su obra. En múltiples ocasiones juega con el significado contrapuesto de ambos sentidos y el poder que cada uno de ellos tiene sobre los personajes, siendo en mi opinión el punto culminante la escena de la 2ª jornada entre Mercurio y Argos, en la que el pastor de los cien ojos declara que “... para oyr/todos los ojos me sobran.” (*Celos*: 76), lo que provocará su muerte. En contraste con esta escena, cuyo contenido es bastante mas profundo de lo que suele ser habitual en la obra, en la piezas breves el tratamiento dado a la oposición de ambos sentidos es mucho mas “frívolo”. El juego se inicia ya en la loa, en la que Bernarda Manuela, que aparece “tapada”, canta un romance. Su compañero Olmedo, al pedirle que siga cantando, afirma que: “Recatase la velleça/ la voz no esté recatada./ Veamos por el oydo/ lo que la vista calla (*Celos*: 8). El juego acentúa sus aspectos burlones en el fin de fiesta cuando para introducir una “tonada” cantada por la misma actriz, Bernarda Manuela, que a pesar de su sordera (“*ESCAMILLA*: Que canta la sorda, oyd”), canta y “con gran gracia” (*Celos*: 128-129).

⁹³⁹ Incluso un repaso superficial del repertorio del teatro musical hispano del siglo XVII pone de manifiesto la importancia de Calderón como escritor de obras teatrales con música, sean estas zarzuelas, fiestas cantadas o comedias mitológicas. Prueba del éxito que alcanzaron es que tras la muerte del dramaturgo, sus obras se siguieron representando. Como señala Cruickshank (*Púrpura*: 131-2), incluso para sus contemporáneos resultaba evidente que el dramaturgo madrileño llevaba la iniciativa en la invención del teatro musical.

⁹⁴⁰ Sin embargo, Stein (*Songs*: 289) considera a *Celos* un ejemplo del fracaso de los dramaturgos del Siglo de Oro para mantener las convenciones calderonianas a la hora de incorporar la música a sus obras teatrales: “...this zarzuela exemplifies the extent to which the Calderonian conventions for the incorporation of music were diluted in the hands of other dramatists.”

⁹⁴¹ Para Stein (*Songs*: 296) la música de la obra esta formada por canciones aisladas bien definidas pero flojamente integradas en las escenas musicales. En su opinión los textos de las canciones son emocionalmente superficiales y las situaciones dramáticas que se producen carecen de implicaciones simbólicas, todo lo cual limita las posibilidades de Hidalgo. Por su parte Sage (*Música Hidalgo*: 209) la considera un magnifico ejemplo de la preponderancia de lo “ingenioso” sobre lo “apasionado”, tendencia que a partir de 1660 se irá imponiendo en el teatro cortesano al “... ir desapareciendo el lamento, o sea la pasión, y llegar al primer plano la tonada “humana” ingeniosa y gustosa, o sea la gracia, como antes, en la literatura, habían llegado la agudeza y el ingenio.”

que se mantiene vacía- canta en honor de *Baco*, enmarcando su sonido (siempre “dentro”) la aparición en escena de *Juno* y su monólogo en el que la diosa expone sus sospechas sobre una nueva infidelidad de Júpiter (*Celos*: 19-20).

Llegada ante la casa de *Marte*, *Juno* es recibida por el *Temor* (“¿Quién a las puertas de Marte”) (*Lám.* XV), quien cantando con “trémula voz” entabla con ella un diálogo -él cantando y ella declamando- invitándole a volver “...al cielo que hauitas/entre luceros y estrellas,/ y no desprecies tus glorias/ por solicitar tus penas...” (*Celos*: 22). La melodía de la tonada (9 coplas sin estribillo) del *Temor*, estructurada en secuencias, se caracteriza por sus saltos - de 4ª, 5ª y 8ª - así como por su cromatismo. Ambas cualidades indican que tuvo que ser interpretada no por un simple actor sino por un cantante ya que presenta unas dificultades técnicas como la entonación afinada de un salto de octava descendente. Estas características musicales no supondrían ningún problema si el personaje fue interpretado, como creo posible, por el antiguo tenor Pedro Carrasco. Su tesitura y amplitud melódica -de la 2 a mi b 4- se adaptan perfectamente a la voz de tenor.

Desaparecido el *Temor*, queda en escena sola *Juno*, que se lamenta de que los celos no le permiten seguir su consejo, cuando aparece la *Ira* que cantando (“*Juno que del Dios supremo*”) (*Lám.* XVI) le incita a mantener su enfado contra el marido infiel. Se trata al igual que en el caso anterior de una tonada estrófica bastante larga -ocho estrofas en romance- y sin estribillo, con una melodía bastante adornada y las características hemiolias⁹⁴³. La situación de los adornos, fundamentalmente al final del primero y cuarto versos de cada estrofa -cuyas melodías son secuencia una de la otra- contribuye a resaltar las palabras mas significativas pronunciadas por la *Ira*, que describen el estado de ánimo de *Juno*: “desmaya”, “yra”, “agrabio”, “enoxo”, “quexa”) (*Celos*, 23-24). Aunque ambas tonadas tienen la misma estructura, sus opuestas características melódicas le permiten a Hidalgo acentuar la expresión de sentimientos encontrados -temor e ira- de la diosa.

Decidida *Juno* a averiguar con quien la engaña *Júpiter*, es sorprendida por la aparición de *Momo*, quien huyendo precisamente de dicho dios va a toparse con quien menos desea⁹⁴⁴. Entablado un diálogo entre ambos, *Momo* aconseja a la diosa que no sea tan celosa; en ese momento hace su aparición en escena la causante inocente de los celos de la diosa: *Ysis* “ninfa, de caça con venablo y flechas”, quien nos es presentada como enemiga

⁹⁴² Las alusiones a la música instrumental independiente del canto son escasas y bastante indirectas. Un ejemplo lo tendríamos en la 1ª jornada en la que a las voces del coro que celebra las fiestas bacanales, el texto dramático parece indicar que a ella se opone la música de Marte: “Suenen del parche los acentos ronc...” (*Celos*: 20)

⁹⁴³ Para Stein (*Songs*: 293) esta tonada contrasta con la del *Temor*, mucho mas regular y declamatoria, y considera que la insistente repetición con que la *Ira* busca persuadir a *Juno*, en una vez mas un ejemplo de como Hidalgo asocia lo lírico y decorativo con el carácter persuasivo.

del amor “...vna loca fantasia,/que al principio es alegría,/y poco despues temor.” (*Celos*: 32). Como respondiendo a lo expresado por *Ysis* y los temores de *Juno* sobre el poder del amor, el propio *Amor* lo proclama cantando fuera de escena la tonada “*Recelos, cuydados*” (*Lám.* XVII), una típica tonada con estribillo, en la que tanto la copla como el estribillo están escritos en ritmo ternario, con las habituales hemiolias; escrita para voz de soprano, su amplitud melódica no rebasa la 8ª. Aunque no se encuentra entre las partituras conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, afortunadamente nos ha llegado gracias al maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Miguel Gómez Camargo, quien como ya dijimos parece haber sido un entusiasta de la música teatral, que utiliza en varias ocasiones como base para sus villancicos polifónicos. En esta ocasión Gómez Camargo copió la tonada del *Amor* en una carta que le fue dirigida en 1675 (CABALLERO, *Nuevas fuentes*: 124), lo que parece confirmar no sólo el éxito de la zarzuela, sino la rapidez con la que las novedades de la música teatral llegaban a las personas interesadas por ella.

Al oír a lo lejos la voz de *Júpiter*, *Juno* seguida de *Momo* van en su busca quedando en escena *Ysis*, a quien no tardan en unirse otros personajes. Comienza aquí una escena “pastoril” en la que labradoras y ninfas retoman el coro con que se inició la obra, celebrando las “fiestas bacanales”. Estas intervenciones corales enmarcan la escena en la que se anticipa el destino de *Ysis*: *Temia* ofrece a *Ysis* una guirnalda de flores, pero al tropezar ésta durante el baile y caerse, sus dos pretendientes por cogerla rompen la guirnalda, quedándose cada uno con una mitad, que forman los cuernos de la vaca en que poco mas tarde se convertirá *Ysis*⁹⁴⁵. La escena ha sido presenciada por *Júpiter* acompañado por *Mercurio*, y cuando todos salen cantando nuevamente la parte coral ya mencionado, *Júpiter* detiene a *Ysis*, se descubre y le declara su amor. Toda la escena es reforzada por la tonada que canta dentro *Amor* (“*Al poderoso ruego*”) (*Lám.* XVIII) quien como si *Júpiter* no confiase en su atractivo, trata de persuadir con su canto a *Ysis* para que le acepte. La tonada de *Amor* es una vez mas una canción estrófica, cuya función persuasiva es resaltada en sus partes declamadas por *Júpiter* y sobre todo por *Ysis*⁹⁴⁶.

Apresada *Ysis* por *Júpiter* en una nube, se oye dentro a *Mercurio*, quien avisa de la llegada de *Juno*. La canción de *Mercurio* (“¡Alerta! que de los montes...”) (*Lám.* XIX) es una vez mas una típica tonada con copla en ritmo binario y estribillo en ternario, en la que encontramos “madrigalismos” -el melisma sobre la palabra “huye” en imitación

⁹⁴⁴ MOMO: “... Mas ¿que miro? Huyo del fuego/y doy en las asquas chispas.” (*Celos*: 26). Se trata de un dios de segunda categoría, y además chismoso.

⁹⁴⁵ Vélez de Guevara subraya la anticipación por boca de la propia *Ysis*: “...¿Que presagio en esta forma/me amenaza inescusable/que sobresaltando mi pecho/atemoriza el mirarle?”. (*Celos*: 44).

⁹⁴⁶ “JUPITER: Si el Amor te persuade/.../ YSIS: Traydora voz que del alma/veneno pretendes ser/que veuiendole el oydo/ llegue al coraçon despues/...” (*Celos*: 48-49).

contrapuntística con el bajo- que constituyen uno de los rasgos característicos del estilo de Hidalgo con los que reforzaba la expresividad⁹⁴⁷.

Ante el temor de que *Juno* descubra a *Ysis*, *Júpiter* decide transformarla a los ojos de todos en vaca, pero para justificar que su apariencia no cambie para los espectadores, aclara que “Baca parecerá a todos/aunque su ser no se mude” (*Celos*: 53), manteniendo con esta argucia Velez de Guevara la “verosimilitud” tan cara a los dramaturgos del Siglo de Oro. Admirada *Juno* de la belleza del animal pide a *Júpiter* que se la regale, lo que finalmente consigue, encomendando su guarda a *Argos*, el pastor de los cien ojos. La voz de *Mercurio*, que canta fuera de escena un estribillo (posiblemente con la misma música del de su tonada), avisa de lo inútil de la prevención de la diosa:

MERCURIO: *No, no se asegure
desuelo que guarda
de engaño que burle.*
(*Celos*: 57)

La **2ª jornada** tiene un número mayor de intervenciones musicales que la 1ª: siete tonadas a solo, una tonada con coro, un dúo y tres coros, y está protagonizada musicalmente en su primera parte por *Mercurio*, quien canta tres de las tonadas de la jornada. Este dios era uno de los cantores míticos de la Antigüedad y sus intervenciones en la obra sirven para ilustrar el poder universal de la música sobre todo lo creado⁹⁴⁸. Valiéndose de la música *Mercurio* conseguirá primero atraer la atención de *Argos*, hacerle bajar la guardia después y, finalmente, llevarle al sueño que le causará la muerte.

La primera tonada cantada por *Mercurio*, “*De las luces que en el mar*” (*Lám.* XX), que vestido de pastor es el primer personaje que aparece en escena, es un buen ejemplo del estilo de Hidalgo (STEIN, *Songs*: 294), que confiere a las estrofas la parte descriptiva mientras que reserva al estribillo la parte mas emocional y subjetiva; la melodía brillante y de sonora belleza en las coplas contrasta así con el “lamento” expresado en el estribillo. En nuestra opinión la estructura métrica de Vélez de Guevara -estrofa en romance y estribillo en seguidilla- facilitaba la “caracterización” musical de Hidalgo, en la que contrasta el estilo lírico de la melodía de las estrofas cuyo texto expresa el sentimiento amoroso dentro de los parámetros habituales de la poesía amorosa convencional, mientras se reserva al estribillo la parte afectivamente mas expresiva, con la contraposición de sentimientos expresados en los

⁹⁴⁷ Sage (*Celos*, 257) atribuye esta tonada a Francisco Guirau, músico y guitarrista de la Real Capilla; sin embargo Stein (*Songs*: 293) considera que por la relación semántica que se establece entre el texto y la música, es estilísticamente de Hidalgo.

⁹⁴⁸ “ARGOS: Voz mas que humana es sin duda/ésta que obliga sonora/a que no buelen las aues/y a que las fuentes no corran./Por oyrla, hasta los vientos,/que pocas veces reposan,/tan sutilmente se mueuen/que aun no los sienten las ojas./ Todos escuchan, y a mi/ más que a todos aficiona/ su dulce canto ...”. (*Celos*: 75-76).

Conseguido su propósito de atraer a *Argos*⁹⁵⁰, *Mercurio* inicia su labor de “seducción” cantando una nueva tonada: “¿*Que quiere Amor?*”⁹⁵¹ (Lám. XXI):

En esta segunda tonada, con estructura una vez mas de coplas mas estribillo, Hidalgo repite un esquema musical muy similar al de la tonada anterior, siendo aquí una vez mas el estribillo la parte mas expresiva, no solo melódica sino también rítmicamente, al acentuar el carácter exclamativo de algunas partículas (“qué”, “no”) mediante el uso de sincopas. La tesitura de la tonada (Mi3-Sol4), mas “brillante” que la de la canción anterior (Do3-Do4), contribuye a acentuar el cambio de carácter e impide la monotonía impuesta por la repetición del esquema copla-estribillo. La melodía, algo mas aguda en esta 2ª tonada - “registro musical”- no suponía ningún problema para la actriz-cantante, pero le permitía cambiar de “registro” interpretativo”, ya que mientras que en “*De las luces que en el mar*” se potenciaban sus dotes de actriz, en éste caso Hidalgo potenciaba sus cualidades vocales.

⁹⁵¹ Además de ser uno de los fragmentos de la obra que forman parte del Mss. 3880 de la B.N.M, esta tonada es otra de las obras copiadas por Gómez Camargo en la carta que le fue dirigida en 1675. Dado que las variantes que presenta con el original transcrito por Sage son irrelevantes, creo que confirma la rapidez con que se difundían las novedades musicales desde la Corte. Ver la versión de Camargo en CABALLERO, *Nuevas fuentes*, pp. 124 y 135-6.

En su última intervención, *Mercurio* consigue lo que parecía imposible: dormir a *Argos*. Esta tercera tonada ("*La noche tenebrosa*") (Lám. XXII) es la más lírica de las tres que interpreta. Pese a ser considerado un dramaturgo "menor", Vélez de Guevara demuestra haber asimilado las técnicas de Calderón al facilitar al compositor un texto muy adecuado para la escena que se desarrolla⁹⁵². Si la versificación utilizada por el dramaturgo en gran parte de la obra se basa en el romance, la seguidilla y la silva, para esta canción elige la lira, una estrofa italiana, repitiendo en las seis que constituyen la tonada, el mismo verso final: "en el descanso olvida la tristeza", que evidentemente funciona como estribillo, y es resaltado musicalmente por Hidalgo mediante la repetición de la palabra "descanso" y una melodía levemente ornamentada⁹⁵³. El carácter melancólico del texto es reflejado musicalmente mediante el uso insistente de secuencias y una melodía lírica repetida a lo largo de las seis estrofas, cuyo carácter persuasivo se acentúa además de por la repetición de una palabra tan significativa en el contexto de la escena, con el uso, poco habitual en Hidalgo según Stein (*Songs*: 294), de la ornamentación. La elección del compás binario para toda la obra acentúa también su carácter "adormecedor"⁹⁵⁴. Siendo esta la última intervención cantada a solo por *Mercurio*, parece como si Hidalgo hubiera querido reunir en ella todas las características de expresividad y virtuosismo vocal que permitían a la actriz que interpretó el papel lucir su doble faceta de actriz y cantante.

Las intervenciones de *Mercurio* explotan por tanto diversas cualidades "expresivas" pese a que en el aspecto formal se mantienen dentro de la tradición española de la tonada estrófica.

Como ya dije anteriormente, la muerte de *Argos* no tiene lugar a la vista del público, ya que unos oportunos peñascos ocultan a ambos personajes, permitiendo un cambio de escena marcado además por la aparición de *Momo* quejándose de lo duro que le resulta tener que adular para sobrevivir⁹⁵⁵. Tras el regreso de *Mercurio* con la cabeza de

⁹⁵² Stein (*Songs*: 294) considera que en esta tonada, así como en el coro final de la jornada, Hidalgo muestra una de las características presentes en las obras que hace en colaboración con Calderón: la estrecha relación entre el texto y la música, ya que es en esta canción en la que la música resalta muy efectivamente el contenido afectivo y la estructura del texto.

⁹⁵³ Stein (*Seducir oído*: 177) señala como en la concepción musical de Hidalgo "...cuando la persuasión se efectúa por medio de ornamentos, por una música elaborada y de elegancia obvia, la belleza superficial puede cubrir intenciones menos que limpias...", lo que sucede en este caso.

⁹⁵⁴ El propio *Argos* aunque se da cuenta de lo peligroso que resulta para él, no puede resistirse al encanto de la voz de *Mercurio*: "ARGOS: Mucho me temo que esta voz/en mi la atención exponga/al peligro del descuido,/ pues su fuerza poderosa/ como tirano la oprime/ y como ladrón la ronda..." (*Celos*: 81).

⁹⁵⁵ "MOMO: Muy mal me va con el mundo/ que esto de andar a la sopa/ de la lastima de todos/ no regala, aunque socorra/.../ Sufrir a vn rico no es gracia,/ seguir a vn pobre no es cosa,/ adular a vn majadero/ del entendimiento a costa/ es lo mismo que dezir/ a vna fea, que es hermosa./..." (*Celos*: 83). Sabiendo los problemas económicos que padecieron tanto Juan Vélez de Guevara, como su padre, el famoso Luis Vélez de Guevara, nunca resueltos a pesar del cargo de ujier de cámara que ostentaron ambos, estas palabras de *Momo* parecen tanto una velada crítica social como un desahogo personal del dramaturgo.

Argos, que deja sobre una peña, la situación de *Momo* se agrava con la llegada de *Juno*, quien le pregunta si ha visto al pastor. Aunque se trata de una escena dialogada, Vélez de Guevara utiliza en ella un procedimiento que podríamos considerar “musical” al introducir en el texto de *Momo* un verso que funciona como “bordón” o estribillo: “Yo no se nada, Señora” (*Celos*: 85-6). Al descubrir que *Argos* está muerto, *Juno* enfurecida pide justicia a los dioses y sale de escena, dejando en ella al indiscreto *Momo* que cantando (“*Sepan todos que Juno*”) (*Lám. XXIII*) pregona ⁹⁵⁶todo lo sucedido:

MOMO: (*Canta*) *Sepan todos que Juno
muy querellosa
contra Mercurio pide
justicia y costas.
Diz que al pastor dio muerte
con buena maña,
y como vna persona
le hurtó la baca.*
[...]

(*Celos*: 87-8)

consiguiendo enojar una vez mas a *Júpiter*, que antes de marcharse furioso, le despoja de la divinidad, haciéndole mortal. Para la tonada de *Momo* Vélez de Guevara elige como forma estrófica la seguidilla, que es estructurada por Hidalgo en dos frases musicales, una vez mas, en secuencia.

Como si *Momo* no tuviera ya suficientes problemas, se oyen a lo lejos voces de labradores que furiosos le buscan por haber profanado el templo de Baco. Asustado decide ocultarse convertido en hiedra, aunque de nada le sirve pues los labradores comienzan a buscarle entre las ramas de la planta “...cantando/al son de los arroyuelos...”⁹⁵⁷, que se continúa con la tonada “*Ay como gime*” (*Lám. XXIV*), cantada por *Temia* y el coro de labradores. Se trata de la única tonada de la obra acompañada por un “cuatro”, siendo su estructura - coplas mas estribillo - también algo mas compleja de lo habitual en esta obra al dividirse el estribillo en dos partes, la primera cantada por la solista y la segunda por el coro:

TEMIA (*Cantando*): *Ay como gime,
mas ay como suena
la piedra en el ayre,*

⁹⁵⁶ Stein (*Songs*: 295) señala como la canción (melodía y texto) está escrita en estilo de pregón.

⁹⁵⁷ Caballero (*Nuevas fuentes*: 125) supone que esta invitación se correspondía con la interpretación de un “tono” con letra de Lope de Vega, una poesía bien conocida, incluida en *La Dorotea* (escena 3ª, acto 2º) donde la canta la protagonista acompañándose con un clavicordio. Ver en la edic. de J.M.Blecua (Madrid, Cátedra, 1996), p. 181-2. Existe una versión con música de José Marín, que se ha conservado en el Cancionero Cambridge, que ha sido grabada por Montserrat Figueras en Alia Vox AV 9802. M. Querol publica la transcripción de L. Gasser en su *Cancionero musical de Lope de Vega*, vol. I (Barcelona, 1986), pp. 153-154. Caballero (*Nuevas fuentes*: 144-148) publica una versión diferente: un tono a solo para tiple y acompañamiento, que se encuentra entre los papeles del maestro de capilla de la catedral de Valladolid, Miguel Gómez Camargo.

REPITAN A 4: *y el ayre en la yedra.*
 Gime y suena
 la piedra en el ayre,
 y el ayre en la yedra.
 TEMIA (*Cantando*): *El aire que por las rama*
 [...] (*Celos: 93*)

La única fuente musical conocida de esta tonada es la que se conserva entre los papeles de Gómez Camargo⁹⁵⁸, el maestro de capilla de la catedral de Valladolid anteriormente citado. Su estilo difiere bastante del utilizado hasta ahora por el compositor en esta obra. Siguiendo la disposición del texto, la música se divide en partes cantadas por un solista y otras corales. El solista canta la primera parte del estribillo y las coplas, cuya melodía, bastante convencional, incluye un melisma final. La melodía del estribillo se caracteriza por la repetición de la palabra “ayre” y su ornamentación expresiva, ambos procedimientos compositivos usados anteriormente en la obra por Hidalgo. Mayor novedad encontramos en la parte del estribillo que constituye el “cuatro” que se aleja bastante de la sencillez homorítmica del “cuatro” inicial, ya que en esta ocasión se utilizan procedimientos contrapuntísticos habituales en el estilo madrigalesco. Caballero considera que esta tonada cuya forma “...está claramente emparentada con el villancico religioso contemporáneo [...] muestra un estilo musical mas “elevado”: procedimientos de retórica musical bastante tópicos en la canción de arte -como el melisma sobre la palabra “aire”- junto con un estilo contrapuntístico de relativa complejidad, bastante alejado de los habituales “cuatros” teatrales, generalmente homofónicos y homorítmicos...” (CABALLERO, *Arde*: 56). Toda la canción está en ritmo ternario, lo que según Caballero (*Arde*: 56) es “...muy apto para el baile que, posiblemente, tenía lugar en ese momento concreto.”

Tras ser despojado de la hiedra con la que se esconde, *Momo* recibirá varias palizas. Primero lo muelen a palos los labradores, que asustados por el anuncio de que se acerca una “fiera”, dejan a *Momo* como cebo para ésta que no es si no *Ysis*, transformada a los ojos de todos, menos a los del público, en bestia furiosa. Solo la llegada de *Ynaco*, el padre de *Ysis*, libra a *Momo* de las iras de la joven, quien apenas ve como su padre no la reconoce, y aprovechando la llegada de *Júpiter* le pide que le devuelva su forma humana, a lo que el dios accede, pero para protegerla la oculta tras una nube que la hace invisible⁹⁵⁹. La recuperación de su primitiva condición, de su “ser” -humano y social- es subrayada

⁹⁵⁸ Se conservan dos versiones, ambas de Camargo, pero solo una de ellas se corresponde con la división solista-coro que aparece en la comedia, siendo la otra versión únicamente la sección de la parte coral. Ver CABALLERO, *Nuevas fuentes*: 125.

⁹⁵⁹ La nube, igual que la transformación de *Ysis* en vaca solo es válida para los personajes de ficción, no para los espectadores, que siempre ven *Ysis* en su condición humana, aunque en esta ocasión su transformación va subrayada por un cambio de vestido (*Celos*: 100).

mediante un doble recurso: un cambio de vestido y la única intervención cantada del personaje.

El cambio de vestido, que se realiza fuera de escena mediante la argucia de hacer hablar al personaje entre bastidores (*"al paño"*) tal y como indican las acotaciones (*"Retírese, y mude de vestido mientras no sale al tablado"*, *"Va saliendo Ysis con otro vestido"*), prepara a los espectadores para la escena posterior en la que *Ynaco* no puede reconocer a su hija.

Mucho mas importante es la asociación de la voz humana, y especialmente de la voz "cantada", con la "condición humana" del personaje, tal y como la propia *Ysis* se encarga de manifestar:

YSIS: [...]
Pero para aueriguar
si he buuelto a mi forma, quiero
cantar por ver si son voces
lo que ya bramidos fueron.
(Canta) Al ayre se entregue
mi acento veloz,
y dígame el ayre
que antes me escuchó
si gime la pena
o canta la voz.
[...] (Celos: 101)

Lamentablemente no tenemos la música que Hidalgo compuso para este momento en el que *Ysis* canta su alegría tras su metamorfosis. El texto refleja que se trataba nuevamente de una tonada con coplas y estribillo, en el que una vez mas se concentra el contenido expresivo, lo que nos permite apuntar -naturalmente siempre dentro del campo de lo hipotético- alguno de los procedimientos de clara inspiración "madrigalesca" que pudieron ser utilizados aquí por Hidalgo, y que ya han aparecido en otras tonadas de esta obra: melismas que resaltasen el significado expresivo de la palabra "ayre", melodías que subrayen la contraposición de sentimientos manifestada en los dos últimos versos -*"si gime la pena/o canta la voz"*- que se prestan a un tratamiento similar al que vimos en el estribillo de la primera tonada de *Mercurio* en esta 2ª jornada. Dado que el personaje expresa su alegría, probablemente Hidalgo elegiría para la tonada un ritmo ternario; en cuanto al *tempo* nos inclinamos por uno rápido, tal y como parece indicar la propia *Ysis* en el segundo verso: *"mi acento veloz"*.

Pese a que *Ynaco* reconoce la voz de su hija, no la conoce bajo su nueva apariencia⁹⁶⁰. El “reconocimiento” se produce por tanto únicamente por la voz cantada, que es también el recurso al que recurre la propia *Ysis* para probarse a si misma que ha recuperado su antiguo ser. Se produce así una clara asociación “voz cantada” = “condición humana”, ya que la mera apariencia física es engañosa, como confirma el hecho de que sus antiguos pretendientes, *Glauco* y *Licio*, tampoco sean capaces de reconocer a *Ysis*.

Abandonada la escena por todos los personajes, aparecen *Juno* -sumida en sus sospechas- y *Momo* quien le cuenta todo lo que le ha sucedido, con lo que los temores de *Juno* parecen confirmarse. Su estado de animo lo empeora aun mas *Temia*, quien sale cantando una canción (“*Si los celos se hallan*”) (Lám. XXV) en la que se califica a los celosos de “enfadosos”:

TEMIA: *Si los celos se hallan
donde Amor se pierde,
¿para que los busca
quien ya los tiene?
La que sus celos declara
sus finezas oscurece,
que de las seguridades
nacen las trayciones siempre*
[...]

(Celos: 108-110)

La canción de *Temia* es una vez mas una tonada con coplas y estribillo, siendo el contenido melódico de ambos muy semejante. En ella Hidalgo repite procedimientos ya vistos en tonadas anteriores: ritmo sincopado y uso de hemiolias⁹⁶¹ tanto en el estribillo como en las coplas, secuencias, repeticiones de palabras, etc. Teatralmente se enmarca, como indica Stein (*Songs*: 295), junto con el “pregón” cantado por *Momo* dentro de las convenciones teatrales de la época, en las que los graciosos comentaban irónicamente los trances pasados por los personajes de categoría social superior. Escrita en ritmo ternario, y una tesitura media-alta (fa# 3-sol 4) que potencian su alegre carácter⁹⁶², la canción molesta a *Juno*, quien despidе a *Temia* y a *Momo*, y una vez a solas pide ayuda y consejo a *Minerva* “madre de las ciencias”. El consejo de la diosa de la sabiduría (“*Con la pasión amorosa*”) (Lám. XXVI), que acude a su llamada, incluye en sus cuatro últimos versos todo un tratado de la conducta que las rígidas normas sociales de la época imponían a la mujer, quien “...

⁹⁶⁰ “YSIS: (*Aparte*) (Mi padre de mi vista se retira,/y mas se estraña quanto mas me mira/¿Si no me a conozido?...” (Celos: 102-103).

⁹⁶¹ Según Stein (*Songs*: 295) el contenido del texto es marcado por Hidalgo mediante la alternancia de hemiolias y ritmo básico y la obtención de un sonido alegre por el uso persistente en la melodía de terceras mayores.

⁹⁶² “JUNO: ... tu voz/en mis ofensas no mezcle/con lo triste de mis ansias/de sus clausulas lo alegre/...” (Celos: 110).

cuerda, constante/atenta y astuta...” tenía un único camino: “...ignora, desmiente,/calla y disimula.” (*Celos*: 113)

El texto alterna dos estrofas en romance y una en seguidilla, que funciona como un estribillo musical pero no literario, ya que su texto es diferente en cada una de las cuatro secciones en que se divide la tonada, de manera que en las tres primeras *Minerva* señala en ellas el comportamiento erróneo (e inútil), y en la última se aconseja, como ya hemos visto, la conducta que *Juno* debe adoptar:

(*Salga cantando en un globo esférico*)

MINERVA: [...]
 *Con la pasión amorosa
 que sin esperanza luchas,
 sí el no tener resistencia
 sus victorias asegura.
 No a la razón se reduce,
 no el desengaño se inmuta,
 no a los consejos atiende,
 no a la amenaza le asusta.
 Que loca, que ciega,
 que sorda, que muda,
 ni adierte, ni mira,
 ni habla ni escucha.*
 [...]

(*Celos*: 111-112)

Esta canción de *Minerva* que se creía perdida, ha sido identificada por Caballero entre los papeles de Gómez Camargo, transformada en un villancico a lo “divino” para la Navidad de 1674. Afortunadamente está musicalmente completa, pero llama la atención, como señala Caballero (*Nuevas fuentes*: 126-7) el hecho de que esté escrita para voz de tenor. Gracias a la música copiada por Camargo (*Lám.* XXVI) comprobamos que se trata de una tonada con coplas y estribillo, siendo los versos en seguidilla los que se estructuran musicalmente como un estribillo. Como era también previsible, el cambio estrófico se refleja también musicalmente, de manera que Hidalgo compone para las estrofas en romance una melodía que se mueve por grados conjuntos, en estilo recitativo y ritmo binario, cuyo carácter, bastante reposado, apenas se ve alterado por la inclusión de algunas hemiolias. Todo cambia sin embargo en las seguidillas del estribillo, cuya melodía - en ritmo ternario, sincopado y con anacrusa inicial - incluye saltos ascendentes de 4ª y 6ª, características todas que le confieren un carácter mucho más “intranquilo” y “apremiante”, y que contribuyen a subrayar la expresividad del texto.

El consejo de *Minerva* no agrada a *Juno*, quien considera que “...vna celosa ofensa en quien la calla/mas costa haze el sufrilla que el vengalla.” (*Celos*: 113). Sin tiempo para tomar una resolución la diosa se ve sorprendida por la llegada de *Ysís* que huye perseguida

por *Júpiter*. En tablado un dialogo entre ambas, salen el *Amor* para defender a *Ysis* y *Mercurio* que busca a *Júpiter*. Cundo *Juno* pretende vengarse de *Mercurio*, *Júpiter* sale en su defensa, y prometer a la furiosa *Juno* que no perseguirá mas a *Ysis*, pero le pide que consienta en que la ninfa sea compensada por lo que ha sufrido. Tras acceder *Juno*, *Júpiter* ordena a *Mercurio* y *Amor* que

JÚPITER: [...]
 con sonoros regozijos
 conuoquen a ver lograr
 a vn poder agradecido
 sin profanar vn respeto,
 las atenciones de fino.

(*Celos*: 116)

Ambos dioses cantan el único dúo incluido en la zarzuela, que se inicia cantando ambos de forma alterna versos y estrofas (*Celos*: 116-7), convocando a dioses y mortales a celebrar el poder del *Amor*; para finalizar cantando juntos la última estrofa (“*Venid, venid a este sitio*”) (*Lám. XXVII*), en la que se incluye una clara alusión al rey Carlos II y a su madre:

AMOR Y MERCURIO: *Venid, venid a este sitio,
 donde de Amor y Poder
 veréis el poder unido.*⁹⁶³

(*Celos*: 117)

Escrito para dos sopranos, la melodía -silábica- no rebasa la 8ª (Mi3-Mi4), de forma que el mensaje político del texto no quedaba oscurecido por la música, pese a que la música cantada a dúo por ambos personajes se basa en la alternancia de procedimientos imitativos, básicamente sobre las primera palabra de cada verso, pero la verticalidad subraya las partes mas importantes del texto. Su alegre carácter es reforzado por el ritmo ternario, con las habituales hemiolias.

Este dúo tiene su inmediata continuación en dos coros, en realidad dos “cuatros” -de labradoras y diosas- con la habitual distribución de voces (SSST), constituyendo toda esta escena un canto al poder del *Amor*. El primer “cuatro”, cantado por las labradoras, en el que convocan a los seres y elementos que habitan la tierra (“*Aues, fieras, fuentes y ríos*”)

⁹⁶³ Pese a lo “rutinario” de la alabanza, creo que el ultimo verso parece reflejar la influencia de Mariana de Austria sobre su hijo, una de las causas que motivaron el alejamiento de la Reina de la Corte en 1677 y su marcha a Toledo, tras la caída de Valenzuela y el encumbramiento al poder de D. Juan José de Austria, el hermano bastardo del rey. El hecho de que a tras la muerte de D. Juan José en 1679, Carlos II se apresurase a llamar a su madre, quien en Madrid continuó influyendo decisivamente sobre él, parece confirmar los fuertes lazos afectivos que existían entre la madre y el hijo, tal como ponen de manifiesto los versos de Vélez de Guevara.

(*Lám.* XXVIII), es básicamente homorrítmico aunque incluye algunas secciones imitativas; y lo mismo podemos decir del coro de diosas, en el que éstas convocan a los astros celestes ("*Estrellas, luceros, planetas y signos*") (*Lám.* XXIX). Similares, aunque diferentes, ambos tienen en común el último verso, en el que repiten - salvo la última palabra - idéntica letra y música: "que aun de Amor no se escapa lo fugitivo/christalino".

Transformada *Ysis* por *Júpiter* en estrella y diosa de Egipto⁹⁶⁴, la zarzuela termina en un coro final (*Lám.* XXX) que resume el argumento y título de la obra:

TODOS: *Porque a pesar del recelo
 para aplauso de los siglos,
 LOS CELOS HACEN ESTRELLAS
 y el Amor haze prodigios.*

Se trata una vez más de un "cuatro" (SSST) en ritmo ternario, pero ahora no hay ninguna sección contrapuntística. Evidentemente su alegría y sonoridad constituían un brillante final para la obra, que sin ser una de las obras más completas de Hidalgo, que repite bastante los procedimientos utilizados (la elección monótona de la estructura en coplas-estribillo para la mayoría de las canciones y el uso continuo de la repetición⁹⁶⁵), reúne algunos momentos expresivos verdaderamente notables, que debemos agradecer también a Vélez de Guevara, quien sabe brindar al compositor algunos momentos en los que el arte de Hidalgo puede encontrar el marco adecuado para su desarrollo, y adapta sus versos a las necesidades expresivas de la música, lo que viene a confirmar en mi opinión sobre la cultura musical que en su mayoría poseían los dramaturgos del Siglo de Oro.

Debido a la escasez de fuentes musicales, son precisamente los textos los que pueden contribuir a plantear algunas de las características que parecen definir el género, y que el análisis de *Los celos hace estrellas*, la primera zarzuela cuya música se ha conservado en prácticamente su totalidad, parece confirmar. La primera de ellas parece ser *la importancia del texto*, que podría deberse⁹⁶⁶ a la directa influencia que sobre el teatro musical de la época parece ejercer el teatro tradicional español; en este sentido Stein (*Songs*: 296-7) considera que los fragmentos musicales se estructuran de igual manera en ambos géneros: mediante escenas musicales aisladas; y por ello considera a la zarzuela no solo como una

⁹⁶⁴ "JUPITER: ... oy, queriendo agradecer/ lo que por mí a padecido/.../ a estrella su luz se pase/ deje el humano vestido/.../ mientras que Deydad la aclama/ la veneración de Egipto...". (*Celos*: 119)

⁹⁶⁵ "A pesar de su aparente sencillez, la práctica de la tonada tiene un firme basamento filosófico [...] El énfasis que Hidalgo demuestra por la sencillez, el orden, la racionalidad y la claridad, refleja, con toda probabilidad, la idea platónica de la música como fuerza ética y moralmente correcta, a la que vez que refleja también la fe que sus contemporáneos tienen en la eficacia retórica para mover los afectos." (STEIN, *Seducir oído*: 176-7). Según esta investigadora, Hidalgo asocia repetición musical, armonía musical y poder sobrenatural.

alternativa a la ópera, sino incluso como una “anti-ópera”. Ello explicaría su éxito -mucho mayor que la ópera y la semi-ópera calderoniana - entre los dramaturgos españoles, ya que se movían dentro de unos parámetros fácilmente reconocibles.

Sin embargo creo que tampoco debemos olvidar la importancia que tenía el texto en la música vocal española, incluso dentro de las obras polifónicas, caracterizándose precisamente la polifonía “española” por el predominio de un estilo limitadamente contrapuntístico que permitía la comprensión del texto. Este “estilo español”, que era considerado “periférico” en el siglo XV⁹⁶⁷, se verá potenciado por las disposiciones del Concilio de Trento, en el que se dictan una serie de directrices que buscan dar relevancia al texto. Podríamos considerar que la misma idea se percibe en la música teatral del siglo XVII, en la que la comprensión del texto parece imponerse a estilos musicales que priman la belleza del sonido sobre la legibilidad del texto⁹⁶⁸. La importancia del texto resulta clave para entender otras características propias del teatro musical español del XVII como por ejemplo el *uso de formas musicales hispanas*, las tonadas. Estructuradas mediante la repetición de breves melodías, hasta un punto que hoy podría parecernos monótono, se trata de una música que se pone claramente al servicio del texto, y por tanto son la declamación e interpretación del mismo las que confieren a la obra todo su significado, por lo que el peso de la representación recae sobre los actores⁹⁶⁹, y sobre todo las actrices⁹⁷⁰, ya

⁹⁶⁶ Para Sage (*Música Hidalgo*: 170), en las zarzuelas del XVII la parte musical tenía una importancia menor que la hablada, de ahí que se caractericen por una proporción considerablemente mayor de versos hablados que cantados.

⁹⁶⁷ KNIGHTON, T., “Una confluencia de capillas: el caso de Toledo, 1502”, *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna* (Madrid, 2001), pp. 127-149.

⁹⁶⁸ Como ya vimos al hablar de la técnica de los actores, existen numerosos testimonios de la atención con que el público seguía la declamación del texto, y sus reacciones ante un verso “mal dicho, lo que parece constituir una característica específica del público español, que como señala Wardropper (*Teatro religioso*: 55) “se empeñaba” en oír las palabras.

⁹⁶⁹ Para Becker la zarzuela responde bastante bien a las ideas expuestas por Doni, especialmente aquellas en las que preconiza que no toda la obra ha de ser cantada, sino que se debe reservar el canto para los momentos de expresión emotiva, y también en la importancia que concede a la voz declamada, de ahí que considere que los papeles cantados deben ser interpretados por actores profesionales. Ver BECKER, D., “La *Plática sobre la música* en toscano, y los principios del teatro musical barroco en España”, *Revista de Musicología*, X (1987), pp. 507-8 y 512-3.

⁹⁷⁰ Como ya vimos, la repetición permitía a los intérpretes jugar más o menos sutilmente con los cambios de dinámica, a lo que se añadiría un dominio de la improvisación y la ornamentación que eran parte esencial en la formación de los instrumentistas y cantantes de la época. Se trataba pues de una interpretación que permitía una gran libertad al actor-cantante, a la que éste imprimía su propia personalidad, de forma parecida a lo que hoy podemos ver en los grandes intérpretes del flamenco y de la “copla española”. Precisamente esta capacidad expresiva de los actores, y sobre todo de las actrices, era la que fustigaban con mayor virulencia los moralistas como el padre Camargo, para quien a la “conceptuosa agudeza” de las letras se unía la “variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos”, todo ello potenciado por la “destreza y suavidad” de las voces, que conseguía mantener a los oyentes “suspensos y como hechizados”. *Discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689). Cito por COTARELO, *Controversias*: 123. Esta habilidad de los actores, y sobre todo actrices españolas, es una de las características del teatro español de la época en el que -a diferencia de lo que sucede en el teatro italiano y francés, en los que se separa claramente la función de actuar y cantar, de manera que ningún papel principal exige dotes musicales al actor que lo interpreta- ambas funciones iban unidas en la misma persona; de ahí que en las obras sea frecuente que los personajes principales sean

que en estas obras hay una clara *preponderancia de voces femeninas*, que con su “arte” debían expresar todos y cada uno de los matices del texto. Al concentrar la atención de los espectadores en la “manera de decir” el texto cantado mas que en la belleza de las melodías y de la voz cantada, el teatro musical hispano se aleja del concepto de “virtuosismo” vocal italiano que caracterizará a la ópera.

La *importancia del texto*, el uso de *formas musicales hispanas* y la *preponderancia de voces femeninas* son también características que podemos observar en *Los celos hacen estrellas*, por lo que igualmente podríamos considerar como características musicales propias del teatro musical español no operístico las que Sage (*Música Hidalgo: 171-183*) señala para *Los celos hacen estrellas*: una preferencia por las melodías breves, sencillas y llenas de gracia mas que de profunda expresividad⁹⁷¹, el predominio de la monodía vocal⁹⁷², el ritmo sincopado, y la preferencia por la forma cíclica copla (en ritmo binario) mas estribillo (en ternario).

A todo ello se une la preferencia por los argumentos mitológicos, aspecto característico de la tradición cortesana europea, y que era el mas apropiado para adoptar el nuevo estilo de canto solista, pues como señala Fabbri (*Monteverdi: 152*), también los creadores del nuevo teatro musical habían considerado que el nuevo estilo del “recitar cantando” debía ponerse en práctica con obras cuyo argumento se basara en los pastores legendarios de la Arcadia y en temas mitológicos y alegóricos. Añadamos que estos temas eran los mas apropiados, por su significado simbólico, para transmitir la ideología dominante.

El teatro cortesano, desarrollado en España desde fechas tempranas, se convierte pues en el ámbito idóneo para la experimentación de fórmulas teatrales musicales,

cantados y declamados, y también que como señala Subirá (*Celos matan: xii*), los compositores españoles, y entre ellos Hidalgo, “Jamás exigía de los actores ninguno de esos virtuosismos que durante el siglo XVIII prodiga tanto la ópera napolitana...”.

⁹⁷¹ No debemos olvidar sin embargo que bajo su aparente sencillez, la música de alguno de los compositores mas importante, como Hidalgo, se estructura armónicamente para servir a la expresión de los afectos contenidos en el texto, como veremos al hablar de la ópera *Celos aun del aire matan*.

⁹⁷² Torrente señala el cambio de gusto musical que se observa entre los cancioneros recopilados por Sablonara (polifónicos) y Guerra (monodía con acompañamiento de continuo), y apunta la posibilidad de que fuera precisamente la música teatral la que influyó en el gusto creciente, y por tanto en un mayor prestigio, de la canción “a solo”, que va a ir relegando a la polifonía. Ver TORRENTE, A., “De Sablonara a Guerra, tonos humanos en la Capilla Real de Madrid”. Ponencia expuesta el 16 de diciembre de 2000 en el *Seminario Internacional de Historia y Música. La Real Capilla de Palacio en la época de los Austrias. Corte, ceremonia y música*. 14,15 y 16 de diciembre de 2000. Madrid. Tanto las obras recogidas por Guerra como por Sablonara formaron parte de la música teatral, ya que si en el primero encontramos tonos teatrales que por su popularidad se independizan de su contexto, sabemos que algunos de los tonos polifónicos recopilados por Sablonara se interpretaron en obras teatrales, como es el caso de *Sin color anda la niña*, de Alvaro del Río, incluido por Quiñones de Benavente en su entremés *El Negro hablador y sin color anda la niña*: “ANGELA: Canten, por

adaptando desde fechas tempranas recursos estilísticos italianos que supo combinar con características propias de la música española, dando así origen a un estilo de teatral-musical propio⁹⁷³; un teatro cortesano no operístico que, como hemos visto, se desglosa en géneros distintos, diferenciados mas que por su contenido por sus dimensiones: la *zarzuela* y la *fiesta cantada* cuya delimitación tarda en ser fijada, admitiendo múltiples nombres: “drama mitológico”, “semi-ópera”⁹⁷⁴, “fiesta en música”, etc.

El hecho de que estas obras tuvieran éxito entre públicos tan diferentes como el popular y el cortesano no debe extrañarnos, ya que las obras poseían, como por otra parte era habitual en todo el teatro español del Siglo de Oro, diferentes niveles de significación, incluso desde el punto de vista musical; a ello debemos añadir que mientras que el público mas culto era atraído por el contenido poético además de por los efectos visuales, estos últimos constituían un poderoso atractivo para el público mas popular. El atractivo era doble en las obras de Calderón quien reunía en su persona dos facetas -dramaturgo y director de escena- que le permitieron, como señala Maestre (*Error*: 22), traducir para la escena los temas mitológicos y alegóricos en perfecta conjunción con su realización práctica. La importancia de Calderón en el desarrollo de los nuevos géneros teatrales con música es evidente, ya que a él se deben algunas de las obras mas representativas del teatro cortesano musical. *El mayor encanto amor* (1635), *La fiera el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) y *El golfo de las sirenas* (1657) constituyen etapas esenciales en la trayectoria emprendida por el dramaturgo, aunque no era el único en este intento, para crear un teatro cortesano musical característico de la monarquía hispana, que culminará en 1660 con el estreno de sus dos óperas: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*.

vida de los tres, un tono/.../ (*Cantan*) *Sin color anda la niña/ después que se fue su amante,/ enemiga de sus ojos/ descuidada de su talle*.”. Cito por la edición de COTARELO, *Colección*: 605.

⁹⁷³ “...parece evidente, siguiendo a grandes líneas el desarrollo de las *fiestas reales* en España durante la 1ª mitad del siglo XVII, que la *comedia de tramoyas* iba en vanguardia en la marcha europea hacia el nuevo género dramático de la ópera internacional cortesana [...] La música hace un papel cada vez mas significativo en estos dramas hasta llegar al punto culminante de 1660 con las dos óperas de Calderón e Hidalgo; luego vuelve a desempeñar un papel secundario...” SAGE, *Música Hidalgo*: 184-5.

⁹⁷⁴ En el caso concreto de las obras debidas a Calderón, Stein (*Songs*: 296) considera que sus “semi-óperas mitológicas” están mas influidas por las teorías italianas sobre la ópera que a sus zarzuelas; esta influencia las diferencia también de la mayoría de las obras cortesanas de otros autores, que no explotan las formas italianas ni usan la canción solista de forma “operística”.

4.1.2.3. LA OPERA HISPANA:

Frente al éxito del que disfrutaron tanto la zarzuela como la “fiesta” o drama mitológico parcialmente cantado, la ópera apenas tuvo cabida entre los entretenimientos teatrales durante el siglo XVII. A diferencia de lo ocurrido con el concepto de zarzuela, que parece haberse ido clarificando a lo largo del siglo, la ópera, reconocida como género importado directamente de Italia, tenía unas características claramente definidas, que sin embargo no parecen haber sido muy apreciadas por el público español, y ello pese a que desde sus inicios el teatro español se caracterizó por la presencia en él de la música, y por tanto no había ningún rechazo al teatro cantado, como pone de manifiesto el éxito de la zarzuela y las fiestas mitológicas.

Durante años se ha venido especulando sobre la “cólera española” que, según Calderón, impedía que los espectadores “sufriesen” toda una comedia cantada. Los temores de Calderón, expresados en la loa de su opera *La púrpura de la rosa* (1660), parecen haber seguido vigentes un siglo después. Cotarelo cita a Eximeno e Iriarte como prueba de la supervivencia de esta creencia, cuando ya la opera italiana había colonizado el teatro musical español⁹⁷⁵. Creo sin embargo mucho mas interesante la visión de Stein (*Songs*: 189) quien afirma que la cultura musical española no era apropiada para adaptarla a la opera, ya que en la música operística las estructuras musicales deben ser análogas o equivalentes a las estructuras dramáticas, y la música debe crear y definir caracteres y situaciones, lo que en su opinión no ocurre en el teatro musical hispano.

Aunque en el teatro musical español ya existía el uso de distintos tonos para personajes de niveles diferentes, y también se utilizaban los recursos enfáticos de la música⁹⁷⁶, la música teatral española del siglo XVII no se adaptaba a las necesidades de la ópera ya que apenas se diferenciaba de la música no teatral, y además estaba muy influida por la música popular. Como ya hemos visto y señala Díez de Revenga⁹⁷⁷, el teatro español desde sus orígenes se caracteriza por la presencia de la lírica tradicional en letras para cantar

⁹⁷⁵ En su obra *Origen y reglas de la música* (1796), Eximeno defiende a la zarzuela como un género mas adecuado al temperamento español, porque “...solamente se canta la parte que exige música; esto es, los pasajes en que brilla alguna pasión...”. La misma idea expresa Iriarte en su poema *La música* (1779), cuando asegura que “...la española/natural prontitud, acostumbrada/a una rápida acción, de lances llena/en que la recitada cantilena/es remora tal vez que no le agrada.” Ver en COTARELO, *Hª Zarzuela*: 14-15.

⁹⁷⁶ STEIN, *Songs*: 188. Por su parte Becker señala como en la zarzuela la música solo intervenía en los “...momentos solemnes de reto, desafío o lirismo intenso, siempre de corta duración, en arioso o en coplas sin estribillos...”. Ver BECKER, D., “El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matar*”, *Revista de Musicología*, V nº2 (1982), p. 301.

⁹⁷⁷ Díez de REVENGA, F.J., “Teatro clásico y canción tradicional”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3 (1989), pp. 29-30.

y el uso de canciones populares. A ello hay que añadir que la canción solista de principios del XVII deriva del romance, y como indica Stein (*Songs*, 189) su carácter es mas narrativo y descriptivo que directamente subjetivo o espontáneamente expresivo, por lo que el cambio expresivo que se produce a lo largo del siglo XVII, en el que la música polifónica va a ir siendo desplazada por la canción a solo o tonada, afecta únicamente a la textura pero no al carácter, que sigue siendo esencialmente narrativo, concentrándose lo expresivo y afectivo en el estribillo, que en opinión de esta investigadora (STEIN, *Songs*: 190) constituye una sección poética y musical separada. No hay por tanto en estas canciones nada de la expresividad, exquisita ornamentación y potente retórica que caracteriza a los monodistas italianos.

Dado que los compositores teatrales españoles se mantienen dentro de la tradición de la canción solista, no sólo no se ven afectados por las tendencias europeas, sino que en la mayoría de los espectáculos cortesanos siguen explotando los recursos musicales tradicionales y los tipos de música habituales; ello explica en opinión de Stein (*Songs*: 190) que el recitativo, componente esencial de la ópera temprana, apenas fuera utilizado. Los actores y sobre todo las actrices también influyeron, a juicio de Stein⁹⁷⁸, decisivamente, ya que en su opinión existía una gran divergencia entre el exagerado lenguaje histriónico declamado y el comedido estilo musical, por lo que considera dudoso que los actores sacrificasen su enfático estilo declamatorio a las restricciones y complicaciones del texto cantado. En mi opinión, la investigadora parece olvidar sin embargo que una de las características de la “copla española”, canciones con una clara estructura copla-estribillo y melodías en ocasiones bastante simples, es la “dramatización enfática” de lo cantado. Las grandes interpretes del género, tanto de ayer (Concha Piquer, Juanita Reina, etc) como de hoy (Rocío Jurado e Isabel Pantoja) realizan una verdadera “mini-representación teatral” en los breves minutos que dura la canción⁹⁷⁹.

⁹⁷⁸ Stein (*Songs*: 191) sigue aquí una interpretación tradicional al achacar el desconocimiento de la monodía italiana por parte de las actrices a una deficiente formación musical y bajo nivel cultural, olvidando así la importancia de la “cultura oral” en el aprendizaje artístico, aspecto del que me ocupé ya con mayor amplitud en el capítulo dedicado a la formación del actor.

⁹⁷⁹ Tampoco considero acertada la afirmación de Stein (*Songs*, 191), en el sentido de que el elevado número de ensayos que requerían la operas y que perjudicaba el negocio teatral fuese motivo suficiente para explicar poco éxito del nuevo genero teatral, puesto que fueron las representaciones cortesanas en general y no únicamente las operas, las que afectaron gravemente al tradicional sistema de arriendos de los corrales. No obstante, con el paso de los años, los arrendadores de los corrales y el Ayuntamiento encontraron un sistema que compensaba en parte las perdidas producidas por la suspensión de representaciones en los corrales. Ver mi trabajo de investigación *Aspectos económicos del teatro madrileño durante el siglo XVII*, presentado en el Departamento de Arte Moderno (Arte II) de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. No debemos olvidar tampoco que desde su inauguración el Coliseo del Buen Retiro funcionó como teatro público, y desde mediados de siglo los ingresos que generaba por tal concepto se incluyeron en los contratos de arriendo. Ver mi artículo, “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 171-195, especialmente pp. 189-190.

El hecho es, que la ópera no fue un espectáculo atractivo para el público español, que parece haberlo sentido como algo ajeno a sus gustos y cultura⁹⁸⁰; y de hecho, los escasos ejemplos con que contamos tienen unas características propias que los diferencian del género operístico desarrollado en otros países. Sólo tras el cambio de dinastía, y gracias a la decidida protección dispensada por Felipe V a las compañías italianas, la ópera conseguirá imponerse aunque perdidas ya sus peculiaridades “nacionales” al ser colonizado el teatro musical español por la ópera italiana.

Solo tres operas se estrenaron durante el reinado de Felipe IV, un rey especialmente interesado por el teatro y la música, debiéndose su puesta en escena en todos los casos a causas políticas muy distintas de las que motivaron la representación de otros espectáculos cortesanos. Algún que otro ejemplo, también aislado, encontramos durante el reinado de Carlos II, pese a la afición de su segunda esposa, la reina Mariana de Neoburgo. De hecho la palabra ópera aparece mencionada por primera vez (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 57) en un documento en fecha tan tardía como 1698, cuando se habla de la “fiesta de opera” que están ensayando las compañías de Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo para representarla ante los reyes. Pocas semanas después se menciona que las mismas compañías representaron una “opera cantada”⁹⁸¹, pero sin mas indicaciones por lo que podría tratarse de *La guerra de los gigantes*,⁹⁸² obra de Sebastián Durón, de la que no sabemos la fecha de su representación. Titulada como “opera escénica” tuvo que ser compuesta durante el periodo en el que Durón ejerció como maestro de la Capilla Real (1691-1706), por lo que podemos considerarla como el último ejemplo de ópera española antes de la invasión del teatro musical por la ópera italiana.

⁹⁸⁰ Debemos señalar aquí que el italiano G.B. Doni en su *Tratado de la música escénica*, ya consideraba -en 1624- que una obra enteramente cantada podía ser aburrida, por lo que aconsejaba limitar las partes cantadas a los coros y a los momentos en que se expresen sentimientos, lo que se corresponde con la práctica española del XVII. Ver BECKER, *Plática*: 507. Los escritos de G.B.Doni fueron publicados en *Lyra Barberina* (Florencia, 1713).

⁹⁸¹ Aunque en principio podría pensarse que se trataba de la zarzuela *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, que “...se acompaño de la opera de Flandes, que ha venido...” (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 70), nos parece poco probable ya que según Sabik esta zarzuela se representó para celebrar el cumpleaños de la Reina, y esta había nacido en octubre, mientras que las referencias a la “...fiesta de la opera que se haui de representar a SSMM...” se refieren a finales de enero (*Fuentes VI*: 299). Ver SABIK, K., “El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, en la Corte de Carlos II”, *Actas X Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II (Barcelona, 1992), p. 1086.

⁹⁸² Hay edición de la música y el texto, con un breve estudio introductorio de WIBERG, J.L., *Opera scenica: Deduzida de la guerra de los Jigantes by Sebastian Durón: an Edition an Commentary*, 2 vols. (Kansas City, 1979). La partitura, dedicada al Conde de Salvatierra, se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2278.

La que es considerada como la primera ópera española, *La selva sin amor* de Lope de Vega, se representó en el Alcázar madrileño a finales de 1627⁹⁸³ por iniciativa del grupo florentino reunido en torno a Averardo de Medicis, embajador del Gran Duque en Madrid. El libreto⁹⁸⁴ se publicó apenas tres años después (1630), y en la dedicatoria del mismo al Almirante de Castilla, que no pudo asistir a la representación, Lope centra toda la atención en la espectacular puesta en escena, obra de Cosme Lotti⁹⁸⁵ que había llegado a España en 1626; por el contrario no menciona el nombre del compositor de la música, que hoy, gracias a las investigaciones de Whitaker, sabemos que se debió a Filippo Piccinini⁹⁸⁶ y Bernardo Monanni⁹⁸⁷.

Que se trataba de una verdadera ópera lo confirman tanto los despachos diplomáticos⁹⁸⁸ como la dedicatoria de Lope⁹⁸⁹ al Almirante y el propio libreto⁹⁹⁰. Pero

⁹⁸³ La fecha generalmente aceptada de 1629 debe ser corregida tras las investigaciones de Whitaker, quien ha publicado la correspondencia diplomática entre Averardo de Medicis, el embajador florentino en Madrid y Andrea Cioli, Secretario de Estado del Gran Duque, en la que se demuestra que la primera representación tuvo lugar el 18 de diciembre de 1627. Ver WHITAKER, S.B., "Florentine opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva in amor*", *Journal of Hispanic Philology*, IX, nº 1 (1984), pp. 43-66, especialmente p. 65.

⁹⁸⁴ Mientras que Aubrun (*Comedia*: 28) considera la obra muy semejante en su concepción a *La Gloria de Niquea* de Villamediana (1622) por tratarse también de una fábula pastoril, otros como Pedraza y Stein la consideran una obra "moderna" que sigue las nuevas formas del teatro italiano, potenciado en España por la presencia como nuncio del Carena Barberini en cuyo séquito se encontraba Giulio Rospigliosi, nuncio él mismo en 1644-1653. Stein (*Songs*: 200-1) considera que Lope escribió un libreto al servicio de la escenografía y de la música, ofreciendo a los compositores diferentes tipos de textos, como era habitual en los libretistas italianos de la ópera temprana, diferenciándose únicamente por la contención de sentimientos, aunque según el propio Lope eran varios los "afectos" ("...las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos" (*Selva*: 187)) resaltados por la música. Ver PEDRAZA, "El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV", *Cuadernos de teatro clásico*, 10 (1998), pp. 88-9.

⁹⁸⁵ Las alabanzas que Lope le dedica, definiéndole como "Nuevo Hieron Alejandrino", así como la modestia de que hace gala ("...lo menos que en ella hubo fueron mis versos [...] que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacia que los oídos se rindiesen a los ojos" (*Selva*: 187-188)) impropia de él, parecen confirmar la teoría de Stein (*Songs*: 204) sobre la influencia de Lotti al menos en el trazado general de la obra -considerada una "rareza" dentro de la producción de Lope- claramente concebida al servicio del despliegue escenográfico. La actitud de Lope, al fin y al cabo el dramaturgo más famoso y apreciado de la época, explicaría que en 1635 Lotti tratase de imponer también sus criterios a Calderón, un dramaturgo mucho menos consolidado en ese momento.

⁹⁸⁶ Piccinini (1575-1648) laudista italiano al servicio de Felipe III desde 1613, y posteriormente de Felipe IV, había sido además maestro de música de éste último y de sus hermanos. Debido a su larga estancia en la corte madrileña no se hallaba al tanto de las nuevas tendencias musicales italianas, por lo que tuvo que ser auxiliado por un músico aficionado: Bernardo Monanni, Secretario de la Embajada florentina en Madrid, que había llegado a la capital el año anterior, junto con Cosme Lotti.

⁹⁸⁷ "...il Piccinini ha preso l'assunto di far la musica [...] Et perchè il Piccinini non en sa straordinariamente, il Segretario Monanni l'ha aiutato et fatto due scene, che sono le piu lunghe..." WHITAKER, *Florentine opera*: 63. Según Stein (*Songs*: 198) Monanni puso música al prologo y a la primera escena, ya que son las mas largas.

⁹⁸⁸ "...sarà la prima commedia che qua si sia udita in musica..." Carta de Averardo de Medicis fechada el 15 de abril de 1627. WHITAKER, *Florentine opera*: 62.

⁹⁸⁹ "...se representó cantada a SSMM y AA, cosa nueva en España...". Ver en la edición de la *BAE*, tomo XIII (Madrid, 1965), p. 187.

⁹⁹⁰ Dividida en un prólogo y varias escenas, de su estudio resulta evidente que se trataba de una obra "italiana" tanto en su concepción como en su realización, pero el resultado es un tanto frío y artificioso. En el prólogo un diálogo entre *Venus* y *Amor* nos informa de la existencia de una "selva" en la corte de España donde moran ninfas y pastores y tiene "el desdén su esfera" (*Selva*: 190) ya que ellas desdeñan el amor de los pastores. En las escenas *Amor* se encarga de volver el desdén de ellas (*Filís* y *Flora*) en amor mediante sus flechas de oro, y con las de plomo el amor de ellos (*Silvio* y *Jacinto*) en desdén. La obra concluye cuando *Venus* ordena a su hijo que el amor de las ninfas sea nuevamente correspondido por los pastores.

aunque en ella aparecen dioses, mortales e incluso un personaje simbólico (el *Manzanares*), además de un “coro de los tres Amores” (*Selva*: 194), lo que debía haber sido un acontecimiento no tuvo trascendencia posterior en el teatro musical español, y lo que es aun mas extraño, tampoco mereció ser consignado por los cronistas ni suscitó ninguna controversia entre los dramaturgos de la época. Puede que se debiera a que, como indica Stein (*Songs*: 204), el argumento carecía de sustancia heroica y la Arcadía madrileña en la que se desarrollaba la acción no reflejaba la imagen que los Habsburgo españoles querían difundir, pues no debemos olvidar que pese a todos sus problemas, en esta época la monarquía hispánica era todavía la potencia hegemónica en Europa. Lo cierto es que pese al interés que despertó en el Rey⁹⁹¹ y el “arrobamiento” en que sumía a Lope oír sus versos cantados con el nuevo estilo de la monodía acompañada⁹⁹², la ópera pese a su efímero éxito fue un intento fracasado para sus promotores⁹⁹³ de acrecentar su influencia y prestigio en la corte madrileña, así como de implantar el nuevo estilo musical italiano⁹⁹⁴. Esta falta de resonancia disminuye también la importancia histórica de la obra que no tuvo continuidad. Sólo treinta años mas tarde volverá a hacerse un nuevo intento con la representación de las dos óperas de Calderón e Hidalgo -*La púrpura de la rosa* y *Celos aún del aire matan*- representadas en 1660 también por motivos excepcionales.

Tratándose de un genero esencialmente cortesano, el nuevo intento está ligado a un episodio que podríamos considerar como una reacción “nacionalista”, ya que ambas operas fueron creadas como una exaltación de la cultura nacional y de la magnificencia de la corte de Felipe IV: una demostración de que en la corte española no sólo se conocían las ultimas tendencias músico-teatrales, sino que incluso se adaptaban y modificaban al gusto nacional, y

⁹⁹¹ En carta fechada el 1 de julio de 1627, Averardo de Medicis informa a Cioli de que el Rey “...per suo trattenimiento canta et suona la musica...” (WHITAKER, *Florentine opera*: 63).

⁹⁹² Según la expresión del embajador, “se ne va in dolcezza” Carta de 1-VII-1627 (WHITAKER, *Florentine opera*: 63)

⁹⁹³ Como ya vimos en el capitulo 1º, el único que vió colmadas sus expectativas fue Lotti, quien gracias a esta obra consiguió “situarse” en la corte madrileña, aunque sin guardar muchos miramientos para con sus compatriotas y mentores, según lamenta el embajador, quien en carta fechada el 15 de abril de 1627 considera que con su actitud “...perdendosi gl’amici et protettori si resta poi in *puris naturalibus*, con poco credito et manco fondamento per andare avanti.” Ver WHITAKER, *Florentine opera*: 62.

⁹⁹⁴ Tras sus numerosas referencias al interés despertado en la Corte por oír una obra cantada con tan novedoso estilo musical, en su carta de 23 de diciembre (WHITAKER, *Florentine opera*: 65), pocos días después de las dos representaciones, Averardo menciona únicamente el éxito que tuvo el aparato escenográfico, pero nada dice del impacto causado por la música, posiblemente porque ésta no gustó demasiado. Debemos tener en cuenta que Piccinini, aun siendo un músico profesional, no dominaba el nuevo estilo y Monanni era un mero aficionado. Para Stein (*Songs*: 202-204) varias son las razones que pudieron influir en el poco éxito de la música: en primer lugar la monodía acompañada era la antítesis de la polifonía dominante aún en la época, y posiblemente su simplicidad no pudo competir con el prestigio de la polifonía, verdadera prueba del genio de un compositor en la época. A ello debe añadirse que musicalmente *La selva sin amor* tampoco representaba a la jerarquizada sociedad española, ya que no era un vehículo “audible” de sus valores jerárquicos y de las relaciones políticas. El uso del recitativo, que Calderón convierte en un modo de expresión reservado a las divinidades, era utilizado aquí por unos personajes -pastores- que carecían de cualquier carácter heroico o divino.

Como es sabido, ambas operas, que se concibieron para festejar la Paz de los Pirineos y el matrimonio de la infanta M^a Teresa con Luis XIV, se integraban dentro de un complejo “programa” artístico pensado para recibir -y de paso impresionar- a los embajadores franceses, poniendo de manifiesto ante el resto de Europa que tras la agotadora guerra y la firma de unos tratados no enteramente satisfactorios para España, ésta todavía debía ser considerada como potencia europea.

La importancia que este hecho tenía lo puso de manifiesto el propio Calderón en la loa de *La púrpura de la rosa*⁹⁹⁹, la primera de las dos óperas representadas:

VULGO: ... ha de ser
toda música, *que intenta*
introducir este estilo
porque otras naciones vean
competidos sus primores
[...]

⁹⁹⁹ Cito por la edición de *BAE*, T. IX, *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, p. 676. Los subrayados en cursiva son míos.

El éxito de la empresa se debía a la feliz colaboración de tres personajes esenciales en el desarrollo del teatro musical español que en 1659-1660 tenían ya bastante experiencia en el campo de las “fiestas” cortesanas: el dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, el músico Juan Hidalgo y el organizador, director, y ocasional empresario de los espectáculos cortesanos, D. Gaspar de Haro, marqués de Liche¹⁰⁰⁰, cuyos nombres aparecen ligados a la creación del género musical español por excelencia -la zarzuela- y al desarrollo del teatro cortesano musical.

Como señala Stein (*Songs*: 212), las óperas representadas en Madrid para celebrar la alianza hispano-francesa se caracterizaron por su “elegancia española”, exenta de modelos importados. Ambas, en tanto que obras cortesanas, mantienen las características del teatro musical de la corte española -zarzuelas y “fiestas cantadas”- entre la cuales, como ya hemos señalado, era habitual la elección de argumentos mitológicos. En esta ocasión los argumentos de las obras se basaban en dos fábulas narradas por Ovidio -*Venus y Adonis* (*La Púrpura de*

¹⁰⁰⁰ A la colaboración de todos ellos se debe *El golfo de las sirenas*, la primera zarzuela, representada el 17 de enero de 1657 en el palacio que le dio su nombre. La intervención directa del marqués queda reflejada en los *Avisos* de Barrionuevo: “Miércoles 17 de este se hizo en la Zarzuela la comedia grande que el de Liche tenía dispuesta para el festejo de lo Reyes. Costó 16.000 ducados, que pago de su orden el conde de Pezuela [...] Dio Liche a don Pedro Calderón 200 doblones por la comedia...” (23-enero-1657) *Avisos* II, p. 53-54. Stein (*Songs*: 211) señala como el Marqués “... sponsored the first zarzuelas and other pastoral plays with musical scenes”, continuando con su labor de mecenas en Italia, donde siendo virrey de Nápoles promocionó el teatro musical en la ciudad, y muy especialmente influyó en la posición que llegaría a ocupar allí el compositor Alejandro Scarlatti. Durante su permanencia como virrey Liche pudo mantenerse fácilmente en contacto con el teatro español, ya que la presencia de actores y comedias españolas en Nápoles se veía favorecida por el hecho de que uno de los teatros públicos de la ciudad, el San Giovanni dei Fiorentini, había sido edificado expresamente para las compañías españolas que en él “...rappresentavano eruditissime comedie, nel di loro Idioma...” CELANO, C., *Notite del Bello, dell’Antico, e del Curioso della Città di Napoli* (Nápoles, 1692). Citado por GONZÁLEZ MARÍN, L.A., *El robo de Proserpina y sentencia de Jupiter* (Barcelona, 1996), p. 13. Bertaut, miembro de la delegación francesa que encabezada por el Mariscal Gramont vino a España en 1659 para pedir la mano de la Infanta M^a Teresa, y que conoció personalmente a los tres personajes, no puede dejar de mostrar su admiración por la magnífica biblioteca de Liche, “...la mas curiosa y llena de manuscritos como ninguna otra haya en Europa.” (*Journal*: 452), al que reconoce que “...es el único señor español que tiene cierta manera de corte”. Menos impresión le causó Calderón, “... el poeta más grande y el talento más hermoso que al presente tengan.” (*Journal*: 452), sobre el que emite un comentario bastante despectivo al considerar que en su conversación “... vi bien que no sabía gran cosa, aunque estuviese ya todo canoso. Disputamos un poco sobre las reglas de la dramática, que en este país no conocen, y de las que se burlan.” (*Journal*: 453). Resulta evidente que el juicio que le merece al diplomático francés (que tenía entonces 38 años) uno de los mas grandes poetas del barroco europeo estaba claramente influido por su desconocimiento de la preceptiva dramática española. Tampoco su opinión sobre Juan Hidalgo es excesivamente “entusiasta”, ya que parece considerarle simplemente un compositor de “...tonadas muy agradables y que toca muy bien el arpa.” (*Journal*: 453). Jambou (*Échanges*: 37) llama la atención sobre el hecho de que “L’on en sait rien, encore, de la diffusion de ces “airs très agréables” de Hidalgo, des tonadas sans doute, à Paris. Et malheureusement l’on en saura rien non plus de la representatio des opéras composés par le même Hidalgo à l’occasion du mariage de l’infante Marie Thérèse avec Louis XIV...” Tal desconocimiento resulta sospechoso en el hombre detallista y curioso (Díez Borque (*Vida española*: 21-22) le considera “...un autentico cronista, puntilloso en dar detalles de su viaje a España.”) que su *Journal* refleja, por lo que considero mucho mas probable que la falta de noticias sobre lo que sin duda constituyó uno de los eventos culturales mas importantes de la “boda del año”, se trate de un olvido “deliberado”. Ver BERTAUT, F., *Journal du voyage d’Espagne* (1659) (París, 1669) en la edición de García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (Madrid, 1959). Cito por la nueva edición de la Junta de Castilla y León, 1999 (vol. III); Díez BORQUE, J.M., *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, (Barcelona, 1990), p. 21-22; JAMBOU, L., “Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles”, *Les rencontres de Villecroze*, IV (París, 2000), p. 37.

la rosa) y *Cefalo y Procris (Celos aun del aire matan)*¹⁰⁰¹- que ocupaban un lugar prominente (sobre todo la primera de ellas) entre las pinturas mitológicas de tema amoroso que decoraban el Alcázar. Gracias a los inventarios realizados a lo largo del XVII podemos comprobar como la historia de *Venus y Adonis* protagonizaba varios cuadros, entre los que destacaban tres obras de los pintores venecianos mas apreciados por por Felipe IV: Tiziano, Tintoretto y Veronés. A ellos se sumaba la interpretación de Anibal Carracci y otra del propio Velázquez¹⁰⁰². La fábula de *Cefalo y Procris* no fue sin embargo tan habitual¹⁰⁰³, aunque estaba representada en las colecciones del Alcázar por la obra del mismo título de Veronés, que junto con *Venus y Adonis* del mismo pintor, adquirió Velázquez¹⁰⁰⁴ para el rey en Venecia en 1651 durante su segundo viaje a Italia¹⁰⁰⁵ (Figs. 59 y 60).

Ambos cuadros fueron ubicados desde su llegada a España en la Galería del Mediodía¹⁰⁰⁶, una de las estancias que formaban parte del recorrido “ceremonial” del

¹⁰⁰¹ *Metamorfosis*. Libros X y VII respectivamente.

¹⁰⁰² Los cuadros de Tintoretto y Velázquez, que formaban parte de la decoración del Salón de los Espejos, desaparecieron durante el incendio del Alcázar en 1734. Los restantes forman parte de los fondos actuales del museo del Prado.

¹⁰⁰³ Calderón la utiliza en dos ocasiones bien distintas: como argumento de su opera *Celos aun del aire matan* y en una comedia burlesca algo posterior, titulada *Cefalo y Procris*, en la que se parodia a sí mismo en *Celos* y algunas escenas de *Auristela y Lisidante*. No se conoce la fecha de estreno, pero si que fue representada a los Reyes “día de Carnestolendas, en el Salon Real de Placio”. Cito por la edición de ARELLANO, I., et al. *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, (Madrid, 1999).

¹⁰⁰⁴ “Il comprè cinque quadri solamente/.../Dò de Tician, e dò del Veronese,/El quinto fù el model del Tentoreto/.../Dodese mile scudi in tuto el spese...” Marco Boschini, *Carta del navegar pintoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante e un preffesor de Pintura* (Venecia, 1660). Citado por PÉREZ SÁNCHEZ, A., “Velázquez en su tiempo y en el nuestro”, en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, J. Alcalá-Zamora y A. Pérez Sánchez (Coords.), (Madrid, 2000), pp. 31-60, p. 50

¹⁰⁰⁵ BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*, (Madrid, 1986), p. 208. En adelante citaré por *Velázquez*.

¹⁰⁰⁶ Fueron inventariados en ella en 1666, y allí seguían a finales de siglo según el inventario de 1701 realizado tras la muerte de Carlos II, cuando fueron tasados cada uno de ellos en 800 doblones. Ver *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, vol. I (Madrid, 1975), p. 26. Esta Galería, creada como consecuencia de las obras emprendidas por Felipe II a partir de 1584 para reformar su aposento aprovechando el espacio existente entre la torre dorada y la antigua torre de homenaje, estaba terminada ya en 1587 (BARBEITO, *Alcázar*: 63). Era un lugar muy acogedor tanto en invierno como en verano, a cuyos pies se construyó el Jardín del Rey, mas tarde Jardín de los Emperadores. En 1626 Gómez de Mora (*Relación*) señalaba a la Galería del Mediodía como la galería principal “donde el rey asiste de ordinario” (BARBEITO, *Alcázar*: 131), lo que indica que seguía siendo una se las habitaciones mas acogedoras, y en la que el rey debía pasar también gran parte de sus ratos de ocio pues a ella se abría una pequeña habitación, medianera con el Salón de comedias, en la que Felipe IV guardaba libros de música, partituras e instrumentos. Tras la construcción de la nueva fachada durante el reinado de Felipe III (que pudo ser admirada por los madrileños en 1616, según informa Lope de Vega en su comedia *El sembrar en buena tierra*: “ya tiene descubierta[el Alcázar]/la cortina de la cara”) la Galería de Mediodía fue ampliada y redecorada con pinturas al fresco, obra de Carducho, Cajés, y grutescos de Castelo (BARBEITO, *Alcázar*: 99). En 1623 la galería estaba decorada, según González Davila, con “pinturas, mesas de jaspe, y cosas extraordinarias...”. Con Felipe IV varía el plan decorativo inicial instalándose en ella varios cuadros, que en 1636 ya eran 46 según el inventario realizado ese mismo año (ORSO, *Philip IV*: 145), en el que se indica que doce de ellos eran retratos de los diferentes miembros de la dinastía Habsburgo. Paisajes y cuadros relativos a las estaciones y a los elementos completaban la decoración de la Galería, que fue transformada entre 1636 y 1666. Durante el reinado de Felipe IV predomina en la decoración de la Galería la pintura veneciana, con obras de Tiziano (35), Tintoretto (19), Veronés (6) y Bassano (3), y la escultura y el mobiliario adquieren mayor importancia (ORSO, *Philip IV*: 147). Aunque su decoración no seguía un programa iconográfico unificado, es evidente que formaba un conjunto con el Jardín de los Emperadores y el Salón de los Espejos, en el que predomina el tema de la imagen “imperial” que culminaba en la figura de Carlos V. Durante el reinado de Carlos II, la decoración no parece haber sufrido cambios

Alcázar¹⁰⁰⁷ que deberían recorrer los embajadores franceses hasta llegar al Salón de los Espejos¹⁰⁰⁸, donde fueron recibidos por el rey¹⁰⁰⁹, que fue redecorada¹⁰¹⁰ para la ocasión

importantes. Ver BARBEITO, J.M., *El Alcázar de Madrid* (Madrid, 1992). Para mas detalles sobre la decoración de la Galería del Mediodía ver ORSO, S.N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid* (Princeton, 1978). Ver GÓMEZ DE MORA, *Relación de las Casas que tiene el rey en España y de algunas de ellas se an echo traças que se an de ber con esta relación*, en Barbeito, *Alcázar*: 131; GONZÁLEZ DAVILA, G., *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España* (Madrid, 1623), en Varey y Shergold, *Celos*, lvi; VEGA CARPIO, L., *El sembrar en buena tierra* (Madrid, Espasa Calpe, 1968), p. 125.

¹⁰⁰⁷ “...entramos a un gran pórtico, que esta en uno de los patios del palacio [...] subimos [...] Entramos en una gran cantidad de habitaciones muy bien artesonadas y muy llenas de cuadros [...] y después de haber pasado por las galerías y los salones, llenos de muchas estatuas, llegamos, por fin, a un gran salón donde estaba el rey...” BERTAUT, *Journa*k: 401.

¹⁰⁰⁸ El Salón de los Espejos, antiguo Salón Nuevo, se había convertido desde su construcción a principios del siglo XVII en el centro de la zona ceremonial del Alcázar. Creado tras la resolución de un problema compositivo de la fachada, que obligó a adelantar el pórtico de acceso al palacio, esta sala -en principio una estancia privada que facilitaba la relación entre el Cuarto del Rey y el de la Reina- adquirió muy pronto debido a su emplazamiento funciones más representativas, sustituyendo en las recepciones reales a las piezas de la crujía norte, más alejadas y en un entorno menos atractivo (BARBEITO, *Alcázar*: 172). Desde un principio se concibió como un salón de “representación”, tal y como refleja su decoración, que se prolongó durante varios años, convirtiéndose en “...una de las empresas decorativas mas ambiciosas del reinado de Felipe IV.” (BARBEITO, *Alcázar*: 132). Todos los huecos se adornaron con mármol y del mismo material se hizo el zócalo, sustituyendo así al tradicional azulejo. Su carácter representativo se subrayó además mediante la instalación en él de pinturas “dinásticas”, destacando entre todas ellas el *Carlos V en la batalla de Mühlberg* pintado por Tiziano. A partir de 1639 el salón se “remoza”, y entran en él las piezas que le van a dar su personalidad mas acusada: los espejos, que dispuestos por parejas sobre bufetes de mármol toledano y jaspe de Tolosa y enmarcados por unas águilas, le darán su nuevo nombre. Años después, Velázquez -durante su 2º viaje a Italia- encargará al escultor Giuliano Finelli los leones de bronce que sujetaban los bufetes, y que llegarán a Madrid en 1652 (BARBEITO, *Alcázar*: 136), leones que hoy adornan el Salón del trono del Palacio Real y algunas de las salas del Teatro Real. En 1640 se hizo un nuevo solado del salón, que había mantenido el tradicional pavimento de barro que tanto disgustó al nuevo rey Felipe V, sin duda debido a sus innegables ventajas “prácticas”, ya que como señala Barbeito (*Alcázar*, 132) “En verano se regaba, absorbiendo la humedad, lo que mantenía fresco el ambiente durante el día, y al llegar el invierno se esteraba.”. Para el nuevo solado se utilizaron baldosas que llevaban pintados los escudos de los reinos de la monarquía (BARBEITO, *Alcázar*, 133), en lo que parece un reflejo de la decoración -esta vez del techo- del salón mas representativo del nuevo palacio del Buen Retiro: el Salón de Reinos, cuyas obras coinciden también durante estos años. En 1657 se lleva a cabo una reorganización de las pinturas que adornaban el Salón, para el cual pinta Velázquez cuatro cuadros mitológicos: *Apolo y Marsias*, *Venus y Adonis*, *Cupido y Sique* y *Mercurio y Argos*, el único que sobrevivió al incendio de 1734, temas todos -salvo el primero (*Apolo y Marsias*)- tratados en el teatro musical cortesano de la época, en obras tan importantes como *La púrpura de la rosa* (Venus y Adonis), *Ni Amor se libra de amor* (Cupido y Sique) ambas Calderón, *Triunfos de Amor y Fortuna* (Cupido y Sique) de Solís. En cuanto a Mercurio y Argos ya vimos como aparecen en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara. Resulta cuando menos curioso en mi opinión que de los cuatro temas elegidos por Velázquez, dos giren en torno al amor, siendo los otros dos protagonizados claramente por la música. En 1701 los cuatro cuadros de Velázquez, situados entre las ventanas del Salón, se tasaron en 100 doblones cada uno, excepto el de Siquis y Cupido que se tasó en 150, mientras que el de Tintoretto sobre el mismo tema se tasó en 500 doblones. Ver *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*, vol. I (Madrid, 1975), pp. 19-20. Ver en Barbeito (*Alcázar*: 134-136) los documentos referentes la decoración del Salón, cuyas sucesivas etapas decorativas, así como las de los restantes ambientes palaciegos han sido estudiada por Orso (*Philip IV*). Un resumen de los cambios sufridos por el Salón de los Espejos vistos a través de los inventarios hace CHECA, F., “El Salón de los Espejos”, en CHECA, F., (dir.) *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España* (Madrid, 1994), pp. 391-394.

¹⁰⁰⁹ “... el mariscal De Gramont llegó hasta las habitaciones del rey, que le aguardaba en la audiencia en un gran salón engalanado con los mas bellos tapices de la corona...” GRAMONT, A., *Viaje a España* (1659) Cito por GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, T. III, (Junta Castilla-León, 1999), p. 372.

¹⁰¹⁰ Los preparativos debieron comenzar poco después de la firma del armisticio en 1659. La intervención en él de Velázquez como decorador, en estrecha colaboración con el propio Felipe IV, esta sobradamente probada por la documentación. La “carrera” de Velázquez como decorador había comenzado en la década de 1640. En 1643 el rey ordena que Velázquez “asista a la Superintendencia de las obras particulares” bajo la dirección del Marques de Malpica, y en 1647 le nombra Veedor y Contador de las obras de la Pieza Ochavada (BROWN,

bajo la supervisión de Velázquez, con el objeto de reflejar en ella el papel de los Habsburgo españoles como protectores de la paz¹⁰¹¹.

Los artistas tuvieron que trabajar a marchas forzadas para que habiendo comenzado la decoración en abril de 1659 (PALOMINO, *Museo-Vidas*: 184), estuviese todo listo el 16

Velázquez, 192). Una de las intervenciones mas importantes era la decoración del techo, aun sin pintar. El proyecto, según indica Palomino, fue realizado por Velázquez y su ejecución se encargó a Mitelli y Colonna, dos fresquistas boloñeses contratados por Velázquez durante su 2ª estancia en Italia, pero que no llegaron a Madrid hasta 1658 (BROWN, *Velázquez*, 248). Con ellos colaboraron Carreño y Francisco Rizi. El tema elegido fue la fábula de Pandora, y según Palomino (*Museo-Vidas*: 184-5) fue Velázquez quien diseñó la “planta del techo con las divisiones, y forma de las pinturas, y en cada cuadro escrita la historia, que se había de ejecutar.” Gracias a él sabemos además que episodios de la fábula fueron elegidos y que artista fue el encargado de llevarlos a cabo. Carreño pintó “al dios Júpiter, y a Vulcano [...] mostrándole aquella estatua de mujer, que Júpiter le había mandado formar con la mayor perfección...”, y también se le había encargado pintar la boda de Pandora y Epimeteo, pero “...estando muy adelantado le atajó una muy grave enfermedad, y así fue preciso lo acabase Rizi...” (PALOMINO, *Museo-Vidas*: 184). Del texto de Palomino se desprende que Rizi pintó las cuatro escenas “de las tarjas fingidas de oro que están en los cuatro ángulos de la sala”. En una de ellas representó “... a Júpiter, dándole a Pandora un riquísimo vaso de oro...”, en otra “... a Pandora ofreciéndole a Prometeo aquel vaso de oro, el cual con vivísima acción, y movimiento la desprecia, y despidе de sí...”. Las dos escenas restantes representaban a Prometeo previniendo a Epimeteo “por ser menor y poco advertido” contra Pandora, y el encuentro entre Pandora y Epimeteo (PALOMINO, *Museo-Vidas*: 185). En cuanto a Mitelli, parece que se encargó de la “...hermosa arquitectura, fundado, y macizo ornamento, que parece pone fuerza al edificio...”. Por su parte Colonna “... pintó algunas cosas movibles, festones de hojas, de frutas, de flores, escudos, trofeos, y algunos faunos, ninfas, y niños bellisimos, que plantan sobre la cornisa relevada, que se fingió de jaspe, y una corona de laurel dorada, que ciñe toda la sala en torno.” (PALOMINO, *Museo-Vidas*: 185), y también la escena central de la bóveda: “... cuando Júpiter mandó a los dioses que cada uno la dotase de algún don, para que con esto quedase mas perfecta...” (PALOMINO, *Museo-Vidas*: 184). Esta representación de los dioses “... bellisimamente colocados en tronos de nubes, con la señas propias para ser conocidos, presidiendo a todos Júpiter sobre el águila...” era una escena habitual en las obras teatrales cortesanas, y tendría su reflejo en la escena final “-de cielo”- de *La púrpura de la rosa*, tal y como se indica en la acotación: *La parte superior del teatro será de cielo: vese un sol que se va poniendo, y al mismo tiempo sale una estrella: el AMOR está en lo alto, y VENUS y ADONIS van subiendo, cada uno a su lado* (BAE, IX, p. 686). En 1681 el Salón había sufrido desperfectos por humedades y goteras (Barbeito, *Alcázar*: 193), que sin duda dañaron los frescos. Sería entonces cuando tendría lugar la restauración al óleo llevada a cabo por Carreño: “después de algunos años, habiéndose ofrecido hacer andamios para reparar lo que maltrató la pintura una lluvia, que sobrevino, volvió Carreño a pintar la dicha historia [la boda de Pandora y Epimeteo] casi toda al óleo.” (PALOMINO, *Museo-Vidas*: 185). Sin duda se trataba de lienzos, una solución que vendría impuesta por la avanzada edad del pintor - murió en 1685, a los 72 años (PALOMINO, *Vidas*, 289)- que le impediría encaramarse a los andamios. De “...todas estas historias se hicieron excelentes dibujos, o cartones del mismo tamaño en papel teñido, que servía de media tinta al realce blanco...” (PALOMINO, *Museo-Vidas*, 185). La Biblioteca Nacional de Madrid posee dos fragmentos del proyecto decorativo de un techo, que Barbeito considera que posiblemente se corresponda con el proyectado para el techo del Salón de los Espejos. Ver su posible reconstrucción en *Alcázar*, 174. Ambos fragmentos, junto con el dibujo de Rizi, *Júpiter entregando a Pandora la urna o vaso*, conservado en el Museo de San Pío V de Valencia, han sido reproducidos en color por SÁENZ DE MIERA, J., “Arquitectura y decoración en los reinados de Felipe IV y Carlos II”, en *El Real Alcazar de Madrid*, F. Checa (dir.) (Madrid, 1994), pp.161-163. Ver PALOMINO, A., *Museo Pictórico y escala óptica. Libro III El Parnaso Español Pintoresco y Laureado* (1724). Cito por la edición de AYALA MALLORY, N., *Antonio Palomino. Vidas*, (Madrid, 1986), p. 184-5). Cito por *Museo-Vidas*. Las actividades de Velázquez como decorador, diseñador y arquitecto han sido estudiadas especialmente por BONET Y CORREA, A., “Velázquez, arquitecto y decorador”, *Archivo Español de Arte*, 33 (1960), pp. 215-249, y BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano* (Madrid, 1986), especialmente caps. VI a IX, pp. 169-264.

¹⁰¹¹ Para Brown (*Velázquez*: 248) el tema elegido para el techo “-demostrar el origen de los males que los reyes españoles se habían esforzado en derrotar” - no parecía ser el mas apropiada para un salón en el que se realizaría la petición de mano de la infanta por el embajador francés, incluso aunque la historia finalizase con la boda de Pandora y Epimeteo sin llegar al episodio de la apertura de la caja. Sin embargo Stein (*Songs*, 210), que sigue la interpretación de Orso (*Philip IV*: 39-40), cree que la decoración del techo reflejaba la imagen de Felipe IV como pacificador y guardián de la moral. La historia elegida para la decoración del techo protagoniza otra de las fiestas cortesanas relevantes de Calderón: *La estatua de Prometeo*, escrita tras la muerte de Felipe IV, y cuya música también se debe a Hidalgo. Sobre la importancia de ésta obra dentro del pensamiento político y

de octubre, fecha en la que se realizó la petición de mano (BROWN, *Velázquez*, 248). Gracias a Bertaut, y pese a sus escuetas observaciones sobre la decoración del Alcázar podemos intentar comprender la impresión que el edificio y la “puesta en escena” de la corte española causaron a los visitantes. Aunque el cronista francés apenas parece tener tiempo de fijarse en la decoración, registra que las salas por las que es conducida la comitiva francesa están llenas de pinturas y estatuas¹⁰¹², y eso que le parecen muy oscuras. Llegados ante el rey, lo que mas llama la atención del francés es la apariencia del monarca, vestido “...con un traje muy sencillo y muy semejante al de todos los retratos.”, quien estaba de pié “... bajo un dosel muy rico que estaba en el extremo del salón...” (BERTAUT, *Journal*: 402). El aspecto de Felipe IV y sus cortesanos también impresionó a otro de los miembros del séquito: el duque de Gramont, hijo del embajador y redactor de las memorias atribuidas al propio mariscal: “Aunque las galas de todos esos señores no fuesen de las mas brillantes, había, sin embargo, en ellos un aire de grandeza y de majestad que no he visto en ninguna parte.” (GRAMONT, *Viaje*: 372).

Es evidente que el “estilo Felipe IV” (BROWN, *Velázquez*: 242), causó gran impresión en los emisarios franceses, como también impresionaría a su sobrino y yerno¹⁰¹³ en la única ocasión que tuvieron de tratarse tío y sobrino: su encuentro en la Isla de los Faisanes, en 1660, cuando Felipe IV acompañó a su hija hasta la frontera con Francia¹⁰¹⁴.

filosófico de Calderón ver la *Introducción* de M.R. GREER a su edición de la obra (Kassel, 1986), especialmente caps. 3, 4, 5, 6 y 7; pp. 93-187.

¹⁰¹² “Entramos en una gran cantidad de habitaciones muy bien artesonadas y muy llenas de cuadros [...] y después de haber pasado por las galerías y los salones llenos de muchas estatuas, llegamos, por fin, a un gran salón donde estaba el rey...” BERTAUT, *Journal*: 401.

¹⁰¹³ No podemos resistirnos a plantear la hipótesis de hasta que punto las fiestas españolas que celebraron su casamiento con M^a Teresa pudieron haber influido en el propio Luis XIV. En marzo de 1661 moría Mazarino y Luis comenzaba su reinado personal. La influencia de los usos cortesanos españoles en la corte francesa durante la minoría del rey podemos rastrearla en uno de los aspectos mas llamativos: la gravedad de movimientos y “presencia” del rey desde su infancia, algo que también llamaba la atención de los extranjeros que veían por primera vez a Felipe IV, y que era característico de la educación que recibían los infantes españoles como Ana de Austria, la madre de Luis XIV y hermana del propio Felipe IV. Burke, en su estudio sobre los mecanismos que contribuyeron a crear la imagen pública de Luis XIV, sólo muy superficialmente reconoce una posible influencia española al señalar como los enviados venecianos resaltaban “... que en 1643, cuando tenía solo cinco años, Luis XIV rara vez reía y apenas de movía en publico [...] Los españoles eran famosos en el siglo XVII por la gravedad de su comportamiento formal, y Luis, como es bien sabido, era hijo de una princesa española, Ana de Austria”. Ver BURKE, P., *La fabricación de Luis XIV*, (Madrid, 1995), p. 50. El propio Felipe IV nos ha dejado un reflejo de esta costumbre en sus cartas a la condesa de Paredes de Nava. En abril de 1657, el rey informa a la condesa de como la infanta Margarita, nacida en julio de 1651 y bastante inquieta a juzgar por las descripciones que de ella hace el monarca en esta serie de cartas, había permanecido a su lado “con gran mesura” durante la representación de una mascara que la reina y la infanta M^a Teresa habían preparado para celebrar su cumpleaños. Ver en PÉREZ VILLANUEVA, J., *Felipe IV y Luisa Enríquez*: 287.

¹⁰¹⁴ Las cartas del Rey a la condesa de Paredes de Nava reflejan el amor que éste sentía por su hija pero también su fuerte conciencia dinástica: “Ya me parecía que tardaba vuestra norabuena de la paz y de que vuestra ama haya sido el único fundamento de ella [...] Siempre fue mi intención sacrificar tal prenda, por conseguir un servicio tan grande de Nuestro Señor, y así, aunque me duele apartarme de ella, no tengo de que quejarme, pues me ha concedido lo que he deseado tanto [...] partiremos de aquí a principios de abril, y yo acompañare a mi hija hasta el confín de Francia...” (29-noviembre-1659). Un año después la añoranza del rey por su hija es conmovedora: “Aquí se ha hecho [cumpleaños de María Teresa] como si estuviera presente, aunque la soledad

Aunque según Barrionuevo, los franceses “epataron” a los españoles¹⁰¹⁵, no está claro que el impresionado por la elegante lujosa sobriedad española no fuese el propio Luis XIV, quien al ver el tapiz de Le Brun que representaba el encuentro, reprochó al artista no haber sabido reflejar el verdadero “estilo” de su tío: “Vous avez peché contre la vérité de l’histoire et sacrifié la gravité espagnole à la civilité française”¹⁰¹⁶. Brown (*Velázquez*: 242) describe el estilo cortesano de Felipe IV como el “...contraste entre opulencia y gravedad, entre lujo y austeridad, entre riqueza y modestia [...] Era desde todos los puntos de vista, un estilo de realeza tan grandioso como el que pudiera encontrarse en cualquier capital europea de la época. Y sin embargo contrasta poderosamente con otras cortes principescas...”, y principalmente con la corte francesa.

Toda la “sobria grandeza” del estilo cortesano español se reflejó en la elegancia con la que la Corte española festejó la alianza hispano-francesa, destacando las dos operas de

ha sido mucha, pero reconociendo el bien que se ha conseguido con echarla de casa, se convierte en alegría y consuelo...” (27-septiembre-1660). Pérez Villanueva, *Felipe IV y Luisa Enríquez*: 322 y 348. Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁰¹⁵ “Escriben muchos de nuestros cortesanos que fueron tantos los señores y señoras que vinieron de Francia a esta acción, y tantas y ricas las galas con que la lucieron, que conocidamente quedamos inferiores de nuestra parte, aunque hubo gran cuidado en este esmero, sin perdonar a gasto, con lo cual en esta ocasión ya no la tendremos para decir, como en otras, que las galas francesas se reducían a follaje de plumas y cintería.” (12-junio-1660) (*Avisos*, II, 224). Del aviso de Barrionuevo se desprende que la corte francesa hizo todo un despliegue de lujo que evidentemente buscaba impresionar a los españoles. La propia madre del rey contribuyó a ello, y con la excusa de que “...el Rey su padre la viera en el traje que el Rey su esposo, la había de tener toda la vida.” envió a su sobrina dos vestidos “a la francesa”, “...uno dicen que era bordado de diamantes; el otro de perlas, ambos de inestimable valor, como también lo eran los vestidos con que se manifestó el rey de Francia...” (BARRIONUEVO, *Avisos* II: 224). El contraste entre la indumentaria de franceses y españoles se observa claramente en el famoso tapiz *Reunión de Felipe IV y Luis XIV*, de la serie *Historia del Rey* de Ch. Lebrun (c.1670). Sin embargo y a pesar del comentario de Barrionuevo, los españoles no desmerecieron en nada a juzgar por el atuendo exhibido por Velázquez, quien mostró “...su afecto en el adorno, bazaría, y gala de su persona; pues acompañada su gentileza, y arte (que eran cortesanas, sin poner cuidado en el natural garbo y compostura), le ilustraron muchos diamantes, y piedras preciosas: en el color de la tela, no es de admirar se aventajara a muchos, pues era superior en el conocimiento de ellas [...] todo el vestido estaba guarnecido con ricas puntas de plata de Milán [...] una gruesa cadena de oro al cuello, pendiente de la venera, guarnecida de muchos diamantes, en que estaba esmaltado el hábito de Santiago...” (PALOMINO, *Museo-Vidas*: 193). Si éste era el atuendo de Velázquez, podemos suponer como sería del de los “grandes”, entre los que destacó el duque de Medina de las Torres, quien sin contar sus “vestidos personales”, dio cinco libreas a sus criados “... y sola una le cuesta 65.000 ducados, precio y hechura de Nápoles...” (BARRIONUEVO, *Avisos* II: 218).

¹⁰¹⁶ *Saint-Jean-de-Luz, Etape Royale, 1660-1960. Exposition Commemorative de Troisième Centenaire du Mariage du Louis XIV avec Marie-Thérèse* (San Juan de Luz, 1960). Citado por BROWN, *Velázquez*: 250. El “contraste entre la brillantez de los franceses y la grandeza de los españoles” Brown (*Velázquez*, 249) se reflejó también en el escenario de la entrega de la Infanta. Como es bien sabido, la decoración de la parte española fue la última obra de Velázquez, quien falleció poco después de regresar a Madrid. La sala donde tuvo lugar el encuentro se decoró por ambas partes con tapices: 4 escenas del Apocalipsis por parte española y 4 escenas representando a Escipión y Anibal, por parte francesa, en lo que resultó ser un escenario premonitorio. Es evidente que a partir de su matrimonio, Luis XIV establece una clara competencia con su tío y suegro al que a partir de entonces trata de sustituir en Europa, propiciando una serie de incidentes diplomáticos que dejasen clara la supremacía de Francia sobre España, además de apropiarse de la simbología que hasta entonces se había asociado a Felipe IV. Ver los incidentes provocados en Londres en 1661 y Roma en 1662 en BURKE, *Fabricación*: 67-68.

Calderón e Hidalgo, que con su elevado contenido simbólico¹⁰¹⁷ ocuparon un lugar importante dentro de los festejos.

Nada sabemos con seguridad sobre el escenógrafo encargado de su puesta en escena, pero dado que Baccio del Bianco había muerto en 1657, la mayoría de los estudiosos consideran como muy probable que fuese obra de Antonozzi, el escenógrafo italiano que le había reemplazado en 1658¹⁰¹⁸. Creo sin embargo que dado que durante su estancia en Madrid Antonozzi no parece haber tenido mucho éxito, no debemos descartar la posibilidad de que el trabajo se encargara a los discípulos españoles que pudo haber formado Baccio durante su estancia en España. Considero incluso posible que fuese Francisco Rizi el encargado de diseñar la escenografía para ambas obras ya que, como señala Pérez Sánchez (*Pintura barroca*: 282), desde 1649 venía interviniendo en la elaboración de decorados para el teatro palaciego. Según Palomino (*Museo-Vidas*, 278) “Tuvo Rizi muchos años a su cargo la dirección de los teatros de mutaciones de las comedias, que se hacían entonces, con gran frecuencia en el Retiro a sus majestades; en cuyo tiempo sirvió mucho, e hizo grandes trazas de mutaciones, porque eran grandísimo arquitecto, y perspectivo.” El hecho de que Rizi fuese pintor del rey desde 1656 y que sea la década de 1660-70 la de “su afirmación mas rotunda” (PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca*, 283), antes de ser postergado por el nombramiento de Carreño como pintor de Cámara en 1671, presenta cierto paralelismo con lo ocurrido a Francisco de Herrera el Mozo, nombrado pintor del rey en 1673 tras sus éxitos como escenógrafo¹⁰¹⁹. Es posible que en ambos casos su labor en la puesta en escena de las “fiestas” teatrales pudiese tener una compensación profesional en su trabajo como pintores cortesanos. En cualquier caso las “mutaciones” exigidas por ambas operas -cuatro (bosque, jardín, gruta y cielo)¹⁰²⁰ en *La púrpura de la rosa* y cinco (bosque, jardín,

¹⁰¹⁷ La elección de los argumentos de ambas óperas, basados en los dos cuadros de Veronés, es atribuida por Stein (*Songs*, 213) a algo mas que una mera casualidad ya que considera que el marqués de Liche, buen conocedor de las pinturas de la colección real y gran coleccionista él mismo, pudo haber influido decisivamente en la elección de los temas. En cualquier caso resulta indudable que ambas óperas son creaciones propias del genio de Calderón quien, como era habitual en él, no se limitó a reflejar las fábulas de Ovidio sino que incluyó en los argumentos algunas de las aportaciones hechas por los tratadistas españoles de mitología, potenciando así, como veremos, su significado simbólico. La importancia del acontecimiento que se celebraba también quedó reflejada en uno de los autos que escribió para el Corpus madrileño de 1660: *El lirio y la azucena* o *La paz universal*, cuyo tema protagonista fue precisamente la Paz de los Pirineos.

¹⁰¹⁸ Cardona, Cruickshank y Cunningham (*Púrpura*, 118) creen, igual que Sabik (*Escenografía barroca*: 1689), que la escenografía de *La Púrpura de la rosa* fue obra de Antonozzi, quien debido a la premura aprovechó algunos decorados viejos, especialmente los realizados por él mismo para *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658) de Solís, y los realizados por Baccio del Bianco para *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Calderón, su primer trabajo en España. CARDONA, A., CRUICKSHANK, D., y CUNNINGHAM, M., *La púrpura de la rosa* (Kassel, 1990), que en adelante citaré por *Púrpura*.

¹⁰¹⁹ Ver BARBEITO, J.M., “Francisco de Herrera el Mozo y la comedia *Los celos hacen estrellas*”, en *El Real Alcázar de Madrid*, F. Checa (dir.), (Madrid, 1994), pp. 171-173.

¹⁰²⁰ Las “mutaciones” no se indican en el libreto original pero sí se desprenden del texto, en el que Calderón recurre a lo que Díez Borque califica como “decorado verbal”.

montaña, templo y palacio) en *Celos aun del aire matan* eran tradicionales en el teatro español, contando el Coliseo con la maquinaria adecuada para ponerlas en escena¹⁰²¹.

El 17 de enero de 1660 (STEIN, *Songs*: 205) se estrenaba en el Coliseo del Buen Retiro *La púrpura de la rosa*, la primera de las dos óperas representadas para celebrar la alianza hispano-francesa que, contrariamente a los temores de Calderón, expresados en la loa¹⁰²²:

TRISTEZA:	¿No miras cuanto se arriesga en que cólera española sufra toda una comedia cantada?
VULGO:	No lo será, sino solo una pequeña representación; demás de que no dudo que tenga en la duda de que yerre, la disculpa de que inventa. Quien no se atreve a errar, no se atreve a acertar [...]

parece que fue todo un éxito, posiblemente porque reunía los elementos que caracterizaban al teatro musical cortesano, que en este momento contaba ya con una tradición bien asentada. Pese a ello Calderón, que posiblemente conocía el experimento anterior (*La selva sin amor*) y era consciente del peligro que constituía la introducción de un nuevo género enteramente cantado, prefirió no arriesgar demasiado¹⁰²³ y optó por estructurar la obra en un sólo acto en lugar de las tres jornadas habituales en la comedia y en las fiestas cantadas, e incluso las dos jornadas de las zarzuelas, lo que además se correspondía con las mayor brevedad de las obras pensadas para el palacio de la Zarzuela, en el que inicialmente estaba prevista la representación.

Lamentablemente la música escrita por Hidalgo para esta ópera se ha perdido, ya que la partitura conservada corresponde a la que escribió Tomás Torrejón de Velasco¹⁰²⁴

¹⁰²¹ Egido señala como los “telares” en perspectiva y las bambalinas permitían “...las mutaciones de bosque, a gruta, jardín y cielo, y se utilizarían, además del pescante, las máquinas necesarias para que se desplegara el arco iris al descender Belona, apareciera Cupido en lo alto disparando su flecha y se pudiesen elevar por los aires Venus y Adonis al final de la comedia. Ver EGIDO, A., “La majestad de la rosa”, en *La púrpura de la rosa*. Programa de la representación en el Teatro de la zarzuela Noviembre-Diciembre 1999. pp. 9-17, p. 14.

¹⁰²² Cito por la edición de la BAE, vol. IX (Madrid, 1945), p. 676.

¹⁰²³ Cruickshank y Cunningham (*Púrpura*: 129) señalan la cautela con la que se conduce siempre Calderón a la hora de introducir novedades musicales en sus obras.

¹⁰²⁴ Para la música de *La Púrpura* escrita por Torrejón ver: CLARO, S., “La música secular de Tomás Torrejón y Velasco (1644-1729). Algunas características de su estilo y notación musical”, *Revista Musical Chilena*, 117 (1972), pp. 3-23; A. CARDONA, D. CRUICKSHANK y M. CUNNINGHAM, *Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco. La púrpura de la rosa*, (Kassel, 1990); SAS, A., “La púrpura de la rosa”, *Boletín de la Biblioteca Nacional* 11/5 (Lima, 1944); STEIN, L.K., “Tomás de Torrejón y Velasco’s *La Púrpura de la Rosa* in the Early History of Opera”, *Inter-American Music Review*, XIV nº 2 (1995), pp. 79-82; “Opera hispana de dos mundos”, *La púrpura de la rosa*. Programa de la representación en Madrid. Noviembre-

para la representación de la ópera en Lima en 1701¹⁰²⁵, aunque es muy posible que Torrejón¹⁰²⁶ se inspirase o incluso utilizase parte de la música original de Hidalgo¹⁰²⁷, ya que

Diciembre (1999), pp. 29-37; y *Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. La púrpura de la rosa* (Madrid, ICCM, 1999); STEVENSON, R., "Opera Beginnings in the New World", *Musical Quarterly*, 45 (1959), pp. 8-25; "The First New-World Opera", *Americas*, 16 (1964), pp. 33-35; y *Tomás de Torrejón y Velasco, La púrpura de la rosa*. Transcripción y estudio de R. Stevenson (Lima, 1976).

¹⁰²⁵ Ya nos hemos referido a la importancia política de la obra, reflejada en el hecho de que sus principales reposiciones estuviesen ligadas a la celebración de acontecimientos dinásticos relacionados con Francia. Las representaciones de 1679-1680 se incluyeron dentro de toda una serie de actos que celebraban la nueva alianza hispano-francesa y el matrimonio de Carlos II con M^a Luisa de Orleans. También motivos políticos y dinásticos movieron al virrey, Conde de Monclova, a promover la representación limeña de 1701, ya que con ella se quiso celebrar el cumpleaños y la llegada al trono hispano del primer miembro de la dinastía francesa que reinaba en España: Felipe V, nieto de M^a Teresa y Luis XIV. Desde su llegada a Lima como virrey en 1689, el conde de Monclova demostró ser un decidido defensor de las cualidades propagandísticas del teatro. Bajo su mandato no solo se representaron en Lima las obras que llegaban de España, sino que el virrey propició el estreno de obras escritas por los intelectuales de la corte limeña como Lorenzo de las Llamosas, cuya zarzuela *También se vengan los dioses*, se estrenó en 1689 para celebrar los años de la virreina. Ver RODRÍGUEZ GARRIDO, J.A., "Otra metamorfosis de Adonis", en *La púrpura de la rosa*. Programa de la representación en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Noviembre-Diciembre (1999), pp. 19-27, p. 24. La atención con que se seguían en Lima las tendencias del teatro musical de la corte madrileña lo refleja la comparación que establece D. Pedro Peralta y Barnuevo (*Lima Triumphante*, Lima, 1708), entre la música de Torrejón y la de Sebastián Durón, el sucesor de Hidalgo como compositor teatral de la corte madrileña. Ver en la *Introducción* de Stein a su edición de la ópera: *Tomás Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. La púrpura de la rosa* (Madrid, ICCM, 1999), p. xi. En adelante citaré como *Púrpura-partitura*.

¹⁰²⁶ Nacido en 1644, Torrejón era hijo de Miguel de Torrejón, "Montero de Lebreles" de Felipe IV, un oficio que se mantuvo en la familia de los Torrejón durante el siglo XVII. Su formación musical parece que pudo adquirirla en los años en que sirvió como paje al conde de Lemos, a cuyo servicio entró hacia 1658 o 1659 (STEIN, *Púrpura-partitura*, xi), ya que como vimos, la danza y la música formaba parte de la educación que recibían los pajes de las casas nobles, y de la propia casa real. Siendo paje pudo haber asistido a varias representaciones teatrales cortesanas, ya que entre 1658 y 1662 se representaron *Triunfos de amor y fortuna* (1658) de Solís; *Los tres efectos de Amor* (1658) y *El laurel de Apolo* (1658) de Calderón; *Hipomenes y Atalanta* (1659) de Monteses; *Pasión vencida de afecto* (1659) de Diamante; *La púrpura de la rosa* (1660), *Celos aun del aire matan* (1660), *El hijo del Sol*, *Faetón* (1661), *Apolo y Climene* (1661), *Eco y Narciso* (1661), y *Ni Amor se libra de Amor* (1662), todas ellas de Calderón, muchas con música compuesta por Hidalgo. En 1667 Torrejón llegó a Lima como gentilhombre de cámara y músico del nuevo Virrey, el décimo conde de Lemos, don Pedro Antonio Fernández de Castro. En 1676, pese a no ser clérigo, fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Lima, sustituyendo a Juan de Araujo, según parece gracias en gran parte a sus habilidades como "escalador" social, aprovechando la oportunidad que brindaba el cese, por motivos no bien aclarados, de Araujo. Ver ILLARI, B., "La obra y nuestra reconstrucción", *La púrpura de la rosa*. Programa de la representación en Madrid. Noviembre-Diciembre (1999), p. 39. En los años posteriores supo convertirse en el músico más importante del Virreinato (STEIN, *Púrpura-partitura*, xi), siendo su producción principalmente religiosa (CARDONA y CRUICKSHANK, *Púrpura*, 285-6). Este dato, así como el hecho de que la música para la *Púrpura* sea hasta ahora la única música profana del compositor que nos ha llegado podría apuntalar la teoría de que Torrejón reutilizó gran parte de la música original de Hidalgo.

¹⁰²⁷ Aunque Stein (*Púrpura-partitura*, x) considera que la versión de la ópera conservada en Lima se basa en gran parte en la música de Hidalgo, señala que hay dudas sobre "...si Torrejón fue realmente el "compositor" de la partitura de Lima, en un sentido moderno, o si simplemente fue encargado de presentar la música para la representación de Lima, compilando para ello el material musical necesario. Este material musical pudo haber llegado a Lima con Torrejón, entre los libros e instrumentos que llevaba el conde de Lemos, o, por otra parte, más tarde en el mismo equipaje del virrey conde de Monclova, o por envío especial de uno de sus parientes o amigos cortesanos en Madrid" (*Púrpura-partitura*, xii). Para Cruickshank (*Púrpura*, 282) la posibilidad de que Torrejón asistiera a la primera representación de la *Púrpura* explicaría que en su versión aparezcan elementos comunes con Hidalgo; el joven Torrejón pudo haberse fijado especialmente en algunos elementos relevantes - la importancia de los recitativos, la presencia mayoritaria de interpretes femeninas, etc. - que respetaría luego en su propia versión. Stein (*Púrpura-partitura*: xiii-xiv) señala que hay al menos cinco fragmentos en la obra de Torrejón que podrían ser atribuidos a Hidalgo. Entre ellos destaca una de las tonadas cantadas por *Venus*, cuya melodía pertenece a *Eco y Narciso*, obra de Calderón estrenada en 1661, y cuya música, conservada en el *Manuscrito Novena*, posiblemente fue compuesta por Hidalgo. Se trata de la tonada "*Bellísimo Narciso*" cantada por *Eco* para seducir a *Narciso*. En la *Púrpura* se incluye en un ambiente muy semejante, ya que *Venus* canta la misma melodía cuando decide conquistar a *Adonis*, dolida por la indiferencia del cazador. Stein (*Púrpura-partitura*, xiii) apunta la posibilidad de que fuese escrita originalmente por Hidalgo para la *Púrpura*, y

la obra presenta indudables rasgos característicos del compositor. Por esta razón, y pese a que se trata de una ópera típicamente “hispana”¹⁰²⁸ cuya música, por forma y estilo, tiene muchas cosas en común con la música escrita por Hidalgo para *Celos aun del aire matan* (STEIN, *Púrpura-partitura*: xii), preferimos centrar nuestra atención en esta segunda ópera, de la que sí se ha conservado gran parte de la música escrita para ella por Hidalgo¹⁰²⁹.

retomada en *Eco y Narciso*, por lo que Torrejón se limitaría a mantenerla dentro del contexto original. En cualquier caso se trata de una tonada muy popular en el siglo XVII, tanto en España como en el Nuevo Mundo, ya que Sor Juana Inés de la Cruz la utiliza en dos contextos completamente diferentes: como “Letra” que acompaña al *Sainete* que se representó con su comedia *Los empeños de una casa*, y como canción, con fuertes connotaciones seductoras, dentro de su auto sacramental *El divino Narciso* (STEIN, *Púrpura-partitura*: xiii). Los cuatro fragmentos restantes se han conservado entre los papeles de Miguel Gómez Camargo, el maestro de capilla de la catedral de Valladolid, del cual ya nos ocupamos al hablar de la zarzuela *Los celos hacen estrellas*, y que tan aficionado parece haber sido a la música teatral, gracias a lo cual nos han llegado numerosos fragmentos de la música teatral que tomó como base para sus villancicos, aunque como es habitual en él, no indica que la música pertenezca a Hidalgo. El primero de dichos fragmentos es “*Mas, que triste lamento*” interpretado por *Venus* poco antes de descubrir a *Adonis* dormido. El segundo, la canción de *Adonis* “*No se, que a sombra me dormí*” en la que éste cuenta su sueño, premonitorio de su muerte, prueba que Torrejón compuso música nueva para algunas partes ya que según Caballero (*Trova*: 105), la versión recogida por Camargo y la limeña son completamente diferentes. Todo lo contrario sucede con el tercer fragmento, la tonada del *Desengaño* “*Oh tu, que venciendo a todos*” en la que éste increpa a *Marte* en la cueva de los celos, que presenta una gran similitud de melodías en Camargo y Torrejón, lo que parece indicar la utilización por parte de ambos de una fuente común preexistente, que no puede ser otra que la original compuesta por Hidalgo (CABALLERO, *Trova*: 106). El último el coro “*No puede amor hacer mi dicha mayor*” cantado por las ninfas de *Venus* para entretener a los amantes, cuyo texto utilizado por Calderón en *Las armas de la hermosura* (1652) y *Apolo y Climene* (1661), es una poesía que toma prestada de Góngora, y cuya melodía aparece como estribillo en una canción atribuida a José Marín, que según Stein (*Púrpura-partitura*: xiv) “...comparte características musicales esenciales con la versión de coro en *La púrpura de la rosa*...”, por lo que pudo ser una obra original de Hidalgo, reelaborada por Marín, o al revés. En cualquier caso, lo relevante es que se trataba de una canción muy conocida en la época que Torrejón incluyó en su propia partitura. Illari (*Obra reconstrucción*: 41) incluye además la tonada de *Amor*, “*No puede, pues no puede*”, que convertida en pieza instrumental, con el nombre de *Amor*, tuvo gran éxito en el repertorio de la época. El hecho de que Torrejón recoja en su partitura estas referencias parece confirmar, a juicio de Stein (*Púrpura-partitura*: xiii), que se sirvió en gran parte de la partitura original de Hidalgo. De todas formas hay que tener en cuenta que la obra contiene una gran cantidad de citas, musicales y poéticas, algunas hoy perdidas, y además contiene citas de sí misma. En su edición del texto, Hartsenbusch señala como en la escena final Calderón introduce varios versos de dos romances muy famosos: “*En un pastoral albergue*” y “*Sale la estrella de Venus*”. Ver *Obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, BAE, tomo IX, (Madrid, 1945), p. 686. Ver CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., “En trova de lo Humano a lo Divino: Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Casares, E. y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, 2001), pp. 95-115.

¹⁰²⁸ La música de Torrejón se mantiene dentro de la tradición musical española, sin concesiones a modelos italianos o franceses que ya se estaban introduciendo en la corte de Madrid pero que tardarían todavía en llegar al virreinato, donde la invasión de la música italiana no se produce hasta 1707, con la llegada del virrey Marques de Castellldosrius, que se hizo acompañar por un pequeño grupo de músicos dirigidos por el milanés Roque Ceruti, quien tras la muerte de Torrejón en 1628, le sustituirá como maestro de capilla de la catedral. Ver CARDONA y CRUICKSHANK, *Púrpura*: 287-8.

¹⁰²⁹ Si damos por cierto que Torrejón es el compositor, su música tiene un valor añadido, ya que aunque escrita en 1701 la *Púrpura* limeña se mantiene dentro de las características de la música teatral española del siglo XVII, y refleja además innegables influencias de Hidalgo, pese a que el compositor había muerto quince años antes (en 1685), e incluso referencias directas algunas de sus obras. Stein cree que estas influencias y referencias podrían deberse no sólo a la posibilidad de que Torrejón pudiera haber oído la ópera en Madrid cuando era paje al servicio del Conde de Lemos, sino también a que pudiera haber sido alumno de Hidalgo, pues su partitura indica que estaba familiarizado con la música de éste. Ver STEIN, L.K. “Tomás Torrejón de Velasco’s *La Púrpura de la Rosa* in the Early History of Opera”, *Inter-American Music Review*, XIV nº 2 (1995), pp. 79-82, p. 79.

Estrenada en el Coliseo del Buen Retiro¹⁰³⁰ casi un año después de la *Púrpura, Celos aún del aire matan*¹⁰³¹ fue la segunda de las óperas escritas y compuestas por Calderón e Hidalgo bajo la supervisión, una vez más, del Marqués de Liche. Denominada en el libreto como “fiesta grande cantada”, *Celos* fue concebida por Calderón dentro del esquema tradicional de tres jornadas, posiblemente animado por el éxito de la *Púrpura*.

i. El argumento:

Basada, como parece haber sido habitual, en una fábula de Ovidio -la historia de *Céfalo y Procris*- era además el tema del segundo cuadro de Veronés comprado por Velázquez durante su segunda estancia en Italia, por lo que podemos considerarlo pareja del de *Venus y Adonis*, y de hecho fue ubicado con éste en la Galería del Mediodía. Pero mientras que *Venus y Adonis*, el único de los dos que hoy conserva el Museo del Prado¹⁰³², parece haber sido reconocido siempre como una obra de gran calidad¹⁰³³, que resulta por

¹⁰³⁰ Según Cotarelo (*Hª Zarzuela*: 54) fue el 5 de diciembre de 1660, pero como veremos al hablar del reparto, hay dudas respecto a la fecha del estreno.

¹⁰³¹ Los estudios sobre *Celos aun del aire matan* son bastante reducidos, lo que resulta llamativo si tenemos en cuenta la importancia de la obra para la historia de la música teatral española del barroco. Además del Capítulo 5 “Opera, Spanish Politics, Spanish Conventions” dedicado a la ópera española del XVII por Stein, en su obra *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods* (Oxford, 1993) y las referencias a esta ópera incluidas por Cotarelo y Mori en sus obras *Orígenes y establecimiento de la ópera en España* (Madrid, 1917), e *Historia de la Zarzuela, o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid, 1934), pueden consultarse las siguientes obras: BECKER, D., “El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*”, *Revista de Musicología*, V nº 2 (1982), pp. 297-308; BORREN, Ch., “Un opera espagnol du XVIIe. siècle: *Celos aun del aire matan*, texte de Calderón, musique de Juan Hidalgo”, *Revue Musicale*, 16 (1935), pp. ; CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., “Nuevas fuentes musicales del teatro calderoniano”, *Revista de Musicología*, XVI (1993), pp. 2958-2976, y “En trova de lo humano a lo divino: Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, I; Casares, E., y A. Torrente (eds.), (Madrid, 2001), pp. 95-115; CARRERAS, J.J., “*Celos*, ópera poética de Calderón e Hidalgo”, en *Celos aun del aire matan. Programa representación en el Teatro Real de Madrid*, (Madrid, 2000), pp. 88-105; ENTENZA DE SOLARE, B., “*Celos aun del aire matan*, (de Juan Hidalgo y Pedro Calderón de la Barca) en versión de nuestro tiempo”, *Letras* (Buenos Aires, 1982-83), pp.; HERMENEGILDO, A., “La marginación del Carnaval: *Celos, aun del aire, matan*, de Pedro Calderón de la Barca”, *Bulletin of the Comediantes*, XXXIX, 2 (1987), pp. 273-280; O’CONNOR, Th. A., *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca* (S. Antonio, 1988); PITTS, R., *Don Juan Hidalgo, Seventeenth-Century Spanish Composer*. Diss. Peabody College of Teachers (1968); QUEROL GAVALDÁ, M., *La música en el teatro de Calderón*, (Barcelona, 1981) y *Música barroca española*, vol VI (Madrid, CSIC, 1981); SAGE, J.W., “Calderón y la música teatral”, *Bulletin Hispanique*, LVIII (1956), pp. 275-300, “Nouvelles lumières sur la gènes de l’opera et la zarzuela en Espagne”, *Baroque*, 5 (1972), pp. 107-114 y “La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas*”, en *Juan Velez de Guevara. Los celos hacen estrellas*, Shergold y Varey (eds.) (Londres, 1970), pp. 169-223; STROUD, M., *Calderón. Celos aun del aire matan* (S. Antonio, 1981); SUBIRÁ, J., *Celos aun del aire matan. Opera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de D. Juan Hidalgo* (Barcelona, 1933). Además de la edición parcial de Subirá existe edición completa de la ópera a cargo de BONASTRE, F., *Juan Hidalgo. Celos aun del aire matan*, (Madrid, ICCMU, 2000)

¹⁰³² El cuadro con el tema de Céfalo y Procris, titulado *Muerte de Procris* (hacia 1580-82), pertenece hoy a los fondos del Museo de Bellas Artes de Strasburgo Ver Fig. 60. Solo se conoce otra versión del mito pintada por Veronés: *La muerte de Procris* (hacia 1565) que pertenece a una colección privada londinense. Ver PIGNATTI, T., y F. PEDROCCO, *Veronés. Catálogo completo* (Madrid, Akal, 1992), números 196 y 90.

¹⁰³³ Al parecer era además uno de los temas mas apreciados por Veronés del que se conocen al menos seis versiones: *Venus y Adonis* (hacia 1562) (Ausburgo, Staatliche Kunstsammlungen); *Venus y Adonis con Cupido y unos perros* (1561-63) en paradero desconocido; *Venus y Adonis con un amorcillo y un perro* (1678-80)

ello fácilmente identificable en los inventarios, *Céfalo y Procris* no gozó del mismo reconocimiento¹⁰³⁴

i.i. La fábula en Ovidio:

Aunque la fábula fue narrada por diversos escritores -Apolodoro (*Biblioteca*) e Higino (*Fábulas*) entre otros- la fuente principal del mito es una vez mas Ovidio, de quien lo toman las historias mitológicas posteriores, y muy especialmente Bocaccio, que la incluye en su *De Genealogie Deorum* (1511). La fábula aparece en el libro III del *Ars Amatoria*, pero es sobre todo en el libro VII de las *Metamorfosis* donde Ovidio¹⁰³⁵ narra la historia con mas detalles, poniendo en boca del propio *Céfalo* la narración de su trágica historia: felizmente casado con la ateniense *Procris*, hija de Erecteo, *Céfalo* -que era además un apasionado cazador- es raptado durante una de sus correrías por la *Aurora*, enamorada de él¹⁰³⁶. Sin embargo *Céfalo*, muy enamorado de su esposa, no puede olvidarla por lo que la *Aurora* decide dejarle marchar no sin advertirle antes de que deseará no haber regresado

(Seattle, Seattle Art Museum); *Venus y Adonis agonizante con amorcillos* (hacia 1580) (Estocolmo, Nationalmuseum); *Venus y Adonis con Cupido y perros* (hacia 1580) (Viena, Kunsthistorisches Museum); y *Venus y Adonis dormido* (hacia 1580-82) (Madrid, Museo del Prado). Ver en PIGNATTI Y PEDROCCO, Veronés. *Catálogo*, números 66, 72, 167, 168, 175 y 195. Es también una de las fábulas mas representadas en la pintura mitológica española del XVII, pero mientras los italianos, Tiziano, Tintoretto y el propio Veronés, prefieren representar el lado amable de la fábula - los amantes en el jardín de *Venus* - los pintores españoles se decantan más por representar la muerte de *Adonis*, conservándose varios ejemplos como los de *Venus y Adonis muerto*, de Ribera (Roma, Galería Nacional Corsini); *Muerte de Adonis*, atribuido a Mazo (Madrid, Museo del Prado) y *Venus y Adonis muerto* de P. Cotto, además de varios dibujos que recogen el mismo tema. Ver relación de obras españolas con el tema de la muerte de *Adonis*, y algunas reproducciones en LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, Cátedra, 1995), p. 289-291. En adelante citaré por *Mitología*.

¹⁰³⁴ De hecho en el inventario de 1701-1703, realizado tras la muerte de Carlos II, *Venus y Adonis* figura claramente (con el nº 83) entre los cuadros inventariados en la Galería del Mediodía: "Ytten Ottra de dos Varas y media de alto y dos de ancho la fabula de Adonis y Benus de mano de Pablo Berones. Con marco negro tasada en ochocientos Doblonos: 800" (*Inventarios I*: 26). Por el contrario, no aparece ningún cuadro titulado *Céfalo y Procris*. Hay sin embargo entre los cuadros inventariados de dicha Galería dos que podrían ser el que buscamos. Con el nº 66 se menciona una "fabula de Aurea de mano de Pablo Berones" que tiene unas medidas similares: dos varas y media de alto por dos y cuarta de ancho, pero cuyo precio de tasación es menos de la mitad (300 doblones) (*Inventario I*: 24-5); con el nº 88 aparece "Una Pintura de dos Varas y media de alto por dos de Ancho de Vna fabula de mano de Pablo Berones. Con marco negro tasada en ochocientos Doblonos: 800" (*Inventarios I*: 26). Cualquiera de los dos podría ser el de *Céfalo y Procris*, aunque me inclino más por el último, ya que además de coincidir sus medidas con las de *Venus y Adonis* (dos varas y media de alto por dos de ancho), también coincide en el precio de tasación: 800 doblones. Denominar "*Fábula de Aurea*" a un cuadro en el que Verones representó la muerte de *Procris* tras ser atravesada por la jabalina de *Céfalo* no parece muy adecuado, ya que *Aura* no es uno de los personajes de la fábula original y tampoco aparece en el cuadro comprado por Velázquez, además su precio, aun siendo de dimensiones similares al de *Venus y Adonis* es menos de la mitad de este. Sin embargo, la diferencia en el precio de tasación podría indicar que el tasador era consciente de la diferente calidad artística de ambas obras, por lo que no podemos descartar que la pareja *Venus y Adonis* fuese realmente el cuadro denominado como *Fábula de Aurea*, pues resultaría revelador del impacto de la opera de Calderón e Hidalgo en la corte, ya que es en *Celos aun del aire matan* y no en la fábula original de Ovidio, donde el personaje de *Aura* -aun no siendo la protagonista- adquiere toda su importancia.

¹⁰³⁵ Cito las *Metamorfosis* por la edición de J.A. Enríquez y E. Leonetti Jungl (Madrid, Espasa Calpe, 1963), 2ª edic. de 1994, pp. 269-274.

con ella. Estas palabras de la diosa infunden en Céfalos la sospecha y los celos al pensar que Procris haya podido serle infiel. Transformada su apariencia física por la Aurora, Céfalos se presenta ante Procris, quien no le reconoce, y comienza a cortejarla con regalos cada vez mas costosos. Aunque en un principio ella se muestra distante y esquiva, la insistencia de Céfalos consigue que vacile, y entonces éste le descubre su verdadera identidad, lo que incita a Procris, avergonzada, a huir, vagando por los montes y dedicada al culto de la diosa Diana. Arrepentido, Céfalos consigue que ella le perdone y vuelva a su lado regalándole además el perro y su jabalina infalible, ambos obsequios de Diana¹⁰³⁷. Una vez reconciliados, Céfalos continúa con sus aficiones cinegéticas durante la cuales, cansado, se aparta de todos sus acompañantes y busca el consuelo de la brisa a la que invoca con ardor. Las ausencias de Céfalos y los rumores que oye sobre como se aparta y busca la soledad del monte donde se le oye llamar a una misteriosa “Brisa”, encienden los celos de Procris que empieza a sospechar si no tendrá una amante, por lo que decide comprobarlo por sí misma, y siguiendo a Cefalo, cuando le oye llamar a brisa, su dolor hace que delate su presencia y que él, confundiéndola con una fiera, la atravesase con la jabalina. Moribunda, las palabras de Procris informan a Céfalos de como su desgracia la causan los celos que ella siente de la brisa, haciendo verdad el titulo elegido por Calderón: *Celos aun del aire matan*.

i.ii. La fábula en los tratadistas españoles. Su significado simbólico:

La fábula original, en la que los celos tienen un protagonismo esencial, se divide como hemos visto dos partes bien diferenciadas, y era un tema bien conocido por el público cortesano que presencié la opera¹⁰³⁸ ya que aparece en los tratados de mitología españoles,

¹⁰³⁶ Esta parte de la historia sirvió de argumento para uno de los primeros ensayos de teatro musical cantado: *El rapimento di Cefalo*, de Caccini, representado en Florencia en 1600.

¹⁰³⁷ Según otros autores, gracias a la jabalina Procris consigue vengarse de su marido, ya que tras obtener ambos regalos de Diana, se disfraza de muchacho y vuelve a Atenas, consiguiendo hacerse amigo y compañero de caza de Céfalos, quien no la reconoce, pero que no tarda en envidiar la certera jabalina de su joven compañero. Procris accede a regalársela a cambio de un encuentro amoroso, al que Cefalo accede, y durante el cual Procris le descubre su verdadera identidad, tomándose así la revancha. Ver en GARCÍA GUAL, C., “Procris y Cefalo, un mito con final trágico”, en *Celos aun del aire matan*. Programa de la representación en el Teatro Real (Octubre, 2000). pp. 106-119, especialmente p. 112.

¹⁰³⁸ La fábula completa de Céfalos estaba representada en el techo de una loggia del palacio del Buen Retiro. Los frescos, obra de Mitelli y Colonna, se conocen en parte gracias a los bocetos conservados en el Museo del Prado y en la Kunstbibliothek de Berlín. El espacio central del techo lo ocupaban Céfalos y la Aurora, y en los cuatro medallones laterales se repartían otras escenas de la fábula, siendo solo dos de ellos los reservados a la historia de Céfalos y Procris: en uno se representaba a Procris dando a Cefalo la jabalina y el perro regalo de Diana, y en el otro la propia muerte de Procris. Ver en LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 355-6. Era también un tema habitual en la pintura de la época. La primera parte de la fábula, el rapto de Cefalo por la Aurora, fue elegido entre otros por Agostino Carracci, Poussin y Rubens Ver MOORMANN, E. M., y W. VITTERHOEVE, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, (Madrid, 1997), p. 82. La muerte de Procris es el tema preferido para representar la segunda parte de la fábula. Además de los dos cuadros de Verones ya citados, el tema fue representado entre otros por Poussin y Guercino. También en la

en los que se convierte en una clara advertencia contra los celos, una interpretación que también podemos ver en los libros de emblemas. En su *Filosofía secreta*, Pérez de Moya¹⁰³⁹ explica que “...Procris muera a manos de su marido significa que la poca prudencia nos guía las mas de la veces a buscar lo que no queríamos hallar, y así quedamos muertos del dardo de la poca continencia, esto es, de la pasión que encerramos en nosotros mismos, por haber locamente creído a palabras ajenas.”¹⁰⁴⁰

i.iii. Innovaciones introducidas por Calderón

Calderón solo aprovecha la ultima parte de la fábula -los trágicos amores de Procris y Céfalo- excluyendo cualquier mención a la primera parte del mito, el rapto de Céfalo por la Aurora. Pero como es habitual en sus obras mitológicas, transforma parcialmente la fábula, dotándola de una mayor coherencia¹⁰⁴¹.

En la 1ª jornada *Aura*, ninfa de *Diana*, ha sido apresada por sus compañeras tras ser sorprendida con su amante *Erostrato*. Llevada ante la diosa por *Procris*, antes su mejor amiga y ahora su enemiga declarada, Diana la condena a morir asaeteada por sus compañeras. Los gemidos de Aura atraen a *Céfalo*, que acompañado por su criado *Clarín* se ha introducido en el jardín de Diana sin saber donde se encuentra. Al impedirle su condición de caballero atacar a las ninfas -mujeres al fin y al cabo- Céfalo se interpone entre Aura y sus compañeras. Afortunadamente los lamentos de la ninfa y su invocación al Amor y a Venus han sido oídos, y la diosa del amor la rescata convirtiéndola en espíritu del aire. La intervención de Céfalo provoca la irritación de Diana que se dispone a atravesarlo con su

pintura española del XVII, en la que no abunda la mitología, encontramos algún ejemplo: la muerte de Procris era el tema de uno de los lienzos pintados por Pedro de Orrente sobre fábulas inspiradas en Ovidio (LÓPEZ TORRIJOS, *Mitología*: 383-4. En la literatura dramática de la época volveremos a encontrar el tema en dos obras muy distintas entre sí, ambas posteriores a *Celos aun del aire matan*: la comedia *Céfalo y Procris* de Agustín de Salazar y Torres, y la comedia burlesca del mismo título de Calderón, publicada en 1691, en la que como ya dije el dramaturgo se parodia a sí mismo, y concretamente a dos de sus obras *Celos aun del aire matan* y su comedia *Auristela y Lisidante*, pero en la que resulta interesante comprobar como se mantiene la importancia de las partes musicales aunque adaptadas al carácter burlesco de la obra, que incluye versos-parodia cantados, citas cantadas de versos ajenos, y además se canta con acompañamiento de utensilios propios de mojiganga. Un ejemplo de algunos de estos procedimientos lo tenemos en los versos 215-217 en los que se canta con el acompañamiento del almirez, que es definido como el instrumento “mas sonoro y mejor,/porque no iguala a su acento/“clarín que rompe al albor”, siendo el ultimo verso una cita literal del romance de Gongora “Contando estaban sus rayos”. Cito por la citada edición de ARELLANO, p. 326.

¹⁰³⁹ Cito por la edición de C. Clavería, (Madrid, Cátedra, 1995), p. 564.

¹⁰⁴⁰ Stein (*Songs*: 225) considera que el tema era además una clara advertencia para la joven Mª Teresa, y hace referencia a las infidelidades de Luis XIV, que comenzaron cuando aun no había transcurrido un año del matrimonio. El tema tambien podría servir para advertir al joven rey, quien descuidaba a su esposa por su afición a las caza, tanto de animales como de mujeres.

¹⁰⁴¹ Las opiniones sobre las cualidades dramatico-musicales del libreto de Calderón están muy divididas; algunos estudiosos como Sage (*Música Hidalgo*: 191) lo considera admirable, mientras que otros, como Becker (*Intento*: 301), lo encuentra muy denso, con un exceso tal de carga lírica, metafórica y discursiva, que llega a hacer innecesaria incluso la música.

jabalina infalible, pero para sorpresa de todos el arma se cae de sus manos en el momento de lanzarla. Sorprendida y dolida Diana se marcha abandonando su jabalina que Cefalo reclama para sí, a lo que se opone Procris. En el forcejeo entre ambos por quedarse con el arma, ella se corta con la cuchilla, invadiéndola tristes presentimientos que la mueven a abandonar el arma a Cefalo y huir de él. Mientras tanto Erostrato, que preocupado por la suerte de Aura ha sido informado por *Rústico*, el criado de la diosa, de todo lo ocurrido, jura vengarse de Diana. Por su parte ésta trata de enterarse, a través de *Floreta*, esposa de Rústico, sobre la identidad del que ha facilitado la entrada en sus jardines a Erostrato. Involuntariamente Floreta le dice que ha sido Rústico, por lo que Diana decide trasformarle en diversas fieras, pues su aspecto será distinto para cada uno de los que le vean. Y efectivamente, cuando Rústico se presenta ante Floreta, ésta le confunde con un león, atrayendo sus gritos a Procris, que le ve como un oso, y finalmente a Clarín (le ve como un lobo) y a Céfalo (le ve como un tigre) quien se le enfrenta poniéndole en fuga. Al encontrarse de nuevo, Céfalo y Procris dan muestras de su mutuo enamoramiento, cuyo reflejo cómico será el emparejamiento de Clarín con Floreta.

La 2ª jornada se desarrolla ante el templo de Diana en Efeso. Erostrato y Céfalo, disfrazados de pastores, se mezclan con los fieles de Diana con el fin de lograr cada uno de ellos sus propósitos: vengarse el primero, reencontrarse con Procris el segundo. Por su parte, Rústico, ahora convertido en perro, decide seguir como tal a Clarín. Los cantos en honor de Diana como diosa contraria al amor se ven interrumpidos por Aura, quien no puede ser vista por los restantes personajes pero les influye para que cambien su invocación y den vivas al amor. Furiosa, Diana suspende la ceremonia, ordena cerrar el templo y desaparece seguida por sus ninfas excepto Procris, quien entabla un diálogo amoroso con Céfalo que es continuado por la pareja de graciosos Floreta y Clarín. Aprovechando la soledad del templo, Erostrato cumple sus propósitos vengativos incendiándolo. Atrapadas por el fuego, Procris y Floreta son salvadas por Céfalo y Clarín, que las raptan.

La 3ª jornada se inicia con un largo soliloquio de Diana en el que la diosa furiosa con Erostrato por haber incendiado su templo, y ofendida por Procris -convertida ya en esposa de Céfalo- encarga a las tres *Furias* su venganza: *Mejera* perseguirá a Erostrato y le convertirá en “humana fiera”, *Electo* introducirá los celos en el pecho de Procris y *Tesífone* perturbará los sentidos de Céfalo. Tras convocar a las tres furias y encargarles su venganza, desaparece Diana, y la escena se traslada al palacio de Céfalo y Procris, cuya felicidad conyugal sólo se ve empañada por la desmedida afición de Céfalo por la caza, que le hace descuidar a su esposa. Sin atender a los deseos de Procris, Céfalo se marcha una vez más a cazar, dejándola sola, lo que aprovecha Electo para insuflar en el animo de Procris la

sospecha y los celos. Por su parte Mejera también cumple el encargo de Diana enloqueciendo a Erostrato, quien convertido en fiera y huyendo de los humanos, se ha refugiado en un bosque al que llega Céfalos acompañado por Clarín. Cansado de la caza, Céfalos se retira y aleja de sí al criado. En la soledad del bosque Aura, “convertida en aire” alivia el cansancio de Céfalos. Procris, movida por los celos, llega al bosque en compañía de Floreta deseosa de averiguar si sus sospechas son ciertas. Allí Floreta se reencuentra con Rústico, a quien Diana ha devuelto su forma humana, y Procris, oculta, escucha como Céfalos llama a Aura, confirmando así sus temores. Antes de que pueda reaccionar, irrumpe Erostrato, quien viene huyendo de los que pretenden darle caza como si fuera una fiera. También Céfalos le confunde con una fiera, pero al oírle hablar se detiene dubitativo, lo que aprovecha Erostrato para huir y Céfalos, confundido por Tesifone lanza la jabalina atravesando con ella a Procris, quien muere poco después en sus brazos. Una vez vengada Diana, Aura como mensajera de Venus, resucita a Procris, y la pareja de enamorados asciende a los cielos transformada ella en estrella y él en aire.

Al modificar la fábula original¹⁰⁴² Calderón continúa la corriente moralizante y simbólica de la mitología tan característica del arte español del XVII. Cuatro son los cambios introducidos por el dramaturgo:

1. Mezcla dos historias distintas e independientes: la fábula original de Ovidio, transformada parcialmente, se entrelaza con otra inspirada en un hecho real: el incendio del templo de Diana en Efeso el año 356 a. JC por Erostrato, uno de los primeros personajes obsesionados por obtener fama al precio que fuere del que tenemos noticia.

2. Cambia la identidad de la protagonista: mientras Céfalos mantiene su identidad de príncipe, Procris - *Pocris* según Calderón- ya no es la princesa ateniense hija de Erecteo sino una de las ninfas¹⁰⁴³ de Diana.

3. Inventa personajes nuevos. La aparición en la obra de Aura como un personaje real que dará cuerpo a la “brisa” del mito original, confiere mayor lógica a los celos de Procris: Aura, compañera de Procris y como ella ninfa de Diana inicialmente, se convierte en una amenaza real, máxime si tenemos en cuenta que ya en la 1ª jornada, tras ser apresada

¹⁰⁴² Tampoco en esta ocasión, al igual que ocurría en *La púrpura de la rosa*, Calderón es el primero en utilizar y modificar el mito clásico de Céfalos y Procris. La primera versión del mito en la Edad Moderna se debe a Niccolò da Corregio, quien en 1487 escribió la comedia *Céfalo* para ser representada durante las celebraciones que siguieron a las bodas de los duques de Ferrara. Como Calderón, Corregio introduce una lección moral (los peligros de los celos) y modificaciones propias, cambiando el trágico final por otro feliz, como correspondía al motivo de la fiesta, al resucitar Artemisa a Procris. Ver GARCÍA GUAL, *Procris y Céfalos*: 119.

¹⁰⁴³ Para Stein (*Songs*: 223) es esta una transformación deliberada de la que se vale Calderón para establecer un paralelismo entre Procris y Mª Teresa: ambas comienzan siendo vírgenes y puras pero serán transformadas por su amor hacia un extranjero.

por Pocris y condenada a muerte por Diana, Aura lanza una suerte de maldición contra su compañera y ahora enemiga¹⁰⁴⁴:

AURA: Tu, Pocris, que antes eras
mi mas amiga, ¿mas
contraria te [me] muestras?
POCRIS: Sí, y por mas amiga,
me toca mas tu ofensa.
AURA: ¡O pliegue [a] Amor, o pliegue
a Venus, que padezcas
lo que padezco, en ti
vengadas las ofensas
[...]

(*Celos*: 62)

Calderón refuerza la coherencia del argumento cuando hace que sea el propio Céfalo quien espolee los celos de Pocris, que le escucha oculta, al confiar a Clarín que Aura es:

CÉFALO: [...]
Aquella veldad,
a quien todos vimos
combirtida en ayre
[...]
[...] [que] agradecida
a quando mi brío
intentó librarla
en aquel peligro
[...]
Y así, pues no es
la caza desbío,
bien ambos empleos
lograr solicito
[...]
siendo a un tempo mismo,
Pocris por quien muero,
Aura por quien vibo.

(*Celos*: 166 y 168)

Es por tanto el personaje de Aura, y no “una brisa” indeterminada quien le procura tan deleitoso reposo tras la caza, de manera que se establece un triángulo amoroso al que sirve de contrapunto cómico el que forman los tres *graciosos*: *Clarín*, el amoroso criado de Céfalo, *Rústico* y *Floreta*¹⁰⁴⁵, ambos servidores de Diana.

El personaje histórico de *Erostrato*, que nada tiene que ver con la fábula original, y aparece aquí convertido en cazador y desdichado amante de Aura, es la personificación de un “tipo” teatral bien codificado en el Siglo de Oro -el hombre salvaje o la fiera humana-

¹⁰⁴⁴ Todas las citas de la obra se hacen por la edición de M.D. Stroud, que citaré por *Celos*.

del que encontramos ejemplos en otras obras de Calderón. Aquí además, al formar con Aura la segunda pareja (2ª dama y 2ª galán), permite al dramaturgo mantener las convenciones de la comedia de la época, con lo que Calderón se asegura de que los espectadores reconozcan la obra como inmersa en la tradición teatral hispana.

Calderón incluye además tres personajes míticos con un fuerte componente simbólico: *Mejera*, *Electo* y *Tesífone*, las tres Furias¹⁰⁴⁶ de las que se servirá Diana para ejecutar su venganza.

4. Introduce una interpretación moralista de la fábula pagana y un fuerte contenido simbólico. Como sucedía en *La Púrpura de la rosa*, Calderón ensalza en *Celos aún del aire matan* el poder del amor y muy concretamente de la diosa Venus, quien aunque no aparezca en ningún momento en la obra como personaje, domina la acción a través de Aura y termina triunfando sobre Diana, que es presentada bajo las facetas mas negativas¹⁰⁴⁷. En mi opinión Aura es también una prefiguración del destino que espera a Pocris, y ambas constituyen un reflejo simbólico de lo sucedido a la Infanta Mª Teresa: el amor conlleva para todas una suerte de “muerte” que no es tal sino su transformación en un ser superior. Al igual que las dos ninfas se transforman en seres divinos, Mª Teresa “muere” como infanta española para convertirse en Reina de Francia, y la fábula le advierte de los peligros de los celos, pasión humana por excelencia, que puede cegar el entendimiento¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁵ Los tres forman un triángulo amoroso similar al constituido en *La púrpura de la rosa* por *Dragón*, el soldado fanfarrón, *Chato* y *Celfa*, espejo cómico del formado por los tres protagonistas de la ópera: *Marte*, *Adonis* y *Venus*.

¹⁰⁴⁶ El trabajo encomendado a cada una de ellas demuestra los conocimientos de Calderón sobre el significado simbólico de estos personajes. Según explica Pérez de Moya (*Philosophía secreta*: 649-650), *Mejera*, que enloquece a Erostrato, era quien “acarrea el mal”, *Electo* (o *Alecto*), que introduce los celos en el pecho de Pocris, la que impide el sosiego, y *Tesífone*, que perturba los sentidos de Céfalo, la que castiga los malos pensamientos, lo que se justifica en la obra por la “infidelidad espiritual” de Céfalo que afirma ser “Pocris por quien muero/Aura por quien vivo” (*Celos*: 168). La profundidad del pensamiento simbólico de Calderón se pone de manifiesto igualmente en *La púrpura de la rosa*, y también en torno al tema de los celos, en este caso los que siente Marte, que permiten a Calderón introducir en la obra cinco figuras alegóricas: *Temor*, *Sospecha*, *Envidia*, *Rencor* y *Desengaño*. Como señala Cruickshank (*Púrpura*: 85-87), no son una creación de Calderón, ya que existían precedentes como *L'Adone* (1623) de Marini, en el que de una gruta de los celos surgían 13 personajes; y dentro de la literatura española, Cervantes en su comedia *La casa de los celos* (1615) reduce los personajes a 5: *Temor*, *Sospecha*, *Curiosidad*, *Desesperación* y *Celos*, todos ellos mudos. Sin embargo, la gran innovación de Calderón, que permite que los personajes hablen por sí mismos, consiste en considerar a los celos no como un personaje sino como una “combinación de varias emociones”, que aparecerán en escena ordenados lógicamente y portando cada uno de ellos un símbolo apropiado: el *Temor* un hacha, la *Sospecha* una lupa, la *Envidia* un áspid y el *Rencor* un puñal. El personaje del *Desengaño* no forma parte del cuarteto de sentimientos que provocan los celos, sino que es su prisionero.

¹⁰⁴⁷ Para Stein, (*Songs*: 223) ambas diosas son utilizada por Calderón para transmitir un mensaje claro, acorde con el tratado de paz y la nueva alianza hispano-francesa: Diana es presentada como un personaje negativo, cuyos principales rasgos -vengativa y casta- son absolutamente inoportunos, ya que la paz firmada excluye la venganza, y el matrimonio real debe ser fructífero. Por el contrario el triunfo de Venus, símbolo del amor y la fertilidad, significa una garantía de paz duradera y continuidad dinástica.

¹⁰⁴⁸ Como ya vimos, Stein (*Songs*: 225) considera que el tema era una clara advertencia para la joven pareja real: Mª Teresa y Luis XIV. Llama la atención el comportamiento de Infanta, que ya Reina, y obligada a desempeñar su papel en una corte “fastuosamente teatral”, crea en los años sucesivos en torno a sí una corte mas “doméstica” y privada, en la que se reproducen algunos aspectos del entorno que rodeaba a las reinas

ii. Personajes y Actores:

Once son los personajes que aparecen en *Celos aún del aire matan*: siete “mortales” (*Procris, Céfaló, Aura, Eróstrato, Floreta, Clarín, Rústico*), y cuatro mitológicos (*Diana, Mejera, Alecto, Tesífone*). Todos eran papeles cantados en su totalidad, y salvo el de *Rústico*, fueron interpretados por actrices. A ellos se sumaban un coro de 10 *Ninfas* y otro de 6 *Hombres* (COTARELO, *HªZarzuela*: 55).

La obra requería por tanto un elevado número de cantantes muy cualificados, ya que se trataba de una obra enteramente cantada. Como era habitual en las representaciones palaciegas de importancia, fue necesario reunir a actores de varias compañías. En este caso parece que se encargó su representación a las compañías de Diego Osorio y Juana de Cisneros, que tuvieron que suspender sus actuaciones en los corrales (Osorio desde el 23 de noviembre y ambos a partir del 28 de noviembre) para poder ensayar la fiesta real, especialmente la primera de ellas, en la que al parecer recaía el peso principal de la obra¹⁰⁴⁹, cuyo montaje fue controlado directamente por el Marqués de Liche¹⁰⁵⁰ en colaboración con Calderón¹⁰⁵¹. Un control tan directo tenía además otras ventajas, como podía ser el que

españolas, siendo uno de los mas interesantes, dado el contenido de este trabajo, el hecho de que en sus habitaciones las compañías de actores profesionales, españoles en este caso, representasen habitualmente “particulares”. Incluso en los primeros años de su reinado se puso de moda en la corte francesa asistir a la Comedia Española en sus apartamentos: “Le 13 [febrero 1667], le Roy alla au Château de Versailles, donner ses ordres, pour celuy d’une Course de Bague, pendant les derniers jours du Carnaval: & sur le soir, il y eu Bal, & Comédie Espagnole, dans l’Appartement de la Reine” Citado por RICO OSÉS, C., *Presence de l’Espagne dans le theatre musical français. 1650-1675*. Memoria DEA (Université Paris IV-Sorbonne), p. 39.

¹⁰⁴⁹ Según consta en el certificado del escribano de fecha 23-XI-1660 “...fui al barrio del Mentidero por haber visto que no había mas de un cartel de la compañía de Juana de Cisneros para representar este día y pregunté a Diego Osorio la causa de no haber puesto carteles para representar, como ayer lo había hecho, y me respondió que le tenían ocupados por mandado de Su Magestad los músicos y músicas de su compañía para una fiesta, que era toda cantada, que se había de hacer el domingo 28 deste mes a los años del Principe Nuestro Señor, y que como *los músicos y músicas de su compañía son los que mas trabaxan y en quien carga la dicha fiesta*, le ha mandado que no represente...” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 277-8). El subrayado en cursiva es mío.

¹⁰⁵⁰ Como ya vimos en el primer capítulo, durante los años en que fue director de los espectáculos de la Corte el Marqués controlaba todos los aspectos de la representación, empezando por la formación de las compañías, tal y como se indica en el informe presentado en 1675 por el Ayuntamiento de Madrid al tener que justificar los desmesurados gastos de las fiestas del Corpus. En dicho informe se alega que el aumento en las cantidades gastadas en “formar las compañías” se deben a que “...el no hauer en el año de 1650 y los suzesibos a el este gasto ha sido porque el Marqués del Carpio [Liche] que cuidaba de los festejos de S.M. disponía el ajustar las compañías a su gusto, con que Madrid les hallaba formadas y no tenía este cuidado...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 295). Ya dijimos como efectivamente, durante los años del “valimiento” de Liche, el Ayuntamiento se limitaba a contribuir con una cantidad anual. En 1660 “... se dieron a la disposición del Exmo. Sr. Marques de Liche 3.450 reales [...] para formar las compañías...”. El hecho de que en 1661 la cantidad prácticamente se duplicó, aumentando a 600 ducados (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 174), parece indicar que precisamente la necesidad de contar con los mejores actores-cantantes para las fiestas reales había encarecido notablemente los gastos ocasionados por la formación de las compañías.

¹⁰⁵¹ Los certificados del escribano reflejan la constante presencia del Marqués, quien contrató la casa de ensayos, situada en la esquina de las calles León y Huertas: “...la dicha fiesta se está ensayando en una casa que el señor Marques de Liche había mandado alquilar para los ensayos, a la qual fui, que es en la esquina de la calle del León que da vuelta a la de las Guertas...” (23-XI) y asistía en persona a los ensayos: “...en la casa de los ensayos de

Calderón e Hidalgo probablemente conocieran perfectamente las habilidades musicales de cada una de las actrices, así como las cualidades mas personales de sus voces y de su estilo interpretativo.

Por ello resulta aún más interesante el hecho de que, a diferencia de lo ocurrido en otras obras, parece que en este caso sí sabemos cual fue el reparto. Tradicionalmente, y debido a la proximidad de la edición con el estreno de la ópera, se ha venido aceptando que el reparto original fue el mismo que aparece en la *Parte XIX de Comedias Escogidas* (Madrid, 1663), en la que se publicó la obra por 1ª vez, siendo el de Aura el único papel no especificado (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 55):

<i>Diana:</i>	Josefa Pavía
<i>Pocrís:</i>	Bernarda Manuela
<i>Floreta:</i>	Bernarda Ramírez
<i>Mejera:</i>	María de Anaya
<i>Alecto:</i>	María de los Santos
<i>Thesífone:</i>	María de Salinas
<i>Zéfalo:</i>	Luisa Romero
<i>Erostrato:</i>	Mariana de Borja
<i>Clarín:</i>	Manuela de Escamilla
<i>Rustico:</i>	Antonio de Escamilla.

Un reparto muy apropiado ya que todas ellas eran “músicas celebres”¹⁰⁵². Sin embargo al confrontar el reparto con la fecha en la que probablemente se representó la

las comedias, donde vi estar ensayando la fiesta cantada ambas compañías [...] y que asiste el señor Marques de Liche y me hicieron entrar los alguaciles que estaban de guarda y vi en el mismo quarto donde ensayan al dicho señor Marques y a Don Pedro Calderón ...” (P. PASTOR, *Docs. Calderón*: 278-9).

¹⁰⁵² Lamentablemente no tenemos las listas de las compañías para la temporada 1660-1661, pero durante la de 1659-1660 (hasta Carnestolendas) sólo Mariana de Borja (4ª) pertenecía a la compañía de Osorio. A la compañía de Sebastián de Prado pertenecían en ese mismo periodo Bernarda Manuela (2ª), Manuela de Escamilla (3ª), Bernarda Ramírez (5ª) y Antonio de Escamilla (gracioso) (P. PASTOR, *Docs. Calderón*: 261). A la compañía de Juana de Cisneros parece que pertenecía en 1660 Josefa de Pavía (2ª) (RENNERT, *Spanish*: 551). María de Anaya figura entre los miembros de la compañía de Prado que en 1660 marchó a Francia (COTARELO, *Actores: Prado*: 178). María de los Santos aparece en la compañía de Prado en 1661 (*A.M.V.*: 3-470-23), pero no sabemos a que compañía pertenecía en 1660. Nada sabemos de María de Salinas hasta que en 1662 aparece en la compañía de José Carrillo (AGULLÓ, *100 Docs.*: 112); Luisa Romero era 2ª dama de la compañía de Escamilla en 1661 (P. PASTOR: *Docs. Calderón*: 282). Stein (*Songs*: 253) considera el reparto excepcional ya que además de pertenecer a distintas compañías, en su opinión no eran actrices que hicieran habitualmente los primeros papeles, lo que a su juicio confirma el hecho de que fueron seleccionadas expresamente por sus reconocidas dotes musicales. Dado que nos ocupamos extensamente de cada una de ellas en el *Apéndice I*, solo queremos apuntar aquí que en nuestra opinión esa apreciación no resulta del todo cierta. Puede que Josefa de Pavía, de cuya carrera profesional tenemos pocos datos, fuera seleccionada para hacer el papel de Diana (uno de los mas difíciles vocalmente) debido a que “cantaua mui bien” (*GENEALOGÍA*: 445), pero dada su condición de 2ª dama de la compañía de Juana de Cisneros, el papel era adecuado a su categoría profesional. Tanto Bernarda Manuela *la Grifona* (Pocris) como Luisa Romero (Céfalo) fueron segundas damas durante gran parte de su carrera, y como ya vimos, en la jerarquía profesional su posición era equivalente a la de 1ª dama hasta el punto de que algunas actrices “partían” los papeles de 1ª y 2ª dama. En cuanto a Bernarda Ramírez (Floreta) y Manuela de Escamilla (Clarín), eran célebres “graciosas”, que es el papel que desempeñan en *Celos*. En cuanto a las tres actrices que encarnaban a las Furias, María de Anaya, María de los Santos y María de Salinas, su condición de quintas era también la apropiada para sus papeles.

fiesta (el 5 de diciembre de 1660)¹⁰⁵³, nos encontramos con que al menos tres de las actrices mencionadas (Bernarda Manuela, Bernarda Ramírez y María de Anaya), todas ellas miembros de la compañía de Sebastián de Prado (COTARELO, *Actores: Prado*: 125), no pudieron participar en la representación, ya que esta compañía, por orden de Felipe IV, había abandonado Madrid el 13 de abril con destino a Francia¹⁰⁵⁴, y por tanto en la fecha del estreno de la ópera se encontraban en París, de donde no regresaron hasta pasado un año¹⁰⁵⁵. Es posible que *Celos* fuese representada en otras fechas¹⁰⁵⁶, pero los certificados del escribano, en los que se refiere al estreno de una fiesta “toda cantada” (P.PASTOR, *Docs. Calderón*: 277) parecen indicar que la fecha del 5 de diciembre es la correcta, aunque resulta extraño que Barrionuevo, tan curioso con los asuntos teatrales, no haga mención alguna a la representación de ambas óperas¹⁰⁵⁷. En cualquier caso, la muerte de Bernarda Ramírez en octubre de 1662 marca el límite posible para la representación.

iii. La música:

¹⁰⁵³ Aunque *Celos* se inscriba dentro de los festejos que a lo largo de 1660 celebraron la Paz de los Pirineos y la boda de M^a Teresa con Luis XIV, inicialmente fue programada para celebrar el cumpleaños del príncipe Felipe Prospero (el 28 de noviembre), cuyo nacimiento había facilitado la boda de la Infanta, hasta ese momento heredera del trono como demuestra la correspondencia de Felipe IV con la condesa de Paredes de Nava. El 20 de marzo de 1651, embarazada la reina Mariana de la infanta Margarita, el rey da cuenta de la alegría de la Infanta por tener un nuevo hermano o hermana, dado que “...sus años no la dejan considerar *el escalón que vaja si fuera varón lo que se espera...*”. Tres años mas tarde, el rey cuenta a la condesa como M^a Teresa está “...ya muy crecida, pero como *no sabemos si será solo buena infanta o mas...*”. Los subrayados son nuestros. Ver PÉREZ VILLANUEVA, *Felipe IV y Luisa Enriquez*: 145 y 242. Las dificultades provocadas por la representación de una obra tan compleja y novedosa obligaron a retrasar el estreno al 5 de diciembre de 1660: “...vi en la casa es que estaban ensayando las dos compañías [...] respondieron que la fiesta grande cantada no se había podido executar por lo mucho que tenía que hazer [...] y que la fiesta grande se dilata hasta que se sepa bien y se haya acabado de ensayar...”. (29-XI-1660). El día 5 de diciembre el mismo escribano da fe de como “esta tarde se ha de hazer la fiesta a Su Magestad...”. Ver en P. PASTOR, *Docs. Calderón*: 278-279.

¹⁰⁵⁴ “Martes 13 [abril] no representó Prado [...] y este día salió la compañía para Francia a las 6 de la tarde...” (FUENTES IV: 189)

¹⁰⁵⁵ Según la petición de “bajas” del arrendador de los corrales no hubo representaciones en el corral de la Cruz desde el 18 de abril al 8 de mayo por estar la compañía de Rosa “...dispuesta y preuiniendose de orden de S.M. para yr a Francia ...”, mientras que la compañía de Prado, recién llegada de París, tampoco pudo representar por venir cansados del viaje, enferma su hermana María de Prado, la 1^a dama, y con un brazo roto Bernarda Ramírez (FUENTES IV: 159 y 237). Durante los primeros años del matrimonio de M^a Teresa, Felipe IV envió regularmente a Francia compañías españolas, posiblemente con el propósito de hacer mas fácil a la Infanta la aclimatación a su nuevo país.

¹⁰⁵⁶ Stein (*Songs*: 220) apunta la posibilidad de que *Celos* fuese la “Fiesta grande” representada el 6 y 7 de junio de 1661 por las compañías de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla en el Coliseo del Buen Retiro, cuyos ensayos duraron 13 días en los que dejaron de representar en los corrales, lo que motivó que el arrendador de los corrales reclamase al Ayuntamiento un descuento de 6.000 reales (FUENTES IV: 159-160), sin embargo no parece una fecha muy oportuna, dada la perspectiva de la guerra con Portugal. Por su parte Hartzembusch (*Catálogo Cronológico*) retrasa aún mas la fecha, ya que en su opinión *Celos aun del aire matan* pudo haberse representado durante el carnaval de 1662, ya que considera que la comedia burlesca de Calderón *Céfalo y Pocrís*, una parodia de *Auristela y Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan*, fue representada al día siguiente que ambas comedias, posiblemente durante el carnaval de dicho año. Citado por ARELLANO, en su edición de *Céfalo y Pocrís*, p. 30.

¹⁰⁵⁷ En cambio si dedica mucha atención al fracasado intento del marques de Liche de volar el Coliseo en marzo de 1662. Ver BARRIONUEVO, *Avisos II*: 271.

Podemos considerar a *Celos aun del aire matan* como la obra con la que Calderón culmina sus experimentos en materia de teatro musical. Dividida en tres jornadas, supone un avance con respecto a *La púrpura de la rosa*, pero a nuestro juicio resulta mas difícil de clasificar ya que la consideramos un híbrido de comedia mitológica y palatina¹⁰⁵⁸ con elementos de fábula pastoril. No podemos decir que se trata de una obra mitológica, ya que sus protagonistas, salvo Diana y en menor medida Aura, no son dioses; además Calderón reutiliza elementos propios de la comedia palatina: se desarrolla en un tiempo y espacio impreciso, con gran variedad de espacios teatrales (bosque, jardín, palacio, etc.), y los personajes -ninfas y príncipes- pertenecen a un nivel superior a los de dama-galán aunque están concebidos según el patrón de éstos y cuentan con el contrapunto de graciosa-gracioso (con alguna variante), personajes que por otra parte son habituales en el teatro español del Siglo de Oro.

Precisamente es éste carácter híbrido, unido al hecho de que sea una obra enteramente cantada, lo que parece plantear algunos problemas a la hora de ponerle música. En las comedias mitológicas y zarzuelas, la música se utiliza con fines “expresivos” (para resaltar determinados momentos), y “simbólicos” (la música contribuye a la mejor percepción de un mensaje o a la diferenciación entre personajes divinos y los simples mortales), pero también con una concepción “realista”, ya que se introduce en aquellos momentos de la trama en los que también se utilizaba música en la vida real. El hecho de que *Celos aún del aire matan* sea una opera, y por tanto deba ser cantada en su totalidad, plantea la búsqueda de nuevas soluciones, algunas de las cuales ya habían sido probadas por Calderón e Hidalgo en *La púrpura de la rosa*¹⁰⁵⁹, cuya mayor diferencia con *Celos* es la ausencia de recitativos que por el contrario si aparecen en ésta, por lo que la mayoría de los investigadores¹⁰⁶⁰ consideran a esta segunda ópera como mucho mas “italianizante” que la *Púrpura*.

¹⁰⁵⁸ La comedia “palatina” había sido desarrollada por Lope de Vega, quien, como señala Oliva, distingue en sus comedias entre urbanas y palatinas apoyándose fundamentalmente en razones espaciales: “La primera apenas si alterna más lugares que calle/plaza con interiores de damas y caballeros. La segunda maneja mayor variedad de espacios.” OLIVA, C., “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Actas XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995, F.B.Pedraza Jiménez y R.González Cañal (eds.), (Almagro, 1996), pp. 13-36, p. 32. Hay también una diferencia en la categoría social de los personajes, que en la comedia palatina suelen ser príncipes y nobles de alto rango pertenecientes a países mas o menos reales.

¹⁰⁵⁹ El hecho de que ambas operas compartan en gran medida las mismas características musicales parece abonar la idea de que Torrejón aprovechó la música original de Hidalgo para su versión de la *Púrpura*.

¹⁰⁶⁰ Para Becker (*Intento*: 298) las influencias italianas son palpables principalmente en las partes cantadas por los papeles protagonistas, en las que en su opinión “... en seguida se nota el parentesco del tratamiento de los papeles de protagonistas entre un operista como Cavalli y su mas joven contemporáneo Hidalgo...”, lo que atribuye a las relaciones de la corte española con sus virreinos de Nápoles y Sicilia, con la Santa Sede y la llegada de artistas italianos como Lotti y personajes relevantes como Rospigliosi. También Sage (*Música J.Hidalgo*: 201y 194) considera posible la influencia de Cavalli, aunque señala que los recitativos suelen ser de tipo “arioso”, siendo mucho mas escasos los “seccos”. En este sentido Subirá (*Celos*: xii) cree que Hidalgo

En mi opinión resulta indudable la influencia italiana en la música de Hidalgo en general¹⁰⁶¹ y no solo en *Celos*¹⁰⁶², ya que en sus obras el compositor demuestra un interés y conocimiento de las tendencias musicales europeas de la época. Sin embargo, como veremos mas adelante, la manera en que usa Hidalgo los recitativos no se ajusta a la concepción italiana. Al reservar los recitativos para expresar lo afectivo mientras que lo narrativo se expone en las tonadas estróficas, Hidalgo utiliza justo la técnica opuesta a la empleada por los compositores italianos y, como indica Stein (*Songs*: 229), se mantiene dentro de la asociación convencional entre la música y el texto característica del teatro español, en el que la música, al servicio del texto, permite proyectar todo su contenido. Por tanto, aunque sea una ópera, *Celos aun del aire matan* se inscribe dentro de la tradición del teatro cortesano musical español del XVII, en el que la importancia concedida al texto imprime unas características musicales muy personales y diferenciadas de la tradición operística italiana.

utiliza los recitativos “...sin las rigideces con que lo cultivará la camerata florentina...”. En opinión de Stein (*Songs*: 227) Hidalgo utiliza los monólogos en recitativo para simular un espontaneo “derramamiento exterior de afectos”, una técnica similar a la utilizada en otros experimentos operísticos llevados a cabo en diversos países en la misma época, especialmente en Roma y Venecia. Sin embargo creemos que en esto Hidalgo no hace mas que adaptar un procedimiento musical foráneo a una técnica dramática tradicional en el teatro español: los soliloquios, en los que los personajes vierten sus dudas y sentimientos. Un magnífico ejemplo de caracterización psicológica a través del soliloquio lo tenemos en la comedia palatina de Lope de Vega *El perro del hortelano*. Los dos protagonistas, la condesa Diana y su secretario Teodoro, exponen sus sentimientos a través de varios soliloquios en forma de sonetos, 9 en total (4 en la 1ª jornada, 3 en la 2ª y 2 en la 3ª). Ver SERRALTA, F., “Acción y psicología en la comedia (A propósito de *El perro del hortelano*)”, en *En torno al teatro español del Siglo de Oro*. Actas de las jornadas VII-VIII. Almería. (Almería, 1992), pp. 25 y 35, y mi artículo “Lope, “libretista” de zarzuela”, *Revista de Musicología*, XXI, nº 1, junio (1998), pp. 93-112). Cotarelo (*Hª Zarzuela*: 57) parece ser la voz discordante en este tema, ya que considera que *Celos* está “... poco o nada influida por la música italiana, y mucho por la popular de los romances y tonos de los vihuelistas y aun por la tradición religiosa y el canto llano.”

¹⁰⁶¹ Ya vimos al analizar la música que compuso para *Los celos hacen estrellas* como Hidalgo recurre a los “madrigalismos” en determinadas secciones para “pintar” el texto. Las influencias italianas son evidentes en la música española desde mediados de siglo, especialmente a partir de la estancia en Madrid del Cardenal Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, nuncio desde 1646 a 1653, que había compuesto los libretos de varias operas estrenadas en Roma (SUBIRÁ: *Hª Música teatral*: 66). Durante su estancia en España, Rospigliosi traerá a algunos músicos italianos, como el “castrato” Ludovico Lenzi que cantó ante Felipe IV en 1652 (Stein, *Plática*: 33).

¹⁰⁶² También en *Celos* utiliza Hidalgo la “pintura musical” en momentos muy concretos, como la escala ascendente sobre la palabra “humo” (SUBIRÁ, *Celos*: 18) en el comentario de Diana ante la imprevista ascensión de Aura casi al final de la 1ª jornada, que Subirá (*Celos*: xii) considera una manifestación del “...expresivismo musical tan genuinamente ibérico ...” de Hidalgo, pero que para Sage (*Música Hidalgo*: 199) son propios de la técnica madrigalesca, y se deben a la influencia italiana. Pinturas musicales son también los descensos de la melodía al mencionar Diana en su recitativo “A todos miro” de la 2ª jornada los efectos causados en los humanos por las fuerzas infernales: “DIANA: A todos miro, y en nadie/ el alma penetro .../.../ y Proserpina en el negro/ centro, los mortales ven/ .../ pues madre de horror y miedo/...” (vv. 1043-1044 y 1055) (*Celos*: 116). Ver partitura en *Lám. XXX*, compases 15-16 y 30. El mismo recurso lo vuelve a utilizar en la 3ª jornada cuando Eróstrato, desesperado, decide arrojar “.../desde la peña mas alta/al piélago mas profundo/...” (*Celos*: 182). En esta última jornada encontramos otros madrigalismos bien conocidos como adornos y silencios que subrayan el significado de determinadas palabras como “pasajes”, “pausas”, etc. que aparecen en la tonada con la que Céfalos invoca el consuelo de Aura: “CEFALO: .../ ven y en cromáticos tales/ den alibio a mis congexas/ los *pasajes* de las ojas/ las *pausas* de los critales/ .../ ven y con clausulas sumas/ mueban *trinados* primores/...” (*Celos*: 178). En cursiva señalo las palabras a las que afecta la pintura musical.

Pero aunque *Celos* se inscribe dentro de una tradición teatral cortesana bien asentada, es evidente que supuso para Hidalgo -al igual que para las actrices que la interpretaron- un reto, al tener que adaptar su técnica a una obra larga enteramente cantada¹⁰⁶³, por lo que aunque muchos de los recursos que utiliza en ella están ya presentes en otras obras suyas anteriores, hay ciertas novedades en la manera de aplicarlos. Respetando muchas de las convenciones del teatro musical cortesano español, Hidalgo saca el máximo partido de sus recursos expresivos -sin olvidar nunca la importancia del contenido simbólico- y estructurales.

Cuando se enfrenta a la tarea de poner música a una obra en tres jornadas enteramente cantada, Hidalgo, arpista de la Real Capilla desde 1631, es ya un músico avezado y con experiencia como compositor de música teatral¹⁰⁶⁴, y un colaborador esencial para Calderón según parece desprenderse de la prolongada cooperación de ambos, lo que parece indicar el aprecio que el dramaturgo, tan exigente y cuidadoso del resultado final de la puesta en escena de sus producciones, tenía del talento de Hidalgo pese a la ausencia de cualquier comentario loando las habilidades del compositor, a las que por el contrario tan acostumbrados nos tiene Lope.

En 1660 Hidalgo ya mostraba una técnica musical teatral personal¹⁰⁶⁵, que aunque mantiene puntos de contacto con la música teatral de la época en otros países europeos¹⁰⁶⁶, manifiesta algunas de las características esenciales que configuran lo que podríamos considerar un estilo “español”:

- Importancia del texto, a cuyo servicio se pone la música
- Inclusión de formas típicamente hispanas
- Uso “hispano” de los recursos musicales
- Expresividad reforzada por la armonía
- Caracterización musical de escenas y personajes
- Protagonismo de las voces femeninas

¹⁰⁶³ Para Stein (*Songs*: 253) *Celos* no presenta con respecto a las restantes obras del teatro cantado mas que la anomalía de ser enteramente cantada, y por ello Hidalgo no inventa nuevas técnicas para la ópera.

¹⁰⁶⁴ Además de su colaboración con Calderón en *La Púrpura de la rosa*, Hidalgo había escrito con anterioridad la música para las comedias *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón, *Pico y Canente* (1656) de Luis de Ulloa y Pereira, y muy probablemente toda la música para la zarzuela de Calderón *El golfo de las sirenas* (1657), y la fiesta *Triunfos de Amor y Fortuna* (1658) de Solís. Es posible que también escribiera la música para la fiesta de Diamante *Triunfo de la Paz y el Tiempo* (1659), representada en la Zarzuela para celebrar la boda de M^a Teresa y Luis XIV.

¹⁰⁶⁵ Como señala Stein (*Songs*: 229), en *Celos* Hidalgo respeta las asociaciones convencionales del teatro español en la distribución de las formas, texturas y tipos, una limitación que no le impide revelarse como un excelente músico teatral al componer una música que Sage (*Música Hidalgo*: 191) considera inteligente y con momentos verdaderamente afectivos.

¹⁰⁶⁶ Por ejemplo el uso de arias declamatorias mas para narraciones que para escenas reflexivas o emotivas, una característica que, según Stein (*Songs*: 229), comparte con el teatro musical inglés de la época.

Estas seis características, las mas representativas del teatro musical español del siglo XVII en mi opinión, se encuentran magníficamente ejemplificadas en *Celos aun del aire matan*, como veremos a continuación.

iii.i. Importancia del texto:

Como era habitual en él, Calderón escribió un texto muy denso, riquísimo en imágenes -incluso musicales¹⁰⁶⁷- y sugerencias, y con tal carga lírica, retórica, metafórica y discursiva, que, como señala Becker (*Intento*: 302) de por sí no necesita música seguida; pero dado que se trata de una ópera, hace necesario encontrar un lenguaje musical paralelo que además de no entorpecerlo, lo potencie adecuadamente. Se hace necesaria por tanto una música al servicio del texto, al cual se sacrifican recursos musicales habituales en el teatro operístico italiano; una música teatral en la que frente a valores estrictamente musicales debe primar la expresión adecuada del texto, cualidad esta de la música hispana¹⁰⁶⁸ que, aunque no exclusiva, si es una constante, por lo que constituye una de sus características, y cuya plasmación teórica encontramos en la *Escuela Música* (1723) de Pablo Nasarre¹⁰⁶⁹:

“La sexta y última parte, que conviene a la perfección de la música, es ajustarla el compositor con la letra: y para esto se debe poner la atención en tres circunstancias que se requieren. La primera, en cuanto al *acento*; la segunda en cuanto al *sentido*; y la tercera en cuanto a *expresar los afectos* que pide.”¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁷ La importancia que tienen las alusiones a la música y al lenguaje musical en los textos de la época es considerable así como de la frecuencia con la que Calderón incluye en sus obras “imágenes” musicales; en este sentido *Celos* tampoco es una excepción al incluir el texto un lenguaje musical convencional, como la referencia al canto de las aves como “sonoras cláusulas veloces” (III) (*Celos*: 150). Pero es a través de la importancia concedida a la voz de Aura en la ópera, aspecto esencial de la trama, donde lo “auditivo” cobra toda su importancia, ya que se trata de un personaje invisible para todos los demás pero que ejerce sobre los protagonistas una influencia decisiva a través únicamente de su voz, ésta si audible para todos. Es en la 3ª jornada donde la voz de Aura adquiere aun mayor importancia al actuar como desencadenante de la tragedia. El efecto que produce en Céfalos es expresado por éste en unos versos muy bellos, cuya sonoridad musical se ve acentuada por las imágenes musicales que expresan, que son debidamente resaltadas por Hidalgo mediante la música que compone para ellos: “CEFALO: Ven, Aura, ven,/ ven y en *cromáticos* tales/ den alibio a mis congoxas/ los *pasajes* de las ojas,/ las *pausas* de los cristales,/ que, *sustenidos* mis males,/ haziendo *fugas* estén/.../ ven y con *cláusulas* sumas/mueban *trinados* primores/...” (*Celos*: 178-180). Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁰⁶⁸ Ya a mediados del siglo XVI Bermudo aconseja a “El que atinadamente quisiere componer: de a cada uno de los modos la letra que pide y componga segun el effecto que desea hazer. Mirad pues la letra: ella os dira que modo le aveys de dar ...” BERMUDO, *Declaración* (1555), Libro V, cap. 4, fº 122 a. Agradezco al Dr. Jambou que llamase mi atención sobre este pasaje.

¹⁰⁶⁹ Cito por la edición facsímil a cargo de L. Siemens, publicada por la Institución Fernando el Católico (Zaragoza, 1980), Vol. II: Cap. XX. *De las partes que ha de tener para ser perfecta toda composición música*, pp. 373-374. Los subrayados en cursiva son míos. Como ya vimos en el según capítulo de este trabajo, aunque fue publicado en 1723, el tratado de Nasarre fue redactado casi cuarenta años antes.

¹⁰⁷⁰ Al hablar del *acento* Nasarre se refiere a la preferencia por las melodías silábicas -“... correspondiendo a cada sílaba de la letra un punto de la música...”- frente a las adornadas, aceptables únicamente cuando “...fuese necesario por alguna causa...”; el *sentido* es para Nasarre el sentido de las palabras, debiendo adaptarse los acentos musicales a la prosodia del lenguaje hablado: “...en todo han de ser las detenciones de la música con la

Enfrentado con un texto de gran calidad literaria que impone al músico un estrecho marco ya que todo descansa en la letra, Hidalgo se ciñe en su música al verso del poeta, respetando los acentos y el carácter (BECKER, *Intento*: 301-2), tratando con la mayor discreción de que la música no lo entorpezca, pero reflejando al mismo tiempo tanto el ambiente general de cada escena como la caracterización de los personajes. Sin embargo, esta concepción no incluye el que la música exprese los “afectos” plasmados en el texto, sino que simplemente se trata de ayudar a exponer el texto de la forma mas clara posible. Ello no implica, como señala Carreras (*Celos*: 101) “... que el patetismo o la efusión lírica estén ausentes, sino que se conciben subordinados y controlados en el marco de una declamación y de una acción cuya dinámica no permite la suspensión del tiempo teatral por la música [...] El control y el poder del texto viene explicitado no sólo por la declamación silábica, sino por la ausencia de repeticiones textuales ...”. En definitiva, una música muy expresiva que presta una gran atención a la estructura poética del texto¹⁰⁷¹; un texto que se caracteriza por la preponderancia del romance (mas de la mitad de los versos), y por el elevado numero de versos “atípicos”: cuartetos en variados esquemas rítmicos, y muchas de ellas semilibres (STROUD, *Celos*: 39). Se trata pues de una obra basada esencialmente en métricas hispanas, con preponderancia del octosilabo, que se corresponde con la progresiva “castellanización del recitativo”¹⁰⁷² llevada a cabo por Calderón.

El hecho de que los interpretes fuesen actores -o mejor dicho actrices- profesionales, favorecía la correcta expresión del texto, ya que como vimos en el capítulo anterior, el virtuosismo vocal hispano “... se basa en la capacidad de dicción del texto, en una suerte de

misma proporción que las de la letra, cuando es leída...”. La correcta expresión de los *afectos* se consigue mediante el empleo combinado de una armonía adecuada al sentimiento que se trata de expresar (“...debe el compositor elegir el Tono que fuere mas al caso, y mas expresivo de lo que tratase la letra...”), con los efectos dinámicos apropiados: “... disponiendo la música ya en lo pausado, veloz, triste o alegre, según fuere mas del caso...” (NASARRE, *Escuela*: 374)

¹⁰⁷¹ Todo ello revela la importancia de las variaciones melódicas para adaptar la música a la prosodia del texto introducidas por Hidalgo en las tonadas estroficas, así como las modificaciones melódicas que sufren algunos textos, especialmente en algunos de los estribillos, en los que una ligera variación en el texto se refleja también en una variación melódica, ya que se corresponden con cambios anímicos o físicos del personaje que los interpreta -caso del estribillo de Aura en la 1ª jornada de la ópera- o en la situación escénica planteada como sucede con el estribillo de la 2ª jornada que marca el inicio del declive de Diana.

¹⁰⁷² Según González Marín en sus intentos por adaptar el recitativo al castellano, Calderón opta en un principio por las formas métricas italianas, heptasilabos y endecasílabos, para evolucionar hasta el recitativo en octosílabos, forma típica hispana, en una suerte de “castellanización del recitativo” evidente en los recitativos de mayor carga afectiva de *Celos*. GONZÁLEZ MARÍN, L.A., *Filippo Coppola y Manuel García Bustamante: El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter* (1678), (Barcelona, 1996), p. 27. En adelante citaré por *Robo Proserpina*. La música compuesta por Coppola, un compositor italiano cuya brillante carrera se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XVII en Nápoles, para el libreto escrito por García Bustamante, Secretario de Estado y Guerra del Virrey, se inspira -en opinión de González Marín- en *Celos aun del aire matan*. Dado que se trata de una ópera española compuesta por un italiano, volveremos en varias ocasiones sobre ella ya que puede ejemplificar de manera muy clara lo que en la época se entendía por “estilo español”.

arioso, cuya expresividad depende de los intérpretes...”¹⁰⁷³. Es precisamente esta capacidad expresiva de los actores, y su correcta declamación del verso la que permite una ejecución flexible de la obra, a la que los cambios de dinámica y de carácter le confieren toda su riqueza¹⁰⁷⁴.

iii.ii. Inclusión de formas musicales hispanas:

Si por algo se caracteriza el teatro musical español en el siglo XVII es por su adhesión a formas tradicionales que como ya vimos están relacionadas con la lírica popular castellana. Pese a tratarse de una obra enteramente cantada, *Celos* -e igualmente la *Púrpura*- se mantiene dentro de esta tradición, e incluso la refuerza al construirse básicamente mediante canciones o *tonadas* que se alternan con *recitativos*, *ariosos* y *estribillos* interpretados por los diferentes personajes, y breves secciones corales homorrítmicas¹⁰⁷⁵.

a) *Tonadas*:

Las *tonadas*, tan características de la música teatral española, constituyen la forma musical básica de la obra. Como tal consideramos a las canciones estróficas con o sin estribillo, compuestas según el principio dominante de la repetición, que hoy tanto nos choca y algunos consideran un tanto monótono. Su estructura -melodías repetidas consecutivamente a lo largo de una serie de cuartetos, con modificaciones melódicas y rítmicas leves para adaptarlas a las diferentes estrofas del texto- facilitaba el aprendizaje de la música a las actrices-cantantes, y les permitía acentuar la profundidad expresiva del texto mediante sutiles cambios de velocidad, acentuación y ornamentación. Su función -utilizadas en las partes narrativas permiten la exposición de largas tiradas de versos- las convierte en el elemento fundamental de la ópera. Pero además de configurarse como vehículo principal de la narración, lo que constituye un rasgo característico del teatro musical hispano que le diferencia claramente de la ópera italiana, en la que esta función es asumida por los

¹⁰⁷³ LEZA, J.M., “Los matices del púrpura”, en *La púrpura de la rosa*. Programa de la representación en el Teatro de la Zarzuela, (Madrid, 1999), pp. 47-55; p. 52.

¹⁰⁷⁴ “Pronunciar el texto en el mas profundo sentido de la palabra, prestando atención al significado, resulta en una ejecución sumamente flexible de la obra, con rubato y cambios de tiempo y carácter muy frecuentes.” (ILLARI: *Obras*: 44).

¹⁰⁷⁵ Según Stein (*Songs*: 227) las formas musicales usadas por Hidalgo en la ópera son fundamentalmente arias estróficas en ternario, arias estróficas declamatorias en binario, diferentes tipos de recitativos, estribillos y coros homofónicos.

recitativos¹⁰⁷⁶, Hidalgo las utiliza como un elemento que refuerza la unidad de la obra al mantener constantes la melodía y el ritmo de estrofas asignadas a diferentes personajes a lo largo de una misma escena o incluso de varias, con lo que refuerza su cohesión interna, como sucede en la escena de la 1ª Jornada en la que *Rústico* informa a *Erostrato* de lo sucedido a *Aura*, prolongándose la melodía en la siguiente escena, en la que *Floreta* descubre a *Diana* que fue *Rústico* quien dejó entrar a *Erostrato* en su jardín. La misma melodía es entonada sucesivamente por cuatro personajes, pero cada uno con su correspondiente texto y diferente carácter¹⁰⁷⁷.

Pero además de aprovechar sus funciones narrativas y estructurales, Hidalgo explora todas las posibilidades expresivas de las tonadas utilizándolas para caracterizar musicalmente a los personajes de extracción popular -una tonada caracteriza la escena entre los tres graciosos (*Clarín-Floreta-Rústico*) de la 3ª jornada, repitiéndose nada menos que 32 veces- y transmitir las transformaciones anímicas de los personajes así como los cambios en su situación jerárquica¹⁰⁷⁸.

b) *Ariosos*:

Como *ariosos* consideraremos, siguiendo la definición establecida por Cardona y Cruickshank para *La púrpura de la rosa*, a aquellas secciones melódicas no repetidas que se emplean para momento emotivos, y suelen caracterizarse además por el rápido desarrollo de la acción dramática. Con ellas el compositor puede seguir "...con gran fidelidad expresiva los altibajos emocionales sugeridos por el texto..." (*Púrpura*: 310). Como tales consideraremos por tanto las arias declamatorias no estróficas¹⁰⁷⁹ aunque posiblemente sea en las partes dialogadas en las que con mas frecuencia se usan¹⁰⁸⁰. Su función es importante debido a que es uno de los elementos de los que se sirve Hidalgo para caracterizar las escenas al comunicar el desarrollo de la trama, y también para revelar la verdadera naturaleza de los caracteres, funciones similares a las encomendadas a los recitativos, por lo

¹⁰⁷⁶ Era una peculiaridad tan notoria que como señala González Marín (*Robo Proserpina*: 27), Coppola, al imitar en *El robo de Proserpina* el estilo operístico español de *Celos*, utiliza también las series de coplas como vehículo neutro de la narración.

¹⁰⁷⁷ Ver en la edición de Stroud (*Celos*: 83-86), vv. 440-526.

¹⁰⁷⁸ Una transformación jerárquica se produce en la 3ª jornada cuando Diana, una diosa, canta una tonada estrófica declamatoria para expresar su estado de ánimo y no un recitativo, lo que en opinión de Stein (*Songs*: 252) simboliza la pérdida de su poder.

¹⁰⁷⁹ Como la que canta Diana ("*Rústicos moradores/ de esos montes de Lidia*") al principio de la 2ª jornada (*Celos*: 106-108).

¹⁰⁸⁰ Un buen ejemplo lo constituye el final de la 1ª jornada, cuando tras oír el estribillo cantado por Aura ("*Ynspire suave el aura de amor*"), Céfalo y Pocris comienzan a sentir los efectos del sentimiento amoroso: "AURA: Ynspire suave el aura de amor/POCRIS [*Aparte*]: Pero si se fué veré./CEFALO [*Aparte*]: Mas beré si

que en ocasiones, como veremos, resulta difícil distinguir entre un recitativo melódico y un arioso, lo que se agrava por el hecho de que al ser una obra cantada, el arioso, pese a su semejanza con el recitativo, se convierte en una forma de expresión común a todos los personajes, que suelen emplearlo en las partes dialogadas en las que transmiten su estado afectivo. Además, dada su brevedad, muchos sirven para enlazar entre sí otras formas musicales.

c) *Estribillos*:

Los *estribillos*, breves secciones melódicas repetidas de forma no consecutiva, y por ello musicalmente muy diferenciados, son posiblemente el elemento musical que mejor caracteriza a *Celos*, probablemente porque tanto Calderón como Hidalgo los consideraban elementos de unión de las escenas, lo que explica su abundancia, diez¹⁰⁸¹ en total: 2 en la 1ª jornada, 3 en la 2ª, y 5 en la 3ª:

1ª Jornada:

- **Estribillo 1º:** a) *“¡Ay, infeliz de aquella!
que hizo verdad haber quien de amor muera!”*

Lo canta *Aura*. En total 5 veces, las tres primeras sin modificaciones y la 4ª y 5ª con variaciones melódicas distintas.

- b) *“¡No ya infeliz de aquella
que hizo verdad haber quien de amor muera.*

Cantado por *Aura*. En total 2 veces. Melodía totalmente diferente a la de (a).

- **Estribillo 2º:** *“Inspire suave el aura de amor”*

Cantado siempre por *Aura*. En total 5 veces.

2ª Jornada:

- **Estribillo 1º:** a) *“Venid, moradores de Lidia, venid,
venid, que hoy de marzo la luna se cumple
en que, partidos el día y la noche,
yguale Diana las sombras y luzes”*

Lo canta el coro un total de 5 veces.

- b) *“Venid, y trayendo de rosas y flores,
de fieras y aves los dones comunes,
las unas sus rizos coronen guirnaldas,
las otras sus aras adornen perfumes.”*

Se canta 2 veces: la primera lo canta un solo corista, y la segunda todo el coro, cerrando con él la escena.

- c) *“Venid, y tejiendo con blancos azares
los rojos claveles, violetas azules,
las unas sus rizos coronen guirnaldas
las otras sus aras adornen perfumes”*

se ausentó./ POCRIS: ¿A que buelues? CEFALO: ¿Yo que sé?/ ¿A que buelues? POCRIS: ¿Que se yo?"/AURA: Inspire suave el aura de amor." (*Celos*: 94).

¹⁰⁸¹ Discrepo de Stroud (*Celos*: 40) que contabiliza únicamente nueve, olvidando el estribillo "*Guarda la fiera*", cantado por el coro en cuatro ocasiones y cuya función escénica como elemento contrastante con el estribillo "*Ven, Aura, ven*" cantado por los protagonistas es en mi opinión muy importante.

Lo canta *Erostrato* una vez.

d) *“Venid, y mezclando de flores y aves
matices que alaguen, lisonjas que adulen,
las unas sus rizos coronen guirnaldas,
las otras sus aras adornen perfumes.”*

Lo canta *Céfalo*, una vez.

- Estribillo 2º: a) *“¡Muera el amor y viva el olvido,
viva el olvido y muera el amor!”*

Se canta en 5 ocasiones: el coro de *ninfas* de Diana (1ª, 2ª), *Céfalo* y coro (3ª y 4ª), *Clarín* y coro (5ª).

b) *“¡Viva el amor y muera el olvido,
muera el olvido y viva el amor!”*

Lo canta *Aura*, una vez.

- Estribillo 3º: a) *“No enmienda al amar
el aborrecer”*

Se canta 5 veces: *Aura* (1ª y 2ª), *Céfalo* (3ª), *Céfalo* y *Pocris* (4ª y 5ª).

b) *“Que enmienda el amar
el aborrecer”*

Lo canta *Diana* una vez, tras las dos interpretaciones de *Aura* del estribillo anterior.

Jornada 3ª:

- Estribillo 1º: *“Si el aire diere celos,
celos aun del aire matan”*

Se canta en 7 ocasiones: *Pocris* (1ª y 7ª), coro (2ª, 4ª, 5ª y 6ª), *Erostrato* (3ª).

- Estribillo 2º: *“Pocris por quien muero,
Aura por quien vivo”*

Se canta en 4 ocasiones. *Céfalo* la 1ª, y las restantes *Pocris*.

- Estribillo 3º: *“Guarda la fiera”*

Lo canta el coro en 4 ocasiones.

- Estribillo 4º: *“Ven, Aura, ven”*

Se canta 14 veces. *Céfalo* lo canta en 8 ocasiones (1ª, 3ª, 4ª, 6ª, 7ª, 9ª, 10ª, 13ª), *Pocris* en tres (2ª, 8ª, 12ª), *Aura* en dos (5ª y 11ª), y la última vez los tres simultáneamente.

- Estribillo 5º: *“Que aunque son nobles tal vez las venganzas
tal vez blasonadas desdícen de nobles”*

Se canta en cinco ocasiones. *Aura* (1ª, 2ª, 3ª), *Aura*, *Céfalo* y *Pocris* (4ª), y el coro la última, finalizando con él la obra.

Se trata de un recurso no estrictamente musical, ya que Calderón lo utiliza en los textos de muchas de sus comedias, confiriéndole siempre una gran importancia dramática, pero dado que aquí se trata de estribillos musicales además de literarios, podemos resumirlos en dos tipos: *musico-literarios* y *musicales pero no literarios*. Como estribillos *músico-literarios* consideramos aquellos en los que los mismos versos reciben idéntico tratamiento musical, como sucede con los estribillos de la 3ª jornada. El segundo tipo, los *musicales pero no literarios*, lo forman aquellos estribillos cuyos versos, métricamente idénticos pero con textos distintos, son todos interpretados con la misma melodía, lo que sucede en el estribillo 1º de la 2ª jornada.

Del esquema anterior se desprende que en *Celos* predominan los del primer tipo. En ellos podemos encontrar variaciones melódicas que suelen estar motivadas por variaciones del texto o de personaje, ya que pueden ser interpretados por un mismo personaje o por varios¹⁰⁸², y también por el coro, lo que prueba la perfecta adaptación de Hidalgo al texto de Calderón. Pero estos cambios literarios y musicales nunca son gratuitos, ya que van unidos a un cambio expresivo mas profundo. Debido al fuerte componente psicológico de la mayoría de ellos, se convierten en el vehículo perfecto para que los personajes exterioricen sus sentimientos¹⁰⁸³, como podemos ver en el estribillo que da título a la obra: “*Si el aire diere celos/celos aun del aire matan*”, que refleja a la perfección los sentimientos de *Pocris* y *Eróstrato*:

POCRIS:	[...] Aura es la que a Zéfalo le encanta en el monte.
FLORETA:	No, señora, caso del acaso hagas. Aura, ¿ya no es aire?
POCRIS:	Si. pero sepa tu ignorancia <i>que si el ayre diere celos</i> <i>celos aun del ayre matan.</i> [...]
EROSTRATO:	<i>¡Que si el ayre diere celos,</i> <i>celos aun del ayre matan!</i> Según lo que a mi me pasa, amante del ayre, pues Aura es mi pena, Aura es la que me hiela y me abrasa [...] ¹⁰⁸⁴

Y también para influir en los sentimientos de quienes los escuchan, transformando “afectivamente” al personaje. El mejor ejemplo lo tenemos, como señala Stein (*Songs*: 236,) en el 2º estribillo de la 1ª jornada: “*Inspire suave el aura de amor*” cantado por *Aura*, que no sólo influye directamente en *Céfalo* y *Pocris*, quienes cantan el estribillo juntos, sino también en sus respectivos criados, que igualmente terminarán cantándolo a dúo.

Pero a esta función expresiva se une una importante función simbólica, ya que las modificaciones del texto y de la melodía pueden reflejar además de las transformaciones del ánimo de algún personaje, su transformación jerárquica. Ese es el caso del primer estribillo

¹⁰⁸² Por ejemplo el estribillo 3ª de la 3ª jornada “*Ven, Aura, ven*” mantiene su carácter *músico-literario* solo cuando es cantado por Céfalo.

¹⁰⁸³ En este sentido Sage (*Música Hidalgo*: 201) considera que cumplen un papel en conformidad con la teoría de los “*affetti*”.

¹⁰⁸⁴ *Celos*: 158. Los subrayados en cursiva son míos.

de la obra (*Lám. XXXI-a*), que en sus dos versiones -“¡Ay, infeliz de aquella!” - “¡No ya infeliz de aquella!”- aparece en siete ocasiones, cantado siempre por el mismo personaje: *Aura*. La primera versión no sufre modificación alguna en las tres primeras ocasiones, como si *Aura* se resignase a su fin, pero ya en la 4ª, tras haber invocado la ninfa a los dioses, los astros, la naturaleza y los seres vivos de la tierra para que impidan su ejecución, y en la 5ª, al ser defendida de las iras de *Diana* por *Céfalo*, la melodía del estribillo sufre sendas variaciones, procedimiento por el cual Hidalgo advierte al espectador de que se inicia un cambio que afecta al personaje, y efectivamente, éste se produce tras enfrentarse *Aura* a *Diana*:

AURA:	¡Los dioses mi vida favorezcan!
DIANA:	¿Qual podrá contra mi?
AURA:	El que al ver mi tragedia, porque tu blasones que contra amor ay quejas, no bastando la humana que trujo a socorrerla, vse de la divina.
[A 4]	¿Como?
[¿CORO Dentro?]:	Desta manera.
	(<i>Vuela el tronco con AURA</i>)
AURA:	No ya infeliz de aquella que hizo verdad aber quien de amor muera ¹⁰⁸⁵ .

El cambio en el texto va acompañado por un cambio melódico radical, ya que en la nueva versión de su estribillo *Aura* se apropia de la melodía del recitativo cantado por *Diana* (*Lám. XXXI-b*) en su enfrentamiento con *Céfalo*, lo que simboliza su transformación en ninfa de Venus y vicaria del poder de la diosa; al apropiarse del recitativo de *Diana*, *Aura* se transforma en su igual y rival.

Este estribillo -posiblemente uno de los mas complejos de la obra ya que reúne funciones estructurales, expresivas y simbólicas- es un magnifico ejemplo de la importancia que tienen estas secciones musicales en la ópera, que no siempre aparecen sucesivamente pudiendo solaparse unos con otros como sucede con el 3º (*Guarda la fiera*) y 4º (*Ven, Aura, ven*) de la 3ª jornada, que por sus distintos caracteres contrastan fuertemente entre sí. Tras la 3ª repetición del estribillo 3º, Céfalo canta por 1ª vez el 4º, repitiéndose por última vez el 3º inmediatamente antes de la última repetición del 4º, ahora cantado por los tres protagonistas:

¹⁰⁸⁵ *Celos*: 68-70. Aunque sigo la edición de Stroud he introducido algunos cambios -que pongo entre corchetes- por considerar que así se facilita la comprensión del texto.

TODOS A 4 (*Dentro*): *Guarda la fiera.*
(*Sale Céfaló*)
 CÉFALO: Pues por gozar tu favor,
 [...]
 A 4 (*Dentro*): *Guarda la fiera.*
 [LOS TRES]: Ya que no prosiga es vien;
ven, Aura, ven.
 A 4 (*Dentro*): *Guarda la fiera.*
(*Celos: 178 y 182*)

Su fuerte caracterización musical -que permite una clara diferenciación entre ellos- y sus múltiples funciones -expresivas, simbólicas y sobre todo estructurales- los convierten en elementos esenciales para mantener la unidad y continuidad necesarias en una obra¹⁰⁸⁶ de tan considerables dimensiones, y permiten la introducción de procedimientos musicales muy variados, en alguno de los cuales son visibles las influencias italianas, que no se limitan en esta ópera a los recitativos.

Los dos estribillos de la 1ª jornada, muy distintos entre sí, nos permiten ver como Hidalgo utiliza indistintamente algunos de estos procedimientos. El primero “*¡Ay infeliz de aquella!/que hizo verdad haber quien de amor muera*”, un lamento en su versión inicial (a), lo construye mediante una nota larga para la interjección *¡Ay!* y una melodía descendente para las últimas palabras (“quien de amor muera”) que acentúa el dramatismo de las mismas, un procedimiento que encontramos en otros compositores europeos como Monteverdi, quien lo utiliza en su celebre “*Lamento de Ariadna*”¹⁰⁸⁷, único fragmento conservado de su ópera del mismo título, pero también en obras “menores” como el *scherzo* “*Ohimé, ch’ío cado*”¹⁰⁸⁸. Muy diferente es el carácter del segundo estribillo, “*Inspire suave el aura de amor*”, cuya melodía en arco y levemente adornada corresponde, según la tradición musical del teatro español asentada por las obras del propio Calderón, a una música destinada a “persuadir” o “seducir”, que es la función que efectivamente tiene en la obra.

d) Recitativos:

¹⁰⁸⁶ Sage (*Música J. Hidalgo*: 200) los compara con la técnica wagneriana del “leit motiv”.

¹⁰⁸⁷ Representada en Mantua en 1608, no debemos olvidar que fue interpretado en su estreno por la actriz Virginia Ramponi, quien como ya vimos, dijo el texto “de manera tal” que despertó la admiración de los ilustres espectadores. Ver en FABBRI, *Monteverdi*: 183.

¹⁰⁸⁸ Publicado por C. Milanuzzi, en *Quarto scherzo delle ariose vaghezze* (Venecia, 1624). En esta obra Monteverdi introduce sobre un mismo bajo seis variaciones melódicas para adaptarse a las diferentes estrofas del texto, una práctica que ya podemos observar en la introducción cantada por la *Música* a su *Orfeo* (1607). En la portada del *Quarto scherzo* se indica que el acompañamiento puede ser hecho por “... el clave, chitarrone, arpa doble y otros instrumentos similares, con las letras del alfabeto con la tablatura [...] para la guitarra a la española...” (FABBRI, *Monteverdi*: 347). Existe pues una corriente europea de la que no está excluida la música española, y que por lógica debía ser conocida sobradamente en España, como demuestra Hidalgo al adaptar a la música española características europeas, pero dotándolas de una personalidad propia.

Los *recitativos*, considerados, como ya vimos, el principal elemento “italianizante” de la obra, son muy abundantes en ella¹⁰⁸⁹ y constituyen por tanto una de las características de *Celos*; pero dado que Hidalgo no suele utilizar el recitativo “secco” italiano, sino un recitativo mucho mas melódico, menos declamatorio y mas flexible, un recitativo “lírico” que podríamos considerar “español”¹⁰⁹⁰, se nos presenta una dificultad añadida ya que en ocasiones pueden confundirse con los *ariosos*¹⁰⁹¹; confusión que aumenta dado que ambos, *recitativo* y *arioso*, son utilizados por Hidalgo indistintamente en momentos de intensa expresividad y emotividad, que suele implicar una paralización de la trama¹⁰⁹². Su función no se limita sin embargo a la simple expresión de sentimientos, es algo mas compleja pues, como señala Stein (*Songs*: 245-6), el recitativo contribuye a *enfatar los momentos dramáticamente mas efectivos*, como sucede en la 2ª jornada, en la que el enfrentamiento entre *Diana* y *Venus* (representada por *Aura*) se subraya mediante el contraste entre le monólogo en recitativo dramático en compás binario de *Diana*, y el recitativo declamatorio-arioso, en ternario, de *Aura*.

En *Celos* Hidalgo explora distintos niveles del *recitativo* tanto respecto a sus dimensiones como a su contenido¹⁰⁹³ y función: lo utiliza en fragmentos cortos que constituyen momentos de respiro y que contrastan por su estatismo con el dinamismo de las arias (*tonadas*), y también lo utiliza en monólogos (invocaciones, lamentos y soliloquios)¹⁰⁹⁴, que se presentan como un reflejo verosímil del desahogo de los personajes ante lo que les acontece, constituyendo escenas de intensa emoción o simbolismo; pero también utiliza el recitativo para aquellas escenas que contienen la clave de la interpretación del mensaje de Calderón, en las cuales el recitativo refuerza la proyección de los contenidos simbólicos y morales de la obra al mover la atención del espectador en una dirección determinada.

Sí hay en cambio una pérdida del significado que los recitativos -en tanto que lenguaje de los dioses- habían adquirido en las obras mitológicas anteriores de Calderón e Hidalgo. En una obra enteramente cantada que se desarrolla en el ámbito terrenal y en la

¹⁰⁸⁹ Sage (*Música Hidalgo*: 192) señala la frecuencia de recitativos en las dos primeras jornadas, mientras que en la 3ª escasean más, como si Hidalgo y Calderón temieran haber abusado de la “cólera española” con una obra tan larga enteramente cantada.

¹⁰⁹⁰ González Marín (*Robo Proserpina*, 27) señala la introducción de recitativos de muy distinta longitud, y algunos con una gran carga afectiva como una de las características del estilo operístico español de *Celos* imitado por Coppola en *El robo de Proserpina*.

¹⁰⁹¹ De hecho Sage (*Música Hidalgo*: 194) considera que estos recitativos “menos parlantes” y más líricos están escritos “a modo de *arioso*”.

¹⁰⁹² Para Stein (*Songs*: 245) la función esencial del recitativo al paralizar el avance de la trama es fijar la atención en una sección del texto para proyectar ese texto de forma clara y enfática.

¹⁰⁹³ Ver STEIN, *Songs*: 239 y GONZÁLEZ MARÍN, *Robo Proserpina*: 27.

que hay un único personaje divino (*Diana*), carece de sentido la concepción del recitativo como “plática de los dioses” opuesto a la tonada como lenguaje de los mortales que caracteriza a las comedias mitológicas¹⁰⁹⁵, por lo que no se establece con ellos una separación tan nítida entre la diosa y los restantes personajes. No obstante y aunque en *Celos* Hidalgo no asigna a los personajes las formas musicales que los caracterizan en las semioperas (STEIN, *Celos*: 253), *Diana*, como diosa, es el personaje que mas *recitativos* tiene aunque no el único, pues en la obra son utilizados por todos los personajes “nobles”, ya que como indica Becker (*Intento*: 302), la base de la expresiva música que compone Hidalgo para *Celos* “...va a ser el recitativo, mas o menos ariosos según la calidad de quien lo cante.”

Teniendo por tanto en cuenta lo anteriormente expuesto, estableceremos la diferencia entre *arioso* y *recitativo* basándonos en el carácter melódico de los bajos que acompañan a los *ariosos* frente al bajo continuo de los *recitativos*. Nos parece ésta una diferencia mas clara que la basada en las melodías cantadas, aunque los *ariosos* presentan habitualmente secciones melódicas mas líricas que los recitativos, caracterizadas por la repetición de notas y los saltos¹⁰⁹⁶. El uso frecuente del compás binario para los recitativos es otro rasgo a tener en cuenta la hora de diferenciarlos de las restantes formas que componen la ópera.

e) Partes corales:

Las partes *corales* se caracterizan por su brevedad y sencillez, ya que se trata de coros homorrítmicos con una estructura armónica vertical con un claro predominio de los acordes. Pese a ello, Hidalgo aprovecha ampliamente sus posibilidades *tímbricas* y *dinámicas*. Los juegos tímbricos consisten en sacar partido del contraste entre los timbres vocales exclusivamente femeninos de los coros de ninfas, y otros mixtos formados por la mezcla de voces masculinas y femeninas, normalmente indicados con el genérico “Todos”¹⁰⁹⁷, y también la contraposición entre coros femeninos y otros enteramente masculinos:

CORO DE HOMBRES: Todos de nuestro ejercicio
las primicias dedicamos.
CORO DE MUGERES: Y todas las aceptamos
de Diana en sacrificio.

¹⁰⁹⁴ Stein (*Songs*: 245) señala la gran atención que Hidalgo presta a la estructura retórica del monologo.

¹⁰⁹⁵ Como señala Stein (*Songs*: 227), en esta obra Hidalgo no tiene que cumplir con la convención de distinguir entre música terrena y celeste.

¹⁰⁹⁶ Subirá (*Celos*, xii) establece una diferencia entre las partes melódicas, que se mueven habitualmente por grados conjuntos, y los recitativos, en los que encontramos “...saltos constitutivos de las notas del acorde...”.

¹⁰⁹⁷ “TODOS A 4: “Guarda la fiera” (*Celos*, 178)

Otra posibilidad explotada por el compositor es la duplicación de voces, ampliando su número de las cuatro habituales a ocho en las escenas especialmente dramáticas, como sucede en la 2ª jornada en la que *Erostrato* prende fuego al templo de *Diana*. Hidalgo consigue aquí un gran efecto expresivo respetando -como es habitual en él- la estructura dramática de Calderón, y reforzándola, ya que no sólo duplica la densidad vocal del coro, sino que posiblemente alterna las partes corales con entrecortadas intervenciones “a solo”, con lo que consigue expresar y resaltar musicalmente la confusión producida por el fuego:

CORO A 8: Moradores de estos riscos,
pastores de estos desiertos,
cazadores de estas selvas,
acudid, acudid presto.
[UNO]: El gran templo de Diana,
abrasado Monjibelo,
arde en pavesas.
[OTRO]: Besuvio
su gran favrica se a buelto.
[CORO A 8] (*Dentro*): ¡Fuego, que me abraso! ¡Fuego!
¡Que me aogo! ¡Piedad, cielos!
[UNO]: ¡Al altar!
[OTRO]: ¡Al capitel!
[OTRO]: ¡A la torre!
[OTRO]: ¡Al claustro!
[CORO A 8]: ¡Al templo!
¡Fuego, fuego! ¡Piedad, dioses!
¡Piedad, cielos! ¡Fuego, fuego!
[...]
CORO A 8 (*Dentro*): ¡Que me muero! ¡Fuego!
¡Que me aogo! ¡Fuego!
¡Que me abraso! ¡Fuego!
¡Que me quemo! ¡Fuego!
¡Al altar! ¡Al capitel!
¡A la torre! ¡Al claustro! ¡Al templo!
(*Celos*, 134-140)

Otro cambio de volumen se produce con el juego entre coros situados dentro y fuera de escena¹⁰⁹⁸, como sucede en la escena de la transformación en aire de *Aura* en la 1ª jornada:

DIANA: ¿Qual podrá contra mi?
AURA: El que al ver mi tragedia

¹⁰⁹⁸ “Los coros presentes en escena no fueron muy nutridos, pero si lo serían los ocultos a la vista del espectador. Texto y partitura me convencen de que tanto Calderón como Hidalgo contaban con las dos regias agrupaciones corales, si bien no podían sacarlas a escena porque sus componentes no eran actores ni estarían dispuestos a intentarlo.” GARCÍA VALDECASAS, J.G., “La gran ópera de Calderón: origen, olvido y retorno”, en *Celos aun del aire matan*. Programa de la representación en el Teatro Real de Madrid, Octubre, 2000 (Madrid, 2000), pp. 120-127; p. 123.

porque tu no blasones
 que contra amor ay quejas
 no bastando la humana
 que trujo a socorrerla,
 vse la divina
 CORO A 4: ¿Como?
 CORO A 4 (*Dentro*): Desta manera¹⁰⁹⁹.

Pese a su brevedad y sencillez¹¹⁰⁰ los coros constituyen parte esencial de la obra, ya que como a las restantes formas musicales, también a ellos se encomiendan funciones muy diversas, fundamentalmente narrativas, expresivas y simbólicas.

Las funciones *narrativas* del coro le llevan a participar en la acción, a comentarla¹¹⁰¹, e incluso a anticiparla, por lo que contribuye al desarrollo dramático de la obra. El coro de *ninfas* de Diana participa directamente en la acción de la 1ª jornada al complementar la acusación que hace *Pocrís* de *Aura* ante la Diosa:

POCRIS: Esta, hermosa Diana
 [...] es Aura, a quien tus ninfas
 [...] presentan ante ti
 CORO: y en forma de querella,
 de su amante delito
 te piden la sentencia.
 (*Celos*: 58)

En esta misma jornada es también el coro de *ninfas* quien informa a los espectadores de la transformación de *Aura* tras ser atendida su plegaria por los dioses:

CUATRO: En aire combertida
 desbanezida buela
 las diáfanas esferas
 (*Celos*, 70)

En la 2ª jornada, cuando el canto de *Aura* consigue subvertir el estribillo cantado en honor de *Diana* por sus devotos, es también el coro el que se encarga de preparar al

¹⁰⁹⁹ Tomo el texto de los versos de la edición de Stroud (*Celos*: 70) pero no su acentuación ni indicaciones escénicas, que son más, pues considero mas acertada esta distribución de la escena. Como es habitual, el coro esta formado por cuatro voces, pero posiblemente el coro interno podría contar con mas de un cantante por voz, ya que *Celos* es una de las pocas obras en cuya representación sabemos con certeza que participó la Capilla Real.

¹¹⁰⁰ A diferencia de lo que sucede en el teatro musical italiano, los coros en el teatro musical español, por su brevedad parecen mas próximos al papel original del coro en la tragedia griega que a "...las voluptuosidades sonoras italianas..." (SUBIRÁ, *Celos*, xii).

¹¹⁰¹ "... la función del coro, que tiene momentos no solo de gran encanto, sino funciones dramáticas relevantes [...] el coro no solo participa en la acción [...] sino que asume igualmente una función contemplativa muy sugerente al comentar sentenciosamente la situación dramática..." CARRERAS, J.J., "Celos, ópera poética de

CORO: A nadie vemos, y solo
sentimos, al parecer,
un viento que blando inspira.
(*Celos*, 112)

CORO A 4 (*Dentro*): Guarda la fiera.
 LOS TRES: Ya que no prosiga, es vien:
 ven, Aura, ven.
 CORO A 4 (*Dentro*): De lo fraguoso de monte
 se faborece y ampara.
 En bano a de ser su fuga,
 seguidle todos.
 (*Sale Erotrato*)
 (*Celos, 182*)

¹¹⁰⁴ El triángulo amoroso planteado en la escena protagonizada por los graciosos podríamos considerarlo también como una anticipación cómica del triángulo amoroso entre los personajes serios, *Pocris*, *Céfalo* y *Aura*, desarrollada a continuación. La realidad del triángulo amoroso, y por tanto la justificación de los celos de *Pocris* la explica Calderón a través del personaje de *Aura*: “Quien creera que *siendo el dueño/ de mi amor y mi benganza/ Eróstrato, no sea él/ quien mis favores arrastra/ sino Zéfalo?* Mas ¿quien/ no lo creerá, si repara/ que *el que no esta en sí, no está/ capaz de favores de Aura?*”. (*Celos*: 184). Los subrayados en cursiva son míos.

El coro asume pues también funciones *expresivas* al caracterizar algunas escenas, como sucede con el coro de pastores con el que se inicia la 2ª jornada, que es nuevamente uno de los estribillos de la obra, y permite reflejar el carácter de arcádico de la escena, funcionando además aquí como voz “colectiva”:

CORO: Venid, moradores de Lidia, venid;
Venid, que oy de marzo la luna se cumple
en que, partidos el día y la noche,

y guala Diana las sombras y luzes
(*Celos*, 98)

Como voz “colectiva” el coro protagoniza varios estribillos: “*Muera el amor y viva el olvido/viva el olvido y muera el amor*” (2ª jornada), y “*Guarda la fiera*” y “*Que aunque son nobles tal vez las venganzas/ tal vez blasonadas desdícen de nobles*”, dos de los cinco estribillos de la 3ª jornada.

Importantes son también las funciones *simbólicas* del coro al personificar a las fuerzas invisibles¹¹⁰⁵ que influyen en el ánimo de los personajes, como sucede con el primer estribillo de la 3ª jornada “*Si el ayre diere celos/ celos aun del aire matan*”, que cuando es cantado por el coro (siempre fuera de escena) funciona como imán que atrae a *Erostrato*. Aquí se revela una vez mas la sabiduría teatral de Calderón e Hidalgo que les permite combinar simultáneamente varias funciones, de manera que además de su función simbólica, el coro asume otra de carácter *estructural* (que como ya dije es una de las que caracteriza en la obra a los estribillos) ya que su intervención se prolonga de una escena en otra, sirviendo de nexo de unión entre varias escenas. Cantado por el coro en cuatro ocasiones, el estribillo se prolonga a lo largo de al menos tres escenas (*Pocris-Alecto-Floreta*; *Erostrato-Mejera*; y *Erostrato-Rústico*), en las que dos de las Furias, *Electo* y *Mejera*, siguiendo el mandato de *Diana*, introducen su veneno en *Pocris* y *Erostrato*. El estribillo coral cumple aquí dos funciones claras: como elemento estructural sirve para unificar varias escenas; como elemento simbólico, se configura como la voz invisible que influye en el ánimo de los personajes.

iii.iii. Uso “hispano” de los recursos musicales:

¹¹⁰⁵ Según Stein (*Songs*: 228) las funciones mas relevantes del coro son personificar las fuerzas invisibles y constituirse en voces colectivas, pero como veremos ésta no es exclusiva de *Celos* ya que constituye una de las funciones mas importantes asignadas por Calderón al coro en sus obras pertenecientes a otros géneros, especialmente en los autos sacramentales.

Como acabamos de ver, en *Celos* Hidalgo utiliza formas musicales de evidente raigambre “hispanica” (*tonadas* y *estribillos*) y otras comunes al resto de los países europeos (*recitativos*); sin embargo es en la manera de combinarlas y usarlas donde el compositor demuestra su personal estilo, apoyado en una tradición musical bien asentada ya en ese momento en el teatro hispano. Tres son en mi opinión las peculiaridades de este estilo “hispanico” que lo diferencian de otras tradiciones europeas: la *combinación de diferentes formas*, el *cambio de uso de las formas musicales* y el reforzamiento de su contenido expresivo mediante un *uso simbólico de la música*.

La *combinación de diferentes formas*, una de las características del teatro musical cortesano de Calderón, a quien esta diversidad formal “...debió parecerle un potenciamiento notable de las posibilidades representativas...”¹¹⁰⁶, nos permite encuadrar a *Celos* aun del aire matan dentro de la tradición teatral cortesana; sin embargo la manera en que Hidalgo combina estas formas confiere a la ópera una personalidad bien definida. A diferencia de lo que sucede en el teatro italiano, las formas musicales usadas por Hidalgo no constituyen esquemas cerrados, sino que se alternan unas con otras formando secciones de duración muy diversa¹¹⁰⁷. Podemos encontrar *tonadas* que se extienden a lo largo de toda una escena, como “*Ya que aqueste peñasco*”, cantada por *Diana* al comienzo de la 3ª jornada que se prolonga en su diálogo con las tres *Furias*, pero también escenas construidas por la sucesión rápida de diversas formas musicales, como la 1ª escena de la ópera, protagonizada por *Diana* y sus ninfas, que se abre con un esquema musical tripartito (*tonada* de *Pocris* - *coro* - *estribillo* de *Aura*) repetido a su vez tres veces¹¹⁰⁸, continuando con la intervención de *Diana*, quien inicia un *recitativo* en ritmo binario que va seguido por un diálogo en *arioso* entre *Pocris* y *Aura*, a continuación del cual se inserta un *recitativo* de *Aura* en el que la ninfa invoca a los poderes celestes y a la naturaleza para que impidan su ejecución, *recitativo* que finaliza con la repetición del primer *estribillo*, que suena por 4ª vez, pero ahora ligeramente modificado.

En ocasiones los cambios se producen en tan rápida sucesión que un mismo personaje puede cantar de forma alterna formas melódicas distintas, alternando incluso ritmos binarios con ternarios, como vemos en la *tonada-recitativo* con los que *Diana* se dirige por primera vez a *Céfalo*. En el diálogo entablado entre ambos *Céfalo* canta una

¹¹⁰⁶ BIANCONI, L., *Historia de la música: el siglo XVII*, (Madrid, 1982), p. 238.

¹¹⁰⁷ En opinión de Stein (*Songs*: 237) en algunas escenas Hidalgo combina texturas musicales distintas para acomodar más de un nivel de acción, de expresión o con el propósito de caracterización musical.

¹¹⁰⁸ “Dando un vistazo a primera escena de *Celos*, se aprecia que su inicio se asemeja a un forma de villancico: cuatro coplas en compasillo cantadas por *Pocris* (tres con idéntica música, la cuarta en recitado, cada una de ellas rematada por un breve coro que funciona como *respuesta a las coplas*) y un *estribillo* en ternario (los dos

tonada mientras que *Diana* utiliza una *tonada* en ternario combinada con un *recitativo* en 4/4, de cuya melodía se apropiará *Aura* una vez transformada en “aire”. La alternancia no es gratuita y se debe a que Hidalgo se ciñe al contenido y métrica de los versos de Calderón, de manera que las cuartetos heptasilabas de la *tonada* de *Diana* se corresponden con el texto “persuasivo” mediante el cual la diosa trata de convencer a *Céfalo* para que abandone el “sagrado sitio” y la defensa de *Aura*, mientras que los dos versos (heptasilabo el 1º y endecasílabo el 2º) en los que utiliza el *recitativo* se corresponden con el texto en el que la diosa le amenaza si no lo hace.

En esta 1ª jornada encontramos una combinación de formas similar en la escena en la que *Eróstrato*, tras haber sido informado por *Rústico* de lo sucedido a *Aura*, expresa sus deseos de venganza en cuartetos semilibres formados por versos de distinta longitud que Hidalgo respeta y traduce musicalmente mediante la alternancia *recitativo-tonada*: los dos versos octosílabos para el *recitativo* arioso en 4/4, y los otros dos, dodecasílabos, para la *tonada* en 3/4¹¹⁰⁹ (*Lám.XXXIV*):

EROSTRATO: Desbanezida hermosura,
que bagamente constante,
dejando de ser lisonja a las flores,
a ser te trasladas lisonja de las aves:
a llorarte boy perdida,
y no me atrebo a llorarte,
porque a la tierra las lágrimas corren,
y no está en la tierra aun caduca tu ymagen.
Y así en suspiros presumo
que mejor mi fe te halle,
pues el ayre mereze tu sombra,
y son los suspiros alajas del ayre.
Más ¿cómo en lástimas, cielos,
se combierte mis pesares?
¿Desde cuando en Eróstrato a sido
v dócil la queja, o lágrima fácil?
[...]

(*Celos*: 82)

Pero en esta ocasión el esquema musical y literario se prolonga en las intervenciones de otros personajes: el monólogo de *Rústico* y la escena siguiente, en la que *Diana* interroga a *Floreta*.

versos de *Aura*: *Ay, infeliz de aquella que hizo verdad haber quien de amor muera*.” GONZÁLEZ MARÍN, *Robo Proserpina*: 26.

¹¹⁰⁹ Los cambios rítmicos son para Becker (*Intento*: 303) una manera de reflejar la inquietud del personaje. Para Stein (*Songs*: 237) estos cambios reflejan también las encontradas emociones del personaje: sus lamentos y dolor, expresados siempre en los versos octosílabos, y sus deseos de venganza, reflejados en los dos dodecasílabos. Sin embargo no estamos completamente de acuerdo ya que esta regla no se cumple en la primera mitad del monólogo del personaje, dominando la expresión del dolor las tres primeras cuartetos; sólo a partir de la cuarta se produce el cambio en la actitud de *Eróstrato*.

Este sistema, basado en el uso de una pluralidad de formas en múltiples y variadas combinaciones inscritas en secciones en ocasiones muy breves, resulta extraño a la mentalidad dramática italiana, y sobre todo, como señala Bianconi (*Hª Música XVII: 238*) resulta innecesario a una mentalidad estética fundada "... sobre el valor de la unidad estilística... "; sin embargo es muy adecuado para la estructura dramática de Calderón, que como indica Sage (*Música Hidalgo: 200*), se caracteriza por las analogías y las plurimembraciones. Mediante esta técnica el texto de Calderón puede ser reflejado musicalmente por Hidalgo en sus aspectos mas detallistas, de manera que mediante el uso de diferentes formas musicales se subrayan tanto los cambios de versificación como de contenido¹¹¹⁰, pues con frecuencia los cambios de forma musical son utilizados por Hidalgo para marcar cada una de las secciones "expresivas" en que se divide el texto, incluso cuando no se produce un cambio métrico¹¹¹¹. Por tanto, al dividir en secciones musicales pequeñas un monólogo, Hidalgo no hace mas que seguir la estructura retórica de Calderón, correspondiéndose las secuencias musicales con las secuencias textuales¹¹¹². Pero el lenguaje retórico de Calderón tiene igualmente su traducción en el lenguaje musical de Hidalgo, quien como señala Stein (*Songs: 251*), utiliza en la opera sus figuras retóricas habituales: pequeños fragmentos en secuencia, melodías descendentes en saltos para pintar el texto, cambios rítmicos, y movimientos por 5ª y 3ª

El segundo aspecto que caracteriza a *Celos* es un cambio de uso en las formas musicales, ya que a diferencia de lo que ocurre en el teatro musical italiano, que reserva *el recitativo para lo funcional* y el *aria para lo expresivo*, en el teatro musical español, y *Celos* en un magnifico ejemplo de ello, las arias (*tonadas*) cumplen un importante papel narrativo, ya que a través de ellas se desarrolla la acción, reservándose la expresividad para los

¹¹¹⁰ "... los momentos musicalmente relevantes surgen en el momento en que la propia lógica de la comedia exige plantear un parlamento patético, lírico o narrativo, y no en la sucesión jerárquica de estos en función de los cantantes, como ocurre en el "dramma per musica". CARRERAS, *Celos*: 101.

¹¹¹¹ Stein (*Songs: 247*) señala como ejemplo de esta técnica la escena de la 2ª jornada en la que *Aura* interrumpe la ceremonia en honor de Diana ante su templo. La irrupción en escena de *Aura* comienza con un cambio en el texto del estribillo (*Muera el amor y viva el olvido* a *Viva el amor y muera el olvido*) pero no de su melodía. A continuación su monólogo se divide en varias secciones musicales que se corresponden con las divisiones expresivas que no métricas (en romance todo él) del texto de Calderón: en un primer momento canta un aria (*tonada*) lírica en ritmo ternario en la que, como instrumento de Venus, se vanagloria de su poder para penetrar en todos los lugares. La segunda parte del monólogo, en la cual se enfrenta a *Diana*, se estructura como un recitativo binario -el lenguaje musical de los dioses que *Aura* asume- enmarcado por su propio estribillo ("*no enmienda al amar/ el aborrecer*") proclamando el triunfo de Venus, para continuar con una línea decorativa como expresión de su desdén y rencor por la diosa. Ver el texto en *Celos*: 114. Igualmente, en el recitativo posterior de *Diana*, también en romance, el mas largo de toda la obra, Hidalgo aprovecha para explorar las asociaciones simbólicas, empleando varios recursos musicales para proyectar mensajes y significados contenidos en el texto, utilizando patrones melódicos por secciones y recursos expresivos que se corresponden con cada parte expresiva del texto. Ver STEIN, *Songs: 251*.

¹¹¹² Para Stein (*Songs: 244*), un buen ejemplo de lo anteriormente expuesto lo tenemos en el recitativo de *Pocris* tras herirse con la jabalina de *Diana*.

recitativos, en lo que podemos definir como una concepción radicalmente opuesta a la italiana, pero que se adapta muy bien a la preceptiva dramática del teatro español¹¹¹³.

La pérdida de su función italiana tradicional -conductores de la acción- no implica que los *recitativos* pierdan su importancia en el teatro musical español, sino todo lo contrario, pues como ya hemos señalado, los *recitativos* (habitualmente en ritmo binario) junto con las *tonadas* (preferentemente en ritmo ternario) y los *estribillos* constituyen las formas musicales básicas de *Celos aun del aire*, *matan* a las que, como acabamos de ver, Hidalgo concede a cada caso una serie de cualidades y funciones específicas.

La importancia concedida a las *tonadas* con ritmo ternario, forma “hispana” por excelencia, que constituyen la forma musical básica de la ópera bajo apariencias diversas (, romance, seguidilla, jácara, etc.), se debe en mi opinión a dos factores fundamentales: los actores y el texto. Es indudable que su estructura melódica repetitiva facilitaba su aprendizaje por parte de los actores-cantantes, pero en mi opinión su importancia no se debe, como cree Becker (*Intento*: 301), a una deficiente técnica vocal de los actores que les impedía “... enfrentarse con un esfuerzo desacostumbrado por su duración, su memorización y lo arriesgado del estilo recitativo...”, sino que se trata de un recurso expresivo deliberado, ya que como hemos visto, este procedimiento respeta la importancia del texto, y permite a los actores-cantantes resaltar mediante sutiles modificaciones melódicas y dinámicas todas sus cualidades líricas, expresivas y metafóricas.

Igualmente, en opinión de Becker (*Intento*: 301), la deficiente formación musical de los actores-cantantes españoles explicaría la escasez de recitativos “seccos”, los mas difíciles de memorizar, y el hecho de que los que hay se encuentren en los papeles interpretados por las cantantes mas diestras: Josefa Pavía (*Diana*), Mariana de Borja (*Erostrato*), Bernarda Manuela (*Pocris*) y Luisa Romero (*Céfalo*), mientras que a los restantes personajes se les adjudican las tradicionales formas musicales hispanas: bailetes, jácaras, zarabanda, seguidillas y chacona, especialmente notorios en el caso de los tres papeles de graciosos. Una vez mas discrepamos, ya que en nuestra opinión la adjudicación de formas musicales entre los distintos personajes esta condicionada por la caracterización musical de los mismos, como veremos mas adelante.

No podemos sin embargo dejar de señalar aquí que en el teatro musical hispano la función de las diferentes formas vocales -e incluso de la voz en sí misma¹¹¹⁴- está muy

¹¹¹³ Como ya vimos, Bertaut (*Viaje*: 453) acusa a los españoles de desconocer las reglas de la dramática.

¹¹¹⁴ La voz es una característica propia y única del ser humano, como ya vimos al analizar *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara. Idéntica concepción encontramos en *Celos*, obra en la que Calderón también resalta su cualidad “humanizadora”: aunque por su aspecto físico no lo parezca, la voz convierte a *Erostrato* en humano ante *Céfalo*, haciéndole dudar de la verdadera identidad del ser que tiene enfrente: “CEFALO: .../ en

condicionada por su valor simbólico, de ahí que el *recitativo* italiano por su carácter híbrido de canto-recitado se reserve a los dioses, personajes que como señala Bianconi (*Hª Música XVII*: 238), son “...prefiguraciones imperfectas de la divinidad cristiana...”, mientras que las *tonadas* son utilizadas por los personajes humanos o por los dioses cuando éstos deben comunicarse con los humanos. Y aunque por su argumento y cualidad de obra enteramente cantada *Celos*, como ya vimos, se aleja de las comedias mitológicas anteriores de Calderón, e impone a Hidalgo la búsqueda de nuevas soluciones musicales, la identificación del *recitativo* como lenguaje divino se mantiene en la ópera, ya que como señala Stein (*Songs*: 239), los *recitativos* son el lenguaje del poder de *Diana*, y los restantes personajes sólo los utilizan bajo la convulsión producida en su ánimo por la intervención de la diosa¹¹¹⁵. El *recitativo* se convierte así en un reflejo de la influencia de *Diana* sobre los restantes personajes, estableciéndose eso sí, niveles distintos de significación según quien lo use y en que momento.

Pero en nuestra opinión hay en la obra un segundo personaje divino -aunque sea por delegación- caracterizado igualmente por el uso del *recitativo* y el *arioso*: *Aura*. Transformada por Venus en “aire”, *Aura*, en su condición de emisaria de la diosa, participa de cierto grado de divinidad -lo que le permitirá enfrentarse a *Diana*- razón por la cual adopta el lenguaje de los dioses al presentarse en escena bajo su nueva identidad, cantando un *recitativo* muy melódico -que se va transformando en un *arioso* que culmina en uno de los *estribillos* de la obra- como corresponde a su nueva condición, en el que no sólo nos informa de su transformación sino también de su poder para influir en el ánimo de los restantes personajes:

AURA: Ya que a la merzed de Venus,
dejando en nueba mansión,
de ser de los bosques ninfa,
ninfa de los vientos soy,
a cuio suabe aliento
an de benir desde oy,
de Aura inspirados, la planta,
la abe, el cristal y la flor,
en flor, cristal, ave y planta,
no aia música o berdor
que amor no publique;
[...]
*inspire suave el aura de amor.*¹¹¹⁶

lo orroroso, en lo fierol del aspecto, antes del ablal por ver tu bista, tu voz,/ mas que a pabor le adelanta./.../ Mientes, mientes o me engañan/ o tu semblante o tu voz.” (*Celos*: 184). Los subrayados en cursiva son míos.

¹¹¹⁵ Cita entre otros ejemplos los dos recitativos de *Pocrís*: el de la 1ª jornada, tras herirse con la jabalina de *Diana* al forcejear por ella con *Céfalo*, y el de la 3ª jornada, cantado por *Pocrís* como reflejo de la herida causada por las palabras murmuradas en su oído por *Alecto*, inoculándole el veneno de los celos (STEIN, *Songs*: 243 y 245); en definitiva herida física la primera y psíquica la segunda, pero ambas debidas a *Diana*.

¹¹¹⁶ *Celos*: 90-92. Los subrayados en cursiva son míos nuestros.

Las dos secciones del texto son enfatizadas musicalmente por Hidalgo (*Lám. XXXIII*): el *recitativo-arioso*, que no sólo está en el habitual compás de 4/4, común a todos los recitativos de la obra, sino que siguiendo otra de las características de *Celos* (la expresividad reforzada por la armonía), presenta una serie de modulaciones con las que se subraya el nuevo carácter divino de *Aura*; el *estribillo*, en 3/4, con su melodía levemente adornada, se atiene a las convenciones musicales del teatro español en el que la ornamentación melódica suele utilizarse como elemento de seducción y poder, un poder que se manifiesta inmediatamente por su efecto fulminante sobre *Céfalo* y *Pocris*, tal como refleja el texto y subraya la música¹¹¹⁷ al hacer que ambos canten juntos por primera vez, subrayando así Hidalgo su común estado de ánimo¹¹¹⁸:

AURA:	[...] y se allan juntos los dos, a lograr los dos asuntos del favor y del rencor, inspire suave el aura de amor.
POCRIS (<i>Aparte</i>):	¿Que muerta voz, ay de mí!
CEFALO (<i>Aparte</i>):	¡Ay de mí!, ¿que viua boz
LOS DOS (<i>Aparte</i>):	así a la parte del alma ablando está el corazón?

(*Celos*: 92)

La simultaneidad del canto se produce por tanto también con una finalidad simbólica, y ello resulta evidente en la escena inicial de la 3ª jornada en la que las *Furias*, al acatar las órdenes de *Diana*, repiten la melodía de la tonada cantada inmediatamente antes por la Diosa, cantando cada una un verso de la cuarteta, y el último las tres juntas:

DIANA:	Ya que aqueste peñasco, cuia esmeralda bruta, pedazo desasido del venenoso monte de la luna [...]
MEJERA:	Tu beras que obedientes
TESÍFONE:	a las órdenes tuías
ELECTO:	hacemos que los tres
LAS TRES:	padezcan, penen, jiman, lloren, sufran [...]

(*Celos*: 142-4)

¹¹¹⁷ Podemos considerar este fragmento como un eco de las teorías neoplatónicas sobre el poder de la música, y especialmente de la música vocal sobre los “afectos”, porque “...las músicas o cantos son anzuelos de Venus...” (PÉREZ DE MOYA, *Philosophía*: 510. Libro IV, cap. xxxvi).

¹¹¹⁸ También en la 2ª jornada la influencia de *Aura* sobre los sentimientos amorosos de *Céfalo* y *Pocris* se pone una vez más de manifiesto cuando ambos cantan juntos nuevamente en el momento en que Aura se hace presente -esta vez sin cantar- en el escenario al atravesarlo en un carro: “POCRIS: Es que advirtáis ... CEFALO: Es que notéis .../POCRIS: que siendo constante .../ CEFALO: y no siendo cruel .../ LOS DOS: no enmienda al amar/ el aborrecer ...” (*Celos*: 124)

La repetición por parte de las *Furias* del material melódico de *Diana* simboliza su sometimiento a los deseos de la diosa, mientras que al cantar juntas el último verso se subraya musicalmente la identificación de sus misiones.

Valor simbólico claro tiene también la intervención a “tres” de *Céfalo*, *Pocris* y *Aura* al final de la obra: tras ascender la pareja hasta situarse al mismo nivel espacial que *Aura*, la música subraya el nuevo estado, común a los tres, que cantan juntos el último estribillo de la opera, cantado inicialmente sólo por *Aura*:

AURA:	Subid conmigo los dos al supremo solio, donde a Júpiter deis las gracias diciendo en ecos belozes
LOS TRES:	Que aunque son nobles tal vez las venganzas tal vez blasonadas desdican de nobles.

(*Celos*: 194)

iii.iv. Expresividad reforzada por la armonía:

En la concepción operística de Calderón e Hidalgo la música, como ya vimos, debe servir a la expresión del texto. Por ello todos los elementos musicales contribuyen a reforzar su expresividad, y si las melodías se modifican levemente para adaptarlas a la prosodia del verso, la armonía también se pone a su servicio, reforzando la expresividad del texto mediante procedimientos propios del lenguaje musical como el cromatismo¹¹¹⁹ o la modulación -siempre dentro de la concepción “modal” que todavía se mantenía en la época- que contribuyen una vez mas a “pintar” musicalmente los versos.

La modulación puede ser utilizada por Hidalgo para subrayar las transformaciones “ánimicas” -voluntarias e involuntarias- de los personajes por influencia de unos en otros¹¹²⁰ o su estado emocional en un momento dado¹¹²¹. El cromatismo puede utilizarse por

¹¹¹⁹ Para Subirá (*Celos*, xii) tanto los adornos como el cromatismo se usan para acentuar la expresividad y no con intenciones “sensualistas”.

¹¹²⁰ Becker (*Intento*: 303) señala la habilidad modulante de *Céfalo* “...quien se amolda al discurso de su interlocutor...”, imitando a *Diana* cuando quiere persuadirla o a *Pocris* cuando pretende conquistarla, imitando entonces “... la cláusula de la ninfa, en un principio, hasta atraerla a la suya propia por marchas armónicas que la despistan y la llevan a irritarse, perdiendo el control de si misma. Herida, va a delirar entre sostenidos y bemoles para terminar en los naturales (tono de *Céfalo*)...”. La influencia del estribillo de *Aura* “*Inspire suave el aura de amor*” sobre *Céfalo* y *Pocris* la refuerza armónicamente Hidalgo haciendo oscilar el centro armónico -Sol menor- de la escena; solo cuando los personajes se recobran de la confusión retornan a la tonalidad inicial. Ver el análisis armónico de esta escena en STEIN, *Songs*: 236-237.

¹¹²¹ Stein (*Songs*: 244) señala como tras herirse de *Pocris* con la lanza, su conmoción es subrayada por un descenso por secuencias armónicas y melódicas.

ejemplo como medio para expresar una situación psicológicamente inestable, como sucede con *Eróstrato* tras haber incendiado el templo de *Diana*¹¹²².

No hay sin embargo un criterio único, por lo que estos procedimientos armónicos pueden significar en determinados momentos principios opuestos. La modulación puede por ello significar tanto el poder como la inestabilidad del mismo. Además, como por otra parte es habitual en él, Hidalgo puede conceder variados significados a un mismo procedimiento, ya que su utilización depende en muchos casos de su valor “simbólico” en un momento dado de la obra, de manera que mediante el uso de recursos armónicos podemos encontrarnos con puntos de vista distintos sobre un mismo personaje y sobre el significado de ese personaje en una escena. Tomemos como ejemplo la escena de la 2ª jornada en la que tras la intervención “subversiva” de *Aura*, *Diana* monta en cólera. Según Becker (*Intento*: 304) desde el comienzo de la escena, *Diana* en su templo se muestra “... siempre brillante y movediza o mudable por ser Luna y mujer...”, pero tras la intervención de retadora *Aura*, el *recitativo-arioso* rico en cromatismos cantado por *Diana*, es la expresión de la ira de la diosa que hace huir a todos. Por el contrario, Stein (*Songs*, 252) considera que Hidalgo utiliza la modulación a tonalidades extraordinarias -Do M / Si M / Si m / Fa# M- en este recitativo como medio para poner de manifiesto lo voluble y falso de la influencia de *Diana*.

Igualmente podemos considerar la utilización del contrapunto imitativo como representación musical de la inestabilidad anímica de los personajes en la escena de la 3ª jornada en la que atraídas *Aura* y *Pocris* por el estribillo cantado por *Céfalo* (“*Ven, Aura, ven*”), el triángulo amoroso que forman es subrayado musicalmente por la expresión por separado de sus sentimientos y la unión al final de la escena de los tres personajes en un brevísimo “terceto” en el que Hidalgo sustituye los habituales acordes verticales de los números de conjunto por el contrapunto imitativo, que en mi opinión refleja la inestabilidad anímica de los personajes¹¹²³ :

CEFALO:	Ven, aura ven ven y jurando en tu esfera al mayo rosas y mieses por rey de los doze meses por dios de la primavera, diga el sol...
CORO A 4 (<i>Dentro</i>):	Guarda la fiera.

¹¹²² Becker (*Intento*: 305) señala como en esta escena el cromatismo y las modulaciones pueden ser utilizados para subrayar situaciones anímicas opuestas: así *Eróstrato* sale “... con voz confusa, discurso cortado, variado, con cromatismo...”, mientras que *Aura* emplea un “... tono triunfal, exaltado con múltiples modulaciones para llegar al coro final...”.

¹¹²³ Para Becker (*Intento*: 307) en ésta escena se manifiesta el drama de la incomprensión: “*Céfalo* duda entre el tema de *Pocris* y el de *Aura* y al cabo, cada cual canta el suyo sin posibilidad de armonía general.”

LOS TRES: Ya que no prosiga, es vien:
ven, Aura, ven.
(*Celos*, 182).

iii.v. Caracterización musical de escenas y personajes:

Como es habitual, *las escenas* no están indicadas en el libreto pero son fácilmente reconocibles en él por estar, en general, bien marcadas literaria y musicalmente, y ello pese a que aunque Hidalgo procura respetar la estructura dramática -en secciones- de Calderón, e incluso subrayarla musicalmente, su concepción musical de la obra no se limita a una simple traducción al lenguaje musical del esquema literario impuesto por el dramaturgo¹¹²⁴. En general observamos que Hidalgo evita la división entre versos estáticos y momentos musicalmente muy dinámicos, conduciendo cada escena con interés musical; en algunas ocasiones puede llegar incluso a unificar musicalmente varias escenas dramáticas alterando parcialmente la división establecida por Calderón¹¹²⁵.

Según estos principios son varios los tipos de escenas que podemos encontrar en la obra. Por un lado tenemos *escenas teatralmente bien delimitadas y musicalmente bien caracterizadas*, considerando como tales aquellas escenas caracterizadas por un material melódico propio, constituido por una o por varias secciones musicales bien diferenciadas entre sí. Se trata de escenas muy definidas, bien porque sirven para relajar la tensión dramática y por ello no tienen gran trascendencia en el desarrollo dramático y musical de la obra, o precisamente por todo lo contrario, al tratarse de un momento decisivo que va a influir en el desarrollo posterior de la trama, Hidalgo lo subraya musicalmente individualizándolo. Al primer tipo pertenecería la que protagonizan los tres graciosos en la 2ª jornada¹¹²⁶, contrapunto cómico a la inmediata anterior, protagonizada por *Céfalo* y *Pocris* y en la que éstos, por influjo de *Aura*, se enamoran. Al segundo corresponde la primera escena de la 3ª jornada, a la que ya nos hemos referido, en la que *Diana* encomienda su venganza a las tres *Furias*, construida toda ella sobre la *tonada* que inicialmente canta la diosa.

¹¹²⁴ Según Stein (*Songs*: 237) aunque Hidalgo habitualmente respeta la estructura dramática de Calderón, hace también un proceso de simplificación, y elige de cada escena aquellos contenidos dramáticos mas factibles de ser potenciados por la música.

¹¹²⁵ Aunque para Stein (*Songs*: 233) el compositor elige la música motivado por los caracteres y los largos efectos de cada escena y no por la estructura del texto, el significado de las palabras o el sentido inmediato de la narración, ya vimos como en muchas ocasiones la estructura y contenido de los versos son traducidos musicalmente por Hidalgo.

¹¹²⁶ Tras encontrarse nuevamente *Florete* y *Clarín*, al que acompaña *Rústico* transformado en perro, aquel comienza a requebrar a la “ninfa de mala mano” lo que enciende los celos de *Rústico* que le embiste gruñendo (*Celos*: 126-7)

No obstante este tipo de escenas son poco frecuentes en la ópera debido a que lo que predomina en ella es la tendencia a enlazar unas escenas con otras. La extensión de *Celos*, con sus tres jornadas, planteaba a Hidalgo el problema de conseguir la unidad musical de la obra de manera que las distintas formas musicales empleadas formaran, como las teselas del mosaico, un dibujo bien definido y fácilmente legible para los espectadores. Por ello son frecuentes en la obra las *escenas enlazadas por un motivo musical* que va reapareciendo en cada una de ellas. Como enlace suele utilizarse generalmente un estribillo, aunque no siempre, ya que también encontramos tonadas que cumplen esta función¹¹²⁷. Pero como ya vimos, por su brevedad y fuerte personalidad que los hace fácilmente reconocibles, son los estribillos los que mejor funcionan como puentes que unen entre sí escenas diferentes, contribuyendo a mantener la unidad de la obra.

Pero en la obra no sólo están caracterizadas musicalmente las escenas, también lo están *los personajes*, a los que se asignan tesituras, melodías, formas musicales, e incluso procedimientos armónicos, en función de su situación y “psicología” social, es decir según las reglas del “decoro”. Pero dada la importancia concedida en el teatro musical hispano del siglo XVII a los aspectos simbólicos, estas características se distribuyen respetando unas reglas simbólicas; ello significa que la transgresión de cualquiera de ellas no se hace de forma gratuita sino significativa y lleva aparejada un cambio jerárquico o psicológico del personaje al que afecta.

La *situación jerárquica* del personaje viene indicada en primer lugar por su tesitura: una tesitura alta se corresponde con un personaje de condición elevada, mientras que la tesitura central y las sencillas y repetitivas melodías de los *graciosos* en las escenas que protagonizan, reflejan su condición de personajes populares. Melodías y formas musicales (que implican además una caracterización rítmica, ya que los recitativos utilizan el compás de 4/4 mientras que las tonadas estróficas suelen emplear el 3/4)¹¹²⁸ también se reparten en función de la situación social de los personajes, y contribuyen igualmente a definirlos. Los dioses y personajes “nobles” emplean *recitativos*, *ariosos*¹¹²⁹ y *tonadas* con melodías líricas

¹¹²⁷ Un buen ejemplo lo tenemos en la *tonada* cantada por *Eróstrato* en la 1ª jornada, en la que el personaje jura vengarse de *Diana*, que como ya vimos, se prolonga en la escena posterior, protagonizada por *Diana* y *Floreta*. Ver en *Celos*: 80-86.

¹¹²⁸ Según Becker (*Intento*: 304) en *Celos* Hidalgo usa un ritmo caracterizador para los distintos personajes: 4/4 en ariosos de nobles, y 3/4 en estribillos líricos y para episodios divertidos. Debemos señalar sin embargo que no es una característica específica de *Celos* sino más bien de la música española de la época.

¹¹²⁹ Ello explica que *Diana*, como diosa, y *Aura*, quien en su condición de mensajera de *Venus* posee también un grado de “divinidad”, sean los personajes a los que Hidalgo adjudica con preferencia los *recitativos* y los *ariosos*.

levemente ornamentadas y con algunos saltos, reservándose a los personajes “plebeyos” las *tonadas* con melodías populares, caracterizadas por un ritmo vivo¹¹³⁰ y una forma “popular” fácilmente reconocible para el público: la seguidilla para *Rústico* y la jácara para *Clarín*. La caracterización “formal” de los personajes predomina de tal forma que, transgrediendo totalmente la preceptiva italiana, lleva en ocasiones a interferir incluso en la caracterización musical de la escena. Un ejemplo lo tenemos en la escena en la que *Rústico* le cuenta a *Eróstrato* lo que le ha sucedido a su amada *Aura*. Como señala Stein¹¹³¹, Hidalgo elige una forma musical -la seguidilla- que le sirve para caracterizar a *Rústico* ante el público pero que tiene poco que ver con el contenido de la escena. El mismo tratamiento se repite con *Clarín*, el criado de *Céfalo*. Su carácter burlón, su falta de escrúpulos y su condición de criado “urbano” se reflejan en la jácara “*Noble en Tinacria naciste*” (*Lám. XXXVI*) en la que como señala Stein (*Songs*: 232) la música caracteriza a *Clarín*¹¹³² aunque el texto que éste canta -y en el que una vez más trata de disuadir a su amo de que adopte comportamientos heroicos- se refiere a *Céfalo*.

También la modulación y el uso del cromatismo, “italianismos” que tanto censurará el padre Feijoo en su *Teatro Crítico Universal* (Madrid, 1727), son utilizados por Hidalgo para caracterizar jerárquicamente a los personajes. *Diana*, como diosa, canta en las dos primeras jornadas en una tesitura muy alta, y generalmente y salvo que se dirija a otro personaje muy inferior a ella en jerarquía¹¹³³, mantiene el recitativo propio de su rango, en ritmo binario, marcando la dignidad de sus escenas. Su habilidad para modular es otra de las características de las que se sirve Hidalgo para reforzar su naturaleza divina¹¹³⁴. Estas

¹¹³⁰ “...para los nobles y míticos los recitativos y ariosos, para los graciosos las coplas con estribillos bailables.” BECKER, *Intento*: 301. Según González Marín (*Robo Proserpina*, 27) Coppola toma también de *Celos* “... el uso de formas métricas, estróficas y musicales consideradas *populares* para definir a los personajes de baja extracción...” que aparecen en su ópera.

¹¹³¹ “Rustico is assigned the seguidilla because he is, indeed, a simple rustic, a good-natured but clumsy peasant...” STEIN, *Songs*: 230.

¹¹³² Según Stein (*Seducir*: 183) Hidalgo utiliza la jácara para presentar *Clarín* al público, aunque en mi opinión la utiliza más bien para reforzar las características que el personaje ya había demostrado, aunque brevemente en la 1ª jornada: su egoísmo y cobardía al aconsejar a su amo que no se entrometa en defensa de *Aura* (“CLARIN: “Apartate, señor,/ y que la tiren deja:/ tendrás un lindo rato.” *Celos*: 68), y su desvergüenza al requebrar a *Florete* (*Celos*: 90).

¹¹³³ Cuando trata de averiguar por *Florete* quien ha permitido la entrada en su jardín a *Eróstrato*, *Diana* utiliza la misma música de la tonada cantada por *Eróstrato* y *Rústico* en la escena anterior. Ver *Lám. XXXIV*.

¹¹³⁴ Para Becker el carácter “divino” de los personajes de *Diana* y *Aura* se reafirma precisamente por su habilidad para modular, una cualidad que ambos personaje demuestran poseer ya en la 1ª jornada de la obra: en su primer *recitativo-arioso*, *Diana* con su “... habilidad para modular se muestra ampliamente, imponiéndose con fuerza y autoridad a los demás.”; por su parte, *Aura* en su última intervención en esta jornada canta “...un arioso con modulaciones complejas, como nueva diosa que es.” (BECKER, *Intento*: 303-304). No obstante la habilidad modulante de *Aura* se plasma ya en el recitativo en el que en esta primera jornada invoca la protección de los poderes celestes y terrestres, pues como señala Stein (*Songs*: 240-241) sigue una cuidadosa planificación melódica y armónica en consonancia con el contenido del texto. Tras un descenso inicial desde La Mayor a La⁶, coincidiendo con la maldición de Pocris, vuelve a ascender en la invocación de las fuerzas celestes hasta el Sol Mayor, descendiendo a continuación para adaptarse al orden jerárquico establecido en el texto: “...poderosas deidades,/cielo, sol, luna, estrellas,/fuentes, arroyos, mares,/montañas, cumbres, peñas,/árboles, flores,

características musicales -tesitura muy aguda, cromatismo, pequeños adornos, ritmo en 4/4 y carácter declamatorio- que corresponden a su dignidad de diosa, se mantienen en la tonada estrófica de la 3ª jornada “*Ya que aqueste peñasco*”, en la que es la forma elegida la que indica, como ya vimos, la pérdida de su poder (*Lám. XXXV*). Una caracterización similar utiliza Hidalgo para presentar a *Céfalo* y *Clarín* en la 1ª jornada, antes incluso de que aparezcan ante el público al iniciarse su diálogo fuera de escena: la nobleza de *Céfalo* se pone de manifiesto en su tesitura, bastante aguda, y el ritmo de 4/4 de su recitativo, mientras que a *Clarín* se le adjudica una tesitura mas central y un ritmo ternario.

Para *caracterizar psicológica y anímicamente* a un personaje Hidalgo opta igualmente por recursos musicales expresivos -melódicos, rítmicos y armónicos- empleados anteriormente por él en otras obras, aunque el hecho de que *Celos* sea una obra enteramente cantada le permite enriquecer su significado. La tesitura aguda de *Pocris* al comienzo de la obra -mientras se mantiene bajo la influencia de *Diana*- la caracteriza como ninfa de la diosa, pero cuando al final de la 1ª jornada sus melodías se desarrollan en un registro mucho mas central -solo en notas de paso supera el mi4- el descenso revela el cambio psicológico sufrido por el personaje, que al sentirse atraído por *Céfalo*¹¹³⁵ empieza a abandonar la esfera de *Diana* y su condición de ninfa de la diosa.

Hidalgo también utiliza determinadas melodías para subrayar la situación anímica de un personaje, como las melodías cortas y separadas por silencios con gran valor expresivo con las que traduce musicalmente las frases entrecortadas de *Diana*¹¹³⁶ en la 1ª jornada, atónita al ver que la jabalina cae de sus manos cuando intenta atravesar con ella a *Céfalo* (*Lám. XXXVII*):

DIANA: [...]
 Pero ¿que es esto? el dardo
 que azerado cometa
 tan siempre [fué] del bosque,
 que despedido apenas
 de mi mano salió
 cuando [a] mi[s] planta[s] puestas
 [...]
 [...] ¡Que tristeza!
 ¡Que asombro! ¡Que temor!
 ¡Que ansia! ¡Que pena!”

(*Celos*: 72)

plantas,/aves, peces y fieras...” (*Celos*, 62). Un planteamiento armónico que según Stein (*Songs*: 240) se debe a la influencia directa de la *Musurgia universalis* (1650) de Kircher en Calderón e Hidalgo.

¹¹³⁵ Stein (*Songs*: 236) considera que la transformación anímica de *Pocris* se hace patente ya en su segundo encuentro con *Céfalo* al cantar ella parte de su texto con la misma música que *Céfalo* el suyo, lo que constituye una anticipación de que terminará cediendo ante el impulso amoroso de él.

¹¹³⁶ Stein (*Songs*: 251) señala como en el recitativo de *Diana* “*A todos miro*” (2ª jornada), Hidalgo representa el poder de la diosa mediante el uso de melodías en arco y escalas, mientras que las melodías cortas y armónicamente estáticas le sirven para reflejar sus dudas y quejas.

Mediante una secuencia descendente sobre las palabras mas emotivas¹¹³⁷ del recitativo de *Pocrís* tras herirse con la jabalina de *Diana* subraya Hidalgo el cambio de actitud de la ninfa, y contribuye también a destacar la cualidad anticipatoria de los versos de Calderón: su próxima transformación tras enamorarse de *Céfalo*, se anticipa musicalmente con un descenso melódico en el que *Pocrís* canta las notas mas bajas de toda su partitura (*Lám. XXXVIII*), como preludio y anuncio de su “caída” en las redes amorosas tendidas por *Céfalo*.

Por tanto el hecho de que un personaje utilice procedimientos musicales -melódicos, rítmicos, armónicos y formales- que en principio no le corresponderían, implica un cambio en su situación. El elaborado recitativo cantado en la 1ª jornada por *Aura* (“*Ya que a la merced de Venus*”) (*Lám. XXXIII*) cuando, ya convertida en ninfa del aire, aparece en escena sin ser vista por los restantes personajes para avivar el fuego del amor que empieza a surgir entre *Céfalo* y *Pocrís*, revela su nueva condición de ser divino, subrayada por Hidalgo mediante procedimientos musicales tales como el cromatismo, los saltos ascendentes y descendentes de 6ª, una amplitud melódica de 10ª, que por su dificultad vocal confieren a *Aura* su nueva condición, culminado su poder de seducción sobre los simples humanos en el estribillo mas lírico y adornado de la obra: “*Inspire suave el aura de amor*”. Si la transformación de un ser humano en divino está marcado por la asunción por su parte de una forma musical asociada a los dioses, el hecho de que un dios se exprese mediante una forma musical asociada a los mortales, y no para comunicarse con ellos sino para expresar sus propios sentimientos, señala la pérdida de la divinidad o al menos la pérdida de su poder como dios o diosa. Eso es precisamente lo que le pasa a *Diana*, quien al comienzo de la 3ª jornada canta una tonada (“*Ya que aqueste peñasco*”) (*Lám. XXXV*) para lamentar la pérdida de su templo¹¹³⁸ y encargar a las *Furias* su venganza. Como señala Stein (*Songs*: 235), al romper las convenciones músico-teatrales y elegir una tonada estrófica, Hidalgo transmite la pérdida del poder de *Diana*, igual que ha perdido su templo, y además anticipa el desenlace al insinuar que no conseguirá triunfar por haber perdido las cualidades que caracterizan a una diosa. Esta escena constituye en opinión de Stein (*Songs*: 235) un magnifico ejemplo de como el simbolismo metafísico del argumento de Calderón es

¹¹³⁷ “.../me estremece, me iela/me desmaya, me aflige, me atormenta/...” (*Celos*: 74)

¹¹³⁸ “Ya que aqueste peñasco/.../es mi trono .../.../hasta que a su esplendor/el templo restituia/que sacrilego fuego/en pardas ruinas combirtió caducas...” (*Celos*: 142).

comunicado musicalmente por Hidalgo a través de la manipulación de las convenciones y asociaciones hispánicas tradicionales¹¹³⁹.

iii.vi. Protagonismo de las voces femeninas:

Como era habitual en el teatro musical cortesano, en el que la mayoría de los papeles eran cantados por actrices, *Celos* fue representada por un elenco mayoritariamente femenino, hasta el punto de que según el reparto publicado con la obra en la *Parte XIX de Comedias Escogidas* (Madrid, 1663), sólo el papel de *Rústico* fue representado por un actor (Antonio de Escamilla). La partitura confirma que la obra fue escrita para voces femeninas¹¹⁴⁰, ya que Hidalgo utiliza habitualmente las claves de sol y de do en 1ª, mientras que el acompañamiento aparece en fa en 4ª (SUBIRÁ, *Celos*, xiii).

Aunque la partitura no indica los tipos de voces, y las diferencias de tesitura son mínimas¹¹⁴¹, es posible que Hidalgo tuviera en cuenta los diferentes timbres de las actrices que iban a interpretar los papeles, a las que sin duda conocía bien, por lo que probablemente más que el contraste entre voces agudas y graves lo que se pretendía era subrayar el contraste entre los diferentes timbres femeninos.

iii.vii. Instrumentación:

La partitura además de no indicar los tipos de voces, tampoco incluye referencia alguna a los instrumentos que acompañaban a los cantantes, ya que lo único que tenemos es

¹¹³⁹ Muy interesante en este sentido es la escena ante el templo de Diana de la 2ª jornada. La escena está caracterizada por el estribillo de las ninfas de Diana ("*Venid moradolres de Lidia, venid*") del que los tres intrusos (*Eróstrato*, *Céfalo* y *Clarín*) participan parcialmente: en recitativos individuales exponen sus intenciones mientras que para su falsa adhesión a Diana se "enmascaran musicalmente" utilizando la melodía del estribillo de las ninfas. La melodía, lírica y ornamentada, cantada por los intrusos va asociada en el teatro musical hispano a la persuasión falsa, y es utilizadas habitualmente por los dioses en las tonadas "persuasivas" que utilizan para dirigirse a los mortales, sin embargo el hecho de que aquí sea usada por los mortales contra la diosa, invirtiendo así la situación habitual es, según Stein (*Song*: 247), una utilización inteligentemente invertida de una convención del teatro musical español.

¹¹⁴⁰ Según García Franco y Regidor (*La Zarzuela*, (Madrid, 1997), p. 17) Hidalgo compuso *Celos* "...con el pensamiento en el estilo operístico italiano al pedir tesituras de castrado." Creo sin embargo que se trata de una apreciación errónea, pues en el teatro español de la época no se admitía la presencia de "capones". Es más, la voz aflautada en un hombre resultaba ridícula y era objeto en las propias obras teatrales de comentarios jocosos: "Dª INÉS: (*Aparte*) ¡Que amante tan enflautado!/Yo lo veré. OCHAVO: (*Aparte*) ¡Linda cosa,/la voz sutil y melosa/en un hombre muy barbado!" RUÍZ DE ALARCÓN, J., *El examen de maridos*. Comedias. Parte I (Madrid, 1628) (México, Porrúa, 1989).

¹¹⁴¹ "...las voces no se caracterizan dramáticamente en primera instancia ni por la tesitura ni por la escritura vocal ..." (CARRERAS, *Celos*: 102). No obstante Becker (*Intento*: 300-301) caracteriza vocalmente a cada uno de los personajes: *Floreta*: soprano ligera; *Diana*: soprano "brillante" (?); *Pocris*: soprano lírica; *Aura* y *Eróstrato*: mezzos; *Céfalo* y *Clarín*: contraltos; *Rústico*: bajo o contratenor. Sin embargo creo poco probable que Manuela de Escamilla (*Clarín*) con sus escasos 13 años (había nacido en 1648) (*GENEALOGÍA*: 561) poseyera voz de contralto.

una partitura-guion en la que solamente se han escrito las partes vocales y el bajo. Además, como señala Subirá (*Celos*: xi) no hay ninguna pieza instrumental, por lo que carecemos de cualquier información fidedigna sobre la orquestación de *Celos aun del aire matan*.

No obstante, en esta ocasión, y gracias a los certificados del escribano Matías de Santos, si sabemos que con toda seguridad la Capilla Real participó en la representación:

“...fui al dicho barrio del Mentidero y casa de los ensayos de las comedias, donde vi estar ensayando la fiesta cantada ambas compañías [...] y vi en el mismo quarto donde ensayan al dicho señor Marques [Liche] y a Don Pedro Calderón y *músicos de la Capilla de Su Magestad...*”¹¹⁴² (30-XI-1660).

Aunque en su origen la Capilla Real estaba formada por cantores, a finales de su reinado Felipe II ya estableció plazas fijas para instrumentistas (2 bajones y 2 cornetas), a los que se añadían los ministriles (chirimías, cornetas, bajones y sacabuches) que, aunque pertenecían a la Caballeriza, servían habitualmente en la Capilla (Robledo, *Música Casa Reina*: 200-1). En 1646 la Capilla, además de dos organistas y 32 cantores¹¹⁴³, contaba con 6 ministriles, 6 violines (2 de los cuales tañían además corneta y trompeta), 1 vihuelista, 2 arpistas (uno de ellos el propio Juan Hidalgo), 2 tiorbistas, y 1 guitarrista¹¹⁴⁴.

En 1660 la Capilla Real había aumentado ligeramente su plantilla instrumental y estaba formada por “... los Ministriles dirigidos por Francisco de Valdés [...] eran doce músicos para veinte instrumentos entre chirimías y cornetas, bajones y sacabuches, a mas de cuatro trompetas, un “músico de tecla”, tres “atabaleros” y otros instrumentistas como el propio Hidalgo y su hijo...” (G^a VALDECASAS, *Gran ópera*: 123) a los que posiblemente, aunque no tenemos ningún documento que lo pruebe, se añadirían algunos músicos de la Cámara¹¹⁴⁵, que como ya vimos eran fundamentalmente instrumentistas de cuerda: guitarra, clave, arpa, tiorba y viola da gamba, a los que se añadían también los violines de la Danzaría de la Reina. En cualquier caso la participación de guitarras y arpas estaba asegurada por ser estos los instrumentos que tañían los músicos de las compañías de actores profesionales¹¹⁴⁶,

¹¹⁴² P.PASTOR, *Docs Calderón*: 278-9. El subrayado en cursiva es mío.

¹¹⁴³ Parece evidente su participación en *Celos* dado el elevado número de coros que cantan “dentro”, lo que dejaba a salvo la cuestión del “decoro”.

¹¹⁴⁴ CAPDEPÓN VERDÚ, P., “La Real Capilla de Madrid en el reinado de Felipe IV (1621-1665)”, *Scherzo*, 133 (1999), pp. 144-149; p. 148.

¹¹⁴⁵ “....También estarían allí los Músicos de Cámara de la Reina Nuestra Señora, coro con conjunto instrumental de violines, violas, violones y “vigüelas de arco” que hoy llamamos violas da gamba [...] A estos ministriles de plantilla añádanse los que se contrataban para las fiestas especiales. Sin duda los concertaba a todos Juan Hidalgo, quien según las ocasiones tañía el arpa común, el claviarpa de su invención o la guitarra con el mismo exceso de vehemencia, a juzgar por su facturas de cuerdas rotas.” (GARCÍA VALDECASAS, *Gran ópera*: 123). Como ya vimos, las cuentas palaciegas registran pagos a algunos músicos de la Cámara -como Juan Cornelio- por su participación -al parecer a título individual- en los festejos cortesanos.

¹¹⁴⁶ En 1659 pertenecían a la compañía de Diego Osorio los músicos Gaspar Real y Marcos Garcés *Capiscol* (COTARELO, *Actores: Prado*: 119), por lo que consideramos mas que probable que ambos participasen en *Celos*. Ver en *Apéndice I*.

y es seguro que ellos sí participaron en la representación de *Celos*, aunque como veremos, la posible ubicación en escena de todos estos músicos también supone un problema a resolver.

Tenemos pues un grupo numeroso de instrumentos de cuerda (arpas, guitarras, violones y violines)¹¹⁴⁷ y viento (chirimías, bajones y sacabuches, clarines, trompetas), a los que podemos añadir los timbales¹¹⁴⁸, la mayoría de los cuales parecen haber constituido la plantilla orquestal del teatro musical hispano del siglo XVII que se mantuvo hasta finales del reinado de Carlos II, única época de la cual nos han llegado noticias directas sobre la instrumentación que acompañaba a las representaciones teatrales ya que son prácticamente los mismos que acompañaron la representación en 1698 de la zarzuela *Celos vencidos de Amor* de Marcos de Lanuza. La obra se imprimió ese mismo año, y en la edición se indica que “La música así de la loa como de la comedia y sainetes, *demás de las arpas y guitarras, violines y violones, clarines, trompetas y tímboles*, se acompañó de la ópera de Flandes, que ha venido que se compone de instrumentos muy acordes: vigüela de arco, y vigüela de amor, etc.”¹¹⁴⁹, que como podemos ver coinciden básicamente, salvo las vihuelas de arco y de amor¹¹⁵⁰ con los que muy posiblemente participaron en *Celos aun del aire matan*.

Tampoco sabemos nada sobre la música que interpretaban estos instrumentos ya que la partitura, como ya dijimos, solo contiene las líneas de las voces y del bajo. Dada la importancia que en la época tenía la improvisación, cuya técnica era en el siglo XVII de obligado conocimiento tanto para los cantantes como para los instrumentistas, y no sólo en España, es muy posible que el acompañamiento instrumental fuese en gran parte improvisado¹¹⁵¹, lo que hacía esenciales los ensayos, aunque posiblemente sus líneas

¹¹⁴⁷ El 6-II-1659 certifica el escribano haber visto entrar en Palacio a las compañías de Osorio y Rosa la comedia “...del festejo de la salida a misa de parida de la Reyna nuestra Señora y juntamente *muchos ynstrumentos como son arpas, biolones, guitarras para la musica de ella...*” (*FUENTES IV*: 230). El subrayado en cursi va es mío. Para Becker (*Intento*: 298) los instrumentos como la guitarra, arpa, claviarpa y violones son la base del acompañamiento del canto solista hispano.

¹¹⁴⁸ A todos ellos podían añadirse otros instrumentos ocasionales, a cuyos ejecutantes se pagaba aparte. En las cuentas de *Hado y Divisa* (1680) figura el pago de 576 reales “A tres clarines, dos cajas y vn pífono, ocho días que se han ocupado en los ensayos y fiestas.” (*FUENTES I*: 111).

¹¹⁴⁹ COTARELO, *Colección*, xxxviii. El subrayado en cursiva es mío.

¹¹⁵⁰ La expresa mención de estos instrumentos como pertenecientes a la “Ópera de Flandes” parece indicar que sólo ellos entre los instrumentos mencionados eran poco habituales en España. Los violines (dos) y el clarín si aparecen especificados en la partitura de *La guerra de los gigantes*, ópera de Sebastián Durón representada posiblemente a finales del siglo, en la que los dos violines y el clarín ocupan los tres primeros pentagramas, debajo de ellos se escriben las voces y finalmente los dos pentagramas del bajo. Según Stein (*Manuscrito Novena*: 210) los violines y el oboe aparecen como instrumentos habituales en el teatro musical hispano desde 1716. En su obra *Mapa Harmónico Universal* (1742) Francisco Valls menciona como instrumentos encargados del acompañamiento a “... órganos, clavicembalos, espinetas, arpas, archilaudes, guitarras, etc. Los instrumentos de sola una voz, como bajones, fagottos y violones serán buenos para mantener las voces entonadas [...] El órgano, rey de todos los instrumentos, es el mas propio para acompañar...”. Citado por MARTÍN MORENO, *Salir Amor*: 92-93.

¹¹⁵¹ Para Stein (*Ópera hispánica*: 37) “...la memorización y el arte de la improvisación eran fundamentales en toda interpretación musical.” Illari (*Obras*: 44) supone que los músicos improvisaban en gran parte “...proporcionando acompañamientos, introducciones e interludios para los solos y doblando los coros...”. Ver STEIN, L.K., “Accompaniment and continuo in Spanish Baroque Music”, en *Actas del Congreso Internacional*

maestras se plasmarían en algún tipo de partitura-guion o “particellas” instrumentales, pues pese a que ningún ejemplar de ellas nos ha llegado, los pagos que aparecen en las cuentas palaciegas por “...sacar los acompañamientos de la música por solfa...” así parecen indicarlo¹¹⁵².

Dada la inexistencia de partituras instrumentales quizá sería interesante que nos fijásemos en la que escribió Coppola para *El robo de Proserpina*, una ópera española escrita y representada fuera del ámbito cortesano madrileño¹¹⁵³, una verdadera rareza, ya que se trata de una ópera española compuesta por un italiano que sigue en general el “estilo español”, y muy concretamente el de *Celos aun del aire matan*, obra en la que según cree González Marín¹¹⁵⁴ se inspiró Coppola, quien sí escribe -al menos en parte- las intervenciones instrumentales, renunciando a la orquestación tradicional italiana para adoptar “... un buen muestrario del uso de partes instrumentales acompañando a las voces...” (GONZÁLEZ MARÍN, *Robo Proserpina*: 29) según lo que parece haber sido el modelo de orquestación al estilo teatral español, en el que el acompañamiento instrumental al parecer seguía dos estilos: homorrítmico y/o imitativo. En el primer modelo los instrumentos rellenan la armonía en estilo homorrítmico vertical; en el segundo se desarrollan pequeñas secciones imitativas que toman como base frases o secciones de las partes vocales y también se establece un diálogo con las voces imitándolas como respuesta o eco (GONZÁLEZ MARÍN, *Robo Proserpina*, 30).

Al adaptarse a los patrones españoles, Coppola, como señala González Marín (*Robo Proserpina*, 29), limita las partes instrumentales, que en su *Proserpina* son menos frecuentes que en las restantes operas italianas contemporáneas, y renuncia también al acompañamiento orquestal italiano básico de la época (uno o dos violines, dos violas y bajo) para adoptar una instrumentación para dos voces agudas con acompañamiento, pero sin partes intermedias, que era característica del ámbito eclesiástico español, en el que se mantuvo hasta el siglo XIX, y que posiblemente fuese también utilizado en el teatro del

sobre España y la música de Occidente. Salamanca, 1985 (Madrid, 1987); pp. 357-370; y “Opera hispana de dos mundos”, en *La púrpura de la rosa. Programa de la representación en el Teatro de la Zarzuela*. Madrid, 1999, pp. 29-37.

¹¹⁵² En 1679 se pagaban 200 rs. por este trabajo a Marcos Rodríguez, y sabemos que lo realizó con la música de *Siquis y Cupido y Faetón*. Ver FUENTES I: 83 y 94.

¹¹⁵³ Fue representada el 12 de febrero de 1678 en el Palacio Real de Nápoles, ocupado entonces por el virrey Marqués de los Vélez. Tres años después (durante las Carnestolendas de 1681) volvió a representarse aunque con otro título: *Las fatigas de Ceres*. GONZÁLEZ MARÍN, *Robo Proserpina*: 16.

¹¹⁵⁴ En su opinión la ópera de Calderón e Hidalgo era conocida en Nápoles, e incluso considera probable que Coppola conociera “... copias de obras españolas con acompañamiento de instrumentos ... el desarrollo de las intervenciones instrumentales en la obra de Coppola es muy similar al que encontramos en las primeras obras conocidas de Durón, como *Salir el Amor del mundo*.” (GONZÁLEZ MARÍN, *Robo Proserpina*: 30).

XVII¹¹⁵⁵. Sin embargo, el hecho de que el mismo González Marín (*Robo Proserpina*, 30) reconozca que el desarrollo de las intervenciones instrumentales en la obra de Coppola es muy similar al que encontramos en las primeras obras conocidas de Durón, como *Salir el Amor del mundo*¹¹⁵⁶, nos debe hacer muy cautos a la hora de dar por buena para mediados del XVII una práctica propia de finales del siglo. *Salir el Amor del mundo* fue estrenada en 1696, y sabemos que durante el reinado de Carlos II la influencia italiana, aunque ya está presente en la música de Hidalgo para *Celos*¹¹⁵⁷, no hizo mas que acrecentarse, pero no podemos afirmar rotundamente que éste fuera el estilo adoptado por el compositor para su segunda ópera.

Pero si nada podemos decir con seguridad sobre los instrumentos que acompañaron la representación, creo que sí podemos afirmar que, dada su tendencia a caracterizar musicalmente escenas y personajes, Hidalgo posiblemente subrayó esta caracterización apoyándose en los timbres de los instrumentos y en las técnicas empleadas para tocarlos. En *La guerra de los gigantes* de Durón encontramos varios ejemplos del uso de los instrumentos para “crear ambiente”, como cuando en la 1ª escena los violines al unísono y el clarín, con la repetición insistente y rítmica de notas, y alternando entre sí, contribuyen a subrayar el ambiente bélico indicado en el texto cantado: “Jima la trompa/.../ Brame la caxa/.../ Y al estrépito armado de enoxos/forme el eco otra nueva batalla.” (WIBERG, *Gigantes*: 53); y sabemos que en la representación de la zarzuela de Marcos de Lanuza *Celos vencidos de amor* (1698), con música de autor desconocido, a la que nos hemos referido anteriormente, todas las seguidillas, una de las formas populares que también aparece en *Celos aún del aire matan*, “... se cantaron acompañadas de clarines y trompetas, tejiendo varios coros a que acompañaban las castañetas...” (COTARELO, *Colección*: xxxix). Podemos por tanto suponer que las escenas protagonizadas en *Celos* por los “graciosos” se caracterizaban tímbricamente por el uso de algunos instrumentos, e incluso que aquellas formas musicales “populares”, como la jácara de *Clarín (Noble en Tinacria naciste)*, que como ya vimos utiliza Hidalgo para caracterizar al personaje sin tener en cuenta el contenido del texto, que se refiere a *Céfalo*, se interpretaron con acompañamiento de instrumentos

¹¹⁵⁵ “La partitura del *Robo de Proserpina* nos ofrece un buen muestrario del uso de partes instrumentales acompañando a las voces; dichas partes son siempre dos tiples (escritos en Sol en segunda o en Do en primera, hay que suponer que violines normalmente) mas el acompañamiento. Conocemos el uso de esta formación en España, en el ámbito eclesiástico, muchos años antes, aunque los testimonios sean escasos, y hemos de pensar que también en el teatro español se daba este tipo de instrumentación *hueca*, sin partes intermedias, muy practicado en España durante todo el siglo XVIII y que sobrevivió en el ámbito eclesiástico hasta entrado el XIX.” GONZÁLEZ MARÍN, *Robo Proserpina*: 29-30.

¹¹⁵⁶ En la época de Durón, al que se acusaba de excesivamente “italianizado”, era práctica habitual según Martín Moreno (*Salir Amor*: 93) que los instrumentos doblasen a las voces, una practica que se generalizó a partir del XVIII.

Otro tipo de caracterización instrumental se podía conseguir por la manera de tocar los instrumentos. En éste sentido el que mas posibilidades tiene parece ser la guitarra. Mientras que la técnica del punteo estaba bien considerada, el rasgueo sabemos que era denostado por excesivamente “populachero”¹¹⁵⁹. Pero hay además en la propia obra algunos versos cuyo indudable sentido musical podría haber sido fácilmente subrayado por la interpretación instrumental. Así, cuando *Céfalo* se coloca delante de *Aura* para impedir que sus compañeras la asaeteen, sus palabras, que señalo en cursiva, aunque se refieren a las cuerdas de los arcos:

nos permiten manejar la hipótesis de que estos versos fueran subrayado musicalmente por el correspondiente efecto musical, puesto que como ya vimos, en muchas ocasiones las palabras se traducen literalmente en la melodía en una suerte de “pintura musical” que volveremos a encontrar en obras posteriores como las escalas ascendentes y descendentes con las que los violines al unísono “pintan” en la tonada de Júpiter “*Aguila ympaziente*” (2ª escena) de *La guerra de los gigantes* de Durón, el batir impaciente de las alas del animal (WIBERG, *Gigantes*: 39).

¹¹⁶⁰ Su invención vino a solucionar el problema de la ubicación de los músicos en los teatros de ópera. La primera mención que tenemos de su uso en España se debe a Lope de Vega, quien en la dedicatoria de *La selva sin amor* (1627) indica que “...Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos...” (BAE, XIII: 187), una costumbre que sin embargo no parece que tuviera éxito en el teatro musical hispano del siglo XVII. Se trataba de una solución muy novedosa que apenas cinco años antes se había probado en Florencia para la representación del *Martirio Sant’Agata* (1622), obra de Cicognini con música de Gagliano y Caccini y decorados de Parigi, y que se adoptó por primera vez en un teatro estable en 1628, en la remodelación del

representación y del “status” de los músicos que intervenían en ella. Los miembros de la Capilla Real, cuya participación en el teatro musical parece haber quedado reservada a las representaciones protagonizadas por la familia real y miembros de la nobleza, solían ser invisibles para el público u ocupar una posición fija en algún lugar de la sala, normalmente galerías o tribunas situadas en las propias salas o construidas especialmente a tal efecto¹¹⁶¹. Por el contrario los músicos de las compañías teatrales podían aparecer directamente sobre el escenario junto con sus compañeros actores¹¹⁶² o permanecer ocultos tras el decorado¹¹⁶³, que fué probablemente el emplazamiento que ocuparon los miembros de la Capilla Real en esta ocasión.

Como conclusión, podemos afirmar que *Celos aun del aire matan* con sus tres jornadas constituye no sólo un paso adelante en la evolución de la ópera española con respecto a *La Púrpura de la rosa*, sino también el último ejemplo conocido con toda certeza de ópera española barroca, aunque sabemos que a finales del XVII se representó al menos otra ópera de la que desconocemos la fecha y el título¹¹⁶⁴.

Teatro Farnesio llevada a cabo por Guitti con motivo de la boda de Odoardo Farnesio y Margarita de Medicis (FABBRI, *Monteverdi*: 375).

¹¹⁶¹ Un ejemplo lo tenemos en la representación de la *Dafne*, posiblemente hacia 1598, fábula mitológica representada por las damas de la corte en “...la quadra grande a donde tiene su estrado...” que formaba parte de las habitaciones de la Emperatriz en las Descalzas Reales, y “...en las barandillas que tiene esta pieça estauan algunos de la Capilla de su Mag[esta]d que cantaron a ratos y otros se tañía con viguelas de arco, clavicordio y corneta. Todos estauan sin verse.” (*Biblioteca Nacional* (París). *Manuscritos Españoles* 501. (Los subrayados en cursiva son míos). También en 1648, cuando para celebrar el cumpleaños de la nueva Reina, la infanta M^a Teresa y sus damas representaron en el Salón Dorado del Alcázar *El nuevo Olimpo*, una máscara escrita por Gabriel Bocángel y Unzueta, los miembros de la Capilla Real, encargados de la interpretación de la música, fueron ubicados en galerías situadas a cada lado del teatro levantado al efecto: “...el Salón Dorado de Palacio estuuu con el mayor adorno que se ha visto, auiendo un Teatro con sus tribunas en alto, donde estuuu la música...” DAVILA, J.F., *Relación de los festivos aplausos con que celebró esta Corte Católica las alegres nuevas del feliz Desposorio del Rey nuestro Señor Don Felipe Quarto (que Dios guarde) y el cumplimiento de años de la Reyna nuestra Señora*. Cito por SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 502.

¹¹⁶² En 1672 los músicos que acompañaron la interpretación de la loa de *Fieras afemina amor* de Calderón, aparecieron sobre el escenario -vestidos como ya dijimos conforme a las necesidades de la escena, posiblemente por influencia de Baccio del Bianco, a quien tanto molestaba esta costumbre- acompañando a los 24 actores-bailarines (12 ninfas que personificaban a los signos del Zodiaco y 12 “airosos jóvenes” que encarnaban a los meses): “... los Signos, los Meses y los Músicos, que también acompañaban a lo lejos, estaban todos uniformemente vestidos de azul y plata, con rizados penachos de plumas blancas y azules...” Cito por la edición de la *BAE*, IX: 530. Pero la costumbre estaba ya bien asentada a mediados de siglo, como lo demuestra que en 1648 en *El jardín de Falerina* de Calderón, los músicos aparecieran en el escenario en forma de “ala” tras los actores en la escena que representaba un “sarao” en el palacio de Carlomagno: “Aparece el salón de un palacio, en el cual se ven sentados en sillas CARLOMAGNO, CARLOTO y FLOR DE LIS; luego por una banda y otra ROLDAN, REINALDOS, DURANDARTE, OLIVEROS, Damas y Caballeros: ellas sentadas en almohadas, y ellos hincada la rodilla; la primera, al lado derecho, es BRADAMANTE con RUGERO, y los Músicos están detrás de todos, en ala.” (Cito por la edición de la *BAE*, IX, p. 297. Los subrayados en negrita son míos). Como podemos ver, la colocación de los personajes de la obra reproduce la de los cortesanos en el Salón Dorado del Alcázar madrileño estudiada por Varey (*L’auditoire*: 77-91), pero la situación de los músicos en escena no se corresponde con la de los miembros de la Capilla Real, sino con la que ocupaban los músicos de las compañías.

¹¹⁶³ Es la ubicación que podemos suponer en la segunda mutación de la 1^a jornada de *Fieras afemina amor* (1672), que representaba “...la fachada de un palacio ricamente adornado de jaspes y bronces...”, a cuyas puertas llama Hércules, respondiéndole “Toda la MÚSICA dentro del palacio.” (*BAE*, IX: 533).

¹¹⁶⁴ A finales de enero de 1698 las compañías de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas estuvieron ensayando “La fiesta de la ópera que se hauia de representar a SS.MM.” (*FUENTES VI*: 299). Puede que esta última ópera

Punto culminante en la evolución del teatro musical español, emprendida por Calderón apenas 10 años antes, el hecho de que pese al éxito obtenido¹¹⁶⁵ no tuviese continuación¹¹⁶⁶ parece deberse a varios factores. Para Becker (*Intento*: 307) la falta de compañías preparadas para este tipo de obras, los gastos y el tiempo necesario para hacerla y ensayarla fueron los factores determinantes. Creo sin embargo que es ésta una explicación insuficiente, pues las compañías profesionales abordaban sin problemas otros géneros musicales, como las comedias mitológicas y las zarzuelas, con requisitos muy similares a la ópera¹¹⁶⁷ salvo que no eran enteramente cantadas, pero que también exigían un gran desembolso¹¹⁶⁸ y gran número de ensayos¹¹⁶⁹.

fuese *La guerra de los gigantes* de Durón, de la que desconocemos la fecha de su estreno. El argumento de la misma - la *Gigantomaquia* o guerra entre los Gigantes y los dioses del Olimpo por el dominio de los cielos- era un episodio mitológico recogido por varios escritores de la Antigüedad clásica como Apolodoro (*Biblioteca*, I), Hesiodo (*Teogonía*) y Ovidio (*Metamorfosis* I y *Fastos* V), retomado en la Edad Moderna por escritores como Bocaccio, que lo incluye en su *De Genealogie Deorum* (Libro IV) y Pérez de Moya (*Philosophia Secreta*, VI), que ya en época griega había adquirido un claro significado simbólico: el triunfo de la civilización y el orden sobre la barbarie. Su transposición al cristianismo era fácil, por lo que se convirtió en el tema que mejor simbolizaba la soberbia castigada. Era por tanto un tema idóneo para simbolizar el triunfo del poder -político y religioso- de la Monarquía Hispánica sobre sus enemigos, y de hecho en los años en que presumiblemente pudo estrenarse la ópera se estaba realizando en Madrid una empresa artística de exaltación de la monarquía hispana de los Habsburgo en la que se incluyó el episodio de la *Gigantomaquia*: la decoración del Casón del Buen Retiro realizada hacia 1697 por Lucas Jordán. Las pinturas de Jordán ocupaban varias salas del Casón, incluido el Salón principal, el único que se conserva actualmente, en cuyos muros se representaron los trabajos de Hércules, hoy perdidos. Pero dos de estos trabajos -aquellos en los que el héroe acude en ayuda de los dioses -la *Gigantomaquia* y la muerte de Anteo- se situaron en la bóveda del Salón (LÓPEZ TORRES, *Mitología*: 179), una de cuyas cabeceras ocupa precisamente la *Gigantomaquia*.

¹¹⁶⁵ El éxito que tuvieron algunas de sus *tonadas* como la jácara de Clarín "*Noble en Tinacria naciste*" (2ª jornada) (Lám. XXXVI) y la tonada que canta Diana ("*Ya que aqueste peñasco*") en la 3ª jornada (Lám. XXXV) de la que existen copias en varias colecciones de tonos, prueba la popularidad alcanzada por alguna de las piezas tras el estreno de la ópera, lo que supondría una inversión en la concepción tradicional según la cual la música teatral cortesana estaba directamente influida por la música de los teatros públicos. Ver SAGE, *Música Hidalgo*: 198; CABALLERO, *Trovax*: 108.

¹¹⁶⁶ Sabemos que *Celos aun del aire matan* se representó al menos en tres ocasiones mas durante el siglo XVII: el 12 de febrero de 1679 por las compañías de Antonio de Escamilla y Matías de Castro; el 10 de diciembre de 1684, por las compañías de Manuel Vallejo y Manuel de Mosquera; y el 12 de febrero de 1697, por las compañías de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas (*FUENTES IX*: 79).

¹¹⁶⁷ En 1608 se necesitaron cinco meses de ensayos para poder representar *L'Arianna* de Monteverdi, y en cuanto a los cantantes, pese a que se trataba de artistas muy experimentados, según Striggio "Bastará con que estén en Mantua *veinte días*: son gente con práctica..." (FABBRI, *Monteverdi*: 180). Lo subrayado en cursiva es mío. Sin embargo los ensayos de *Celos aun del aire matan* sólo impidieron las representaciones en los corrales públicos durante trece días: cinco que dejó de representar a la compañía de Osorio y ocho días que "...se ocuparon las dos compañías...". El verdadero perjudicado fue el Ayuntamiento de Madrid que se vió obligado a descontar a Llanillos, el arrendador de los corrales, 10.500 rs. de su arriendo, a razón de 500 rs. diarios por cada compañía (*FUENTES IV*: 157), según establecía el sistema de "bajas" con el que los arrendadores habían conseguido protegerse de las intromisiones de la Casa Real.

¹¹⁶⁸ No debemos olvidar que dado su carácter propagandístico este tipo de obras teatrales eran un costo necesariamente asumido por la Casa Real. Pero además los costes de producción podían ser compensados en parte gracias a las representaciones públicas en el Coliseo, que como ya vimos implicaban la participación financiera en el proyecto de los arrendadores de los corrales madrileños.

¹¹⁶⁹ En 1679 los ensayos de *Faetón*, comedia mitológica de Calderón representada en el Buen Retiro el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, se prolongaron desde el 4 de diciembre, en que "se empezó a ensayar" hasta el día de la representación (*FUENTES I*: 90). Un año mas tarde, y para celebrar igualmente el cumpleaños de la Reina Madre, las compañías de Jerónimo García y Manuel Vallejo representaron la comedia *Matar con buena intención* de Juan Matos Frago (Fuentes IX: 156) en el Alcázar. Pese a que se trata de una comedia sin importancia en la historia del teatro musical español, los ensayos de la música ocuparon cuatro días: el 12 por la mañana la compañía de Jerónimo García ensayó la música; los días 13, 14 y 18 la

En mi opinión una obra enteramente cantada planteaba mas que una serie de problemas técnicos, una cierta desviación del objetivo primordial asignado por Calderón a la fiesta cortesana. La razón de que en los veinte años siguientes no volviera a componer ninguna opera, pese a que se mantuvo en activo hasta el final de su vida, estaría por tanto en la propia concepción calderoniana del teatro musical de corte: una obra teatral dominada por conceptos neoplatónicos y agustinianos, en la que bajo la apariencia de fábulas mitológicas se transmite de forma alegórica un mensaje político y doctrinal, y en la cual la música adquiere una función simbólica fundamental. En una obra enteramente cantada el mensaje primordial podía quedar enmascarado y difuminado por la belleza de la música, incluso teniendo en cuenta la importancia concedida al texto, que convierte al estilo operístico español en la antítesis del italiano¹¹⁷⁰. En cualquier caso parece que Calderón no quedó enteramente satisfecho con el experimento y prefirió volver al terreno de las “*semióperas*”, mas acordes con su preceptiva dramática.

Dada la complejidad de éste teatro musical, solo un dramaturgo con tan amplias capacidades como Calderón podía mantener su elevado nivel simbólico y dramático, por lo que podemos afirmar que las obras con música posteriores a él no alcanzan su perfección y profundidad. Sólo en Bances Candamo encontramos un digno sucesor, pero éste limita su actividad en el teatro musical a la zarzuela.

Resulta por tanto evidente que a partir de la segunda mitad del siglo se observa un incremento de las obras cortesanas en las que existe una estrecha relación entre el contenido escénico y el contenido musical¹¹⁷¹. En estas obras la música ya no es una anécdota, sino que adquiere un papel importante aunque siempre estrechamente vinculada a la declamación del texto, por lo que frente a la importancia de la fábula con música y de la

compañía de Vallejo estuvo ensayando “mañana y tarde” los sainetes y la música (*FUENTES V*: 181). La representación el 9 de noviembre de 1687 de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Bances Candamo necesitó numerosos ensayos que impidieron las representaciones en los corrales los días 11, 21, 30 y 31 de octubre y 1, 2, 5, 7 y 8 (ensayo general) de noviembre (*FUENTES V*: 194).

¹¹⁷⁰ Las cualidades que debía reunir una obra para convertirse en un libreto adecuado para un “drama en musica” las expone Monteverdi en 1616 al serle solicitada opinión sobre el libreto de *Le Nozze de Tetide*, obra con la que se pensaba celebrar en 1617 las bodas de Fernando Gonzaga con Catalina de Medicis. Para el compositor la obra pecaba por la uniformidad de situaciones escénicas y de personajes, la excesiva longitud de los diálogos, una versificación poco adecuada y la escasa presencia de momentos líricos y de *affetti*. (FABBRI, *Monteverdi*: 286). Ninguno de estos defectos, salvo la longitud de los diálogos, podemos encontrar en la obra de Calderón; sin embargo la concepción italiana, que subordinaba el texto a la música, no era la adecuada para las obras de Calderón, cuyos textos, como ya vimos, poseen tal riqueza que en si hacen incluso innecesaria su traducción musical.

¹¹⁷¹ En este sentido Stein considera esencial la adopción por Calderón del estilo recitativo como el lenguaje de los dioses para sus pláticas celestiales mientras que para sus relaciones con los mortales utilizan la “tonada persuasiva”, que define como un estilo de aria declamatoria cuyo fin es influir en el ánimo de los mortales. STEIN, *Calderón*: 145.

zarzuela, géneros sólo parcialmente cantados, la ópera¹¹⁷² apenas tiene cabida en el teatro musical hispano del Siglo de Oro. Es ésta la característica que mejor define al teatro musical cortesano español del XVII, y posiblemente se deba en gran medida no sólo a la influencia de un dramaturgo de tan poderosa personalidad como Calderón -verdadero creador del teatro musical hispano- sino también a que los interpretes -o por mejor decir, las interpretes- de éstas obras son actrices que cantan, no cantantes que actúan¹¹⁷³, lo que les permite exprimir todas las posibilidades expresivas del texto.

Pero a la luz de las nuevas investigaciones parece que la música desarrollada en el ámbito cortesano tuvo una influencia directa sobre la música teatral del Siglo de Oro. Como ya vimos, y sin negar la indudable importancia de la música popular en la música teatral, es mas que probable la influencia directa de la música de cámara palaciega en el desarrollo de la música teatral ya en la primera mitad del siglo¹¹⁷⁴. Pero además es en el teatro cortesano donde desde mediados de siglo se van a introducir nuevas formas musicales y una experimentación musical mas arriesgada, todo lo cual parece indicar que a lo largo del XVII se produce una interrelación mucho mas estrecha de lo que se había supuesto entre la música popular, de cámara, teatral y palaciega, que van a confluir en la formación de un estilo musical teatral característico del teatro hispano del primer barroco.

¹¹⁷² Las dos operas de Calderón se producen dentro de un ambiente favorable a la introducción del género gracias a la existencia de una tradición bien asentada de teatro musical cortesano. Los procedimientos musicales empleados en todas estas obras cortesanas están muy ligados al desarrollo de la monodía acompañada, impulsada en España por Calderón, que la introduce en sus comedias mitológicas de principios de los años 50 como *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653).

¹¹⁷³ Greer señala la diferencia de concepción de la música en el teatro existente entre Corneille y Calderón, pese a tratarse de dramaturgos contemporáneos aunque de nacionalidades distintas. Para Corneille la música era un elemento accesorio que no podía competir con el texto poético ya que "...les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble..." (Corneille, *L'Andromède*. Prologo). Este criterio explica que mantuviera en su *Andromeda* la división de funciones tradicional en el teatro francés entre actores y cantantes, según la cual ningún personaje importante cantaba. El criterio de Calderón es el contrario, ya que la música, junto con los demás elementos no literarios (danza, decorado, tramoya, vestuario) eran utilizados por él como elementos que intensificaban el texto poético. Según esta concepción la música no es un "relleno" sino parte integrante de la estructura dramática. Ver GREER, M.R., "Calderón, Master of Polyphony: Las fortunas de *Andromeda y Perseo*", en *The Play of Power: mythological Court Dramas of Calderón de la Barca* (Princeton, 1991), pp. 53-54.

¹¹⁷⁴ "... ciertos tonos concebidos como música de cámara en la época de Juan Blas que alcanzaran una especial aceptación serían recompuestos, o se partiría de ellos, en la generación siguiente para incluirlos en las representaciones dramáticas [...] en cuyo caso el teatro no sería el punto de partida, sino que éste habría aprovechado las composiciones de cámara mas celebradas en el momento para ofrecerlas al público." (ROBLEDO: *Juan Blas*: 49).

4.2. GÉNEROS PARCIALMENTE MUSICALES

Pese a la importancia que la música tiene en alguno de los géneros que hemos incluido en este apartado, como es el caso de los autos sacramentales, hemos considerado que en todos ellos el texto declamado tiene una importancia mayor que la música, motivo por el cual los consideramos sólo parcialmente musicales.

4.2.1. OBRAS BREVES

Siendo la música, como ya vimos, componente esencial de la mayoría de los géneros breves (loa, baile, jácara, mojiganga), resulta especialmente destacable el hecho de que sea precisamente el entremés, género a partir del cual parecen haberse originado todos los demás, aquel en el que la música tiene una menor importancia¹¹⁷⁵.

4.2.1.1. EL ENTREMÉS:

Podemos definir al entremés como una pieza breve, representada normalmente entre la 1ª y 2ª jornada de la comedia, y protagonizada por personajes populares¹¹⁷⁶, entre los que destacan las mujeres aunque en muchas ocasiones desde una perspectiva negativa y misógina. Situada la acción normalmente en ambientes urbanos, algunos investigadores lo consideran como un buen reflejo de costumbres¹¹⁷⁷, pero mas que de piezas costumbristas, se trata de obras en las que poniendo de alguna manera el mundo “del revés”, subyace una crítica, en ocasiones bastante ácida, de la sociedad de la época¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁵ Para Huerta Calvo fue debido a la necesidad de atender la demanda de un público ávido de novedades teatrales, por lo que “...sobre una célula inicial -el entremés- fueron surgiendo otras, hasta el punto de completar un abigarrado grupo genérico...”. Considera pues al entremés como la “*célula madre*” del grupo de géneros que forman el teatro breve, a partir de la cual “...van generándose otras, que sobre la base de unos elementos comunes, van añadiendo su propia especificidad.” Un proceso que se pone de manifiesto por la progresiva aplicación, a lo largo del siglo XVII, del calificativo de “entremesado” a otros géneros, dando como resultado la “loa entremesada”, la “jácara entremesada”, y el “baile entremesado”. Ver HUERTA CALVO, *Teatro Breve Edad de Oro*: 15 y 49.

¹¹⁷⁶ “... siendo una acción y entre plebeya gente/porque entremés de rey jamás se ha visto...” LOPE DE VEGA, *Arte nuevo*: 12.

¹¹⁷⁷ Cotarelo (*Colección*, lx) considera al entremés como un útil reflejo de costumbres de las clases populares y de la vida cotidiana. Para Asensio sin embargo, el entremés no es un teatro realista, sino mas bien “verista” que se sirve de un lenguaje orientado hacia lo convencional unido a una gran libertad para descoyuntar la realidad y materializar lo fantástico, proyectando quimeras, fantasías e incluso pesadillas. Hay además en estas piezas una aparente irresponsabilidad ética, que Asensio (*Itinerario*: 32-33, 35 y 249) califica de “vacaciones morales”.

¹¹⁷⁸ “ALCALDE: Los [entremeses de] Juan Rana tenían gracia/PASCUAL: Pero malicias también;/pues con achaque de sayo/satirizaban sin ver/que es dificultosa cosa/diciendo mal, decir bien.” Entremés *El desterrar los zagales*, de López de Armesto. Tomo la cita de COTARELO, *Colección*: ccxxii.

Dado el elevado número de estudios dedicados a éste género teatral¹¹⁷⁹, y debido al carácter de este trabajo, centrado en la música y los actores-músicos del teatro clásico español, no me detendré aquí en el análisis de los distintos modelos de entremés atendiendo a aspectos como el tipo de acciones que en ellos se representan, los personajes que los protagonizan, su contenido u otros, para poder así ocuparme de sus aspectos musicales, y también de una de sus facetas mas interesantes para el objeto de mi tesis: el conocimiento de la actividad profesional de los actores y de sus cualidades profesionales individuales a través de los entremeses, ya que existen muchos, especialmente a partir de la 2ª mitad del siglo XVII, cuyo argumento gira en torno al mundo teatral, siendo sus protagonistas los propios actores que los representan.

En primer lugar debemos destacar que aunque en sus inicios el entremés se escribía en prosa, hacia 1620, como señala Asensio (*Itinerario*, 66), ya se “...había encontrado una formula estable de versificación...” Las fórmulas métricas habituales serán el endecasílabo y el romance, cambiando de una a otra en función de las necesidades dramáticas de la obra¹¹⁸⁰, y también para marcar la separación entre partes habladas y cantadas, siendo el romance el metro adoptado “...para los entremeses cantados y para la parte de transición a las músicas y danzas finales [...] con su facilidad para fluctuar de la conversación al cantable.” (ASENSIO, *Itinerario*: 66 y 76).

La inclusión de la música en el entremés parece haber sido un fenómeno progresivo, pero ya desde finales del siglo XVI se encuentran entremeses que cambian el habitual final “a palos” por un baile¹¹⁸¹. Esta costumbre acabó por imponerse del tal forma que *Zoquete*, uno de los personajes del entremés *Los degollados* (1670) de Calderón de la Barca, se

¹¹⁷⁹ Debido a lo extenso de la bibliografía del tema solo citaré aquí de forma resumida algunos de los estudios clásicos: ALVAREZ BARRIENTOS, J., y CEA GUTIERREZ, A. (eds.); *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, (Madrid, 1987); ASENSIO, E., *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, (Madrid, 1971); BERGMAN, H.E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, (Madrid, 1965), y *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, 1972); COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, (Madrid, 1911); FERNÁNDEZ OBIANCA, J., *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, (Oviedo, 1992); GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, (Madrid, 1988), y *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, (Madrid, 1988); GARCÍA VALDÉS, C.C., (ed^a), *Antología del entremés barroco* (Barcelona, 1985); GRANJA, A., y M^a L. LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, (Madrid, 1999); HUERTA CALVO, J., *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, (Palma de Mallorca, 1996), y *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, (Madrid, 1999); LOBATO, M^aL. (ed^a), *P. Calderón de la Barca. Teatro cómico breve*, (Kassel, 1989); MADROÑAL, A., *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente* (Kassel, 1996); MARTÍNEZ LÓPEZ, M^a J., *El entremés: radiografía de un género*, (Toulouse, 1997); RODRÍGUEZ CUADROS, E., y A. TORDERA, *Pedro Calderón de la Barca. Entremeses, jácaras y mojigangas*, (Madrid, 1982). Para una visión más amplia ver Bibliografía General.

¹¹⁸⁰ Para Martínez López (*Entremés*: 85) los cambios de versificación pueden en ocasiones indicar los cambios de personaje, situación y lugar.

¹¹⁸¹ Pese a haber escrito algunos entremeses muy importantes, Quevedo critica la costumbre de finalizar el entremés con baile y música. En el *Discurso de todos los diablos* arremete contra el género, por considerar que

manifiesta contrario a que no se haga, por considerar incompleta la representación sin el baile:

ZOQUETE: Eso es quererle quitar
al entremés las guitarras
y castañetas, y habrá
quien diga, si no se baila,
que le faltó al entremés
una grande circunstancia
[...]¹¹⁸².

El baile final puede estar mas o menos relacionado con el argumento del entremés¹¹⁸³. Pero aunque en ocasiones esta relación es muy superficial, limitándose a una alusión mas o menos declarada del asunto del entremés en la letra del baile, hay no pocos ejemplos en los que el baile, y sobre todo las partes cantadas, no son un simple añadido final sino que están justificado por el argumento¹¹⁸⁴, como sucede en la *Segunda parte del entremés de Diego Moreno* de Quevedo, en el que las partes bailadas y cantadas se introducen en la 2ª mitad de la obra tomando como excusa la celebración de la boda de la viuda de Diego Moreno. La parte musical consta de un estribillo y unas estrofas que van comentando el estribillo, con alusiones a lo que sucede en la trama¹¹⁸⁵. Mejor trabados están música y argumento en el entremés anónimo *La Guitarra*, que Cotarelo (*Colección: cxxxiii*) lo fecha en la 2ª mitad del XVII, en el que las diferentes danzas que un amigo del matrimonio toca en la guitarra, permiten a la esposa, celosa de las continuas ausencias del marido, saber lo que éste hace cada tarde sin que él pueda saber cómo descubre su mujer sus correrías: si ha estado paseando por el Prado, el amigo tocará un *Pasacalle*, si ha hablado

ensalza costumbres poco morales y suele acabar "...con palos o con músicos, *que es peor*". Citado por ASENSIO, *Itinerario*: 21. El subrayado en cursiva es mío.

¹¹⁸² Cito por la edic. de HUERTA CALVO, *Teatro breve*: 226.

¹¹⁸³ En algunos casos simplemente se indica "*Hacen un baile*", como en el entremés *Los Mariones* de Quiñones de Benavente (COTARELO, *Colección: 598*), pero en otras ocasiones podemos incluso considerar al baile como una prolongación del entremés, como sucede en otra obra de Quiñones de Benavente, el entremés de *La malcontenta*: "MALCONTENTA: No hay novio que me agrade. Al pensamiento/me ha dado que dilate el casamiento./ Quede para otro día, y vengan luego,/con instrumentos, músicos, galanes, celebraremos todos la alegría/ de haber quedado, como siempre, mía./(Salen MÚSICOS con guitarras) MÚSICOS: A la Malcontenta, más la codician .../MALCONTENTA: Por sus muchos dineros,/ reales, escudos, doblones/ que por si misma./MÚSICOS: Y ella que lo escucha, publica a voces.../MALCONTENTA: Que son falsos/ sagaces,/ taimados, bellacos,/ todos los hombres/...". Cito por la edición de COTARELO, *Colección: 741-2*.

¹¹⁸⁴ En el *Entremés del platillo* (c. 1602) de Simón Aguado, un indiano es robado por unos ladrones que resultan ser músicos ellos, y sabiendo bailar ellas. Citado por MERINO QUIJANO, *Bailes*: 163. Muy similar es el planteamiento del entremés *Las brujas fingidas*, fechado por Cotarelo (*Colección, cxxvi*) en la 1ª mitad del XVII, en el que unos ladrones, para robar 40 escudos a criado bobo del vejete, se fingen brujos y le embelesan cantando y bailando.

¹¹⁸⁵ Ver en ASENSIO, *Itinerario*, pp. 281-285. Los ejemplos son muy numerosos, e incluso tardíos. En el entremés *Francisco ¿que tienes?* de Francisco de Castro, publicado en su *Alegría cómica* (1702), el novio de la hija de un maestro de capilla se compincha con un amigo -sacristán- para entretener al padre y poder él raptar a la hija. El amigo aturde al maestro de capilla cantando un villancico que empieza con las palabras del título del entremés, persiguiéndole con la música y el estribillo. Cito por COTARELO, *Colección: cxx*.

con alguna dama una *Pavana*, un *Canario* si ha visitado a alguna dama, y una *Jácara* si además ha tomado chocolate en su casa. Un ejemplo mas temprano de la perfecta unión que música y trama pueden llegar a alcanzar en una pieza tan breve como el entremés lo tenemos en el *Entremés de la ronda*, de Quiñones de Benavente, un buen ejemplo además de la alternancia entre endecasílabo y romance, reservando éste para las partes cantadas. En él la protagonista canta para avisar a su amante de que su marido -el alcalde- está ausente y tiene la vía libre:

MADALENA: ¡Válgate el diablo, si acabases de irte,
mas que nunca aquí vuelvas! ¡Que pelmazo!
Va de seña, pues ya ha llegado el plazo
(*Cantando*)
*Si no me engaña la vista
aquesta es la ronda cierto
y este el camino de casa
que queda al camino izquierdo.*
(*Sale el barbero de galán*)

BARBERO: A tu voz, a tu seña, a tu donaire
mas cierto vengo a ser, mi Madalena
que a las doce buscón en mesa ajena.¹¹⁸⁶

Precisamente es Luis Quiñones de Benavente el poeta que va a protagonizar el paso siguiente en la evolución “musical” del entremés, ya que se le considera el creador de un nuevo genero breve: el *entremés cantado* o *baile entremesado*¹¹⁸⁷.

Muy apreciado en la época tanto por sus habilidades de entremesista como por las de músico, Benavente incluía habitualmente música en sus obras, combinando melodías propias con materiales folklóricos (romances, letrillas, etc.) que se cantarían con sus melodías tradicionales. Sin embargo, pese a su fama y el reconocimiento unánime por parte de sus contemporáneos, nada se ha conservado de ésta, aunque Bergman (*Ramillete*: 23) considera que “...podemos formarnos una idea parcial de su carácter a través del frecuente empleo de fragmentos de romances y de cancioncillas populares. Cada una de estas breves citas o parodias se cantaría por su melodía tradicional, dando el efecto de *potpourri*

¹¹⁸⁶ Cito por la edición de MADROÑAL, *Entremeses Benavente*: 243-244. La estrofa cantada explica los justificados motivos por los que el marido ha tenido que abandonar la casa: hacer la ronda, una de sus obligaciones como alcalde.

¹¹⁸⁷ Caracterizado como ya vimos por su mayor brevedad y su falta de realismo al escoger argumentos en los que priman lo abstracto, la alegoría y la fantasía, Bergman (*Ramillete*: 24) considera que Benavente recoge una formula satírica que ya estaba presente en otros dramaturgos como Antonio de Mendoza, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano. Según Pellicer (*Tratado*: 135) Quiñones “...resucitó en España una especie de la poesía de las cuatro en que Aristoteles las divide [...] que es la “ditirambica imitación”, la cual consistía en juntar en un sujeto verso, música y baile a tripudio...”

musical."¹¹⁸⁸, una mezcla o "picadillo de citas y estribillos que prestaban al conjunto un aire de ensalada literaria", según la calificación de Asensio (*Itinerario*: 172).

Pero además de formas musicales claramente influidas por las canciones populares, la estructura métrica de sus textos nos permite suponer que -especialmente en sus entremeses palaciegos- Benavente incluía formas tan representativas del teatro musical de la época como las *tonadas*. Un ejemplo claro creo que lo podemos encontrar en su entremés cantado *El tiempo*¹¹⁸⁹ (COTARELO, *Colección*: 507-8) en el que la letra cantada por Borja parece corresponderse con una tonada estrófica:

(Sale BORJA con alas en los hombros, anteojos,
muletilla y otras alas en los pies, y un reloj
en la mano y canta)

de arena

BORJA: Mortales que estais mirando
este bulto barbiluengo
graduado de fantasma,
consultado de esqueleto,
dos alas por acicates,
abotonando los vientos,
correo que siempre va
y humo que nunca ha vuelto;
un soplo de las edades,
un átomo del contento,
un antuvión de la vida
y de la muerte un jifero:
[...]

a la que le sigue otra tonada también estrófica, pero esta vez con estribillo cantada por Bernardo y el coro:

(Sale BERNARDO de galán)

BERNARDO: Mozas de prima tonsura,
yo soy el tiempo moderno,
que lleno de cachivaches,
me burlo de esotro tiempo.
Una pollera te traigo
con un ribetón tan grueso,
que juzgándole morcilla,
se vienen tras él los perros.

TODOS: ¡Ay que lindo tiempo!

BERNARDO: Unas guadejas y puntas
que, topando con sus dueños,
se quisieron hacer fuertes

¹¹⁸⁸ El empleo de canciones populares con otras letras o glosando las letras bien conocidas por el público era como ya vimos, un procedimiento empleado habitualmente por otros dramaturgos como Lope de Vega, en cuyas obras son muy frecuentes las citas de canciones populares, e incluso algunas de sus obras parecen inspiradas en algunas de las mas conocidas de éstas canciones. Ver Ver GARCÍA DE ENTERRÍA, M.C., "Función de la letra para cantar en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción", *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLI (1965), pp. 3-62.

¹¹⁸⁹ Bergman (*L. Quiñones*: 361) cree que fue representado en 1633 o 1634.

TODOS: al pasar de un cimiterio.
¡Ay que lindo tiempo!
[...]

Los entremeses con música de Benavente además de presentar diferentes formas, alcanzan en algunos casos una gran complejidad musical que pone de relieve los conocimientos musicales del poeta¹¹⁹⁰, y exige a los actores que los representan un notable dominio del canto y del baile. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en el entremés *Don Satisfecho, el moño y la cabellera*, que termina con una burla a *D. Satisfecho* por los vecinos. Bergman ha señalado la complicada distribución de los músicos: "... para este final, todo cantado, coloca Benavente a sus músicos no sólo en el tablado, sino también en las ventanas a varios niveles. Tres coros en diferentes sitios se preguntan y responden con un solista en el tablado (*Susana*) y otro en lo alto del teatro (*Satisfecho*). Por la versificación se percibe que se cantarían melodías distintas, ya que después de siete cuartetos de romance se adoptan luego, en la vaya [burla], seguidillas con estribillo de gaita gallega..."¹¹⁹¹.

Importante en la evolución de los entremeses con música es también Gíl López de Armesto y Castro, a quien Huerta Calvo considera el inventor del "*intermedio lírico*", género ligado a las representaciones palaciegas¹¹⁹². De la importancia que para López de Armesto tenía la música encontramos una clara prueba en el prólogo *Al lector* en la edición de sus obras¹¹⁹³, en el que como ya dijimos, solicita la benevolencia del lector ante la falta de la música "...que fue el logro de todos ellos..."

Ligado por su profesión (Ayuda de Furrier de las Reales Caballerizas) al entorno palaciego, López de Armesto es uno de los entremesistas menos conocidos de entre aquellos que desarrollaron su carrera a partir de la segunda mitad de siglo (Lanini, León Merchante, Monteser, Quirós, Suárez de Deza, Villaviciosa, y Zamora) cuando los géneros breves

¹¹⁹⁰ En el entremés cantado *Las Dueñas*, representado en 1635 en el estanque del Retiro posiblemente como una de las piezas breves que acompañaron a la fiesta *El mayor encanto amor* de Calderón, Benavente incluye dos coros que cantan alternándose, y distribuye a los actores de las compañías de Prado y Fiqueroa en cinco grupos de cuatro actores cada uno, mezclando en distintas proporciones las voces masculinas y femeninas (3 actrices y un actor en el 1º y en el 2º, 2 actrices y 2 actores en el 3º y 4º, y 4 actores en el 5º), haciéndolos aparecer sucesivamente sobre el escenario, combinando en cada grupo las partes cantadas a solo con la corales. Ver COTARELO, *Colección*: 566-7.

¹¹⁹¹ BERGMAN, H.E., "Algunos entremeses desconocidos de Luis Quiñones de Benavente". *Homenaje a Casaldueño. Crítica y Poesía*. Pincus, R., y G. Sobejano (eds.), (Madrid, 1972), pp. 85-94, p. 87.

¹¹⁹² Huerta Calvo señala como se trata de un género "idealista" de "naturaleza musical". Ver HUERTA CALVO, *Teatro breve Edad Oro*: 45.

¹¹⁹³ "Amigo lector, yo me holgara mucho de poder conseguir con el Maestro, a cuyo cargo està la impresión de estos Saynetes, el que te los diera sin interès alguno, como yo lo hize con las compañías que los representaron, no hallando mas premio en ello que el verte entretenido y que salieses gustoso, que fue lo que yo pude desear, pero supuesto que no lo podrè conseguir, y que conoces mi buena voluntad. Te suplico los leas con el gusto que los oíste, sin que olvides, al leerlos, la dulçura de la música, con que se ejecutaron, que fue el logro de todos ellos. Vale" *Sainetes y entremeses representados y cantados* (Madrid, 1674) (*B.N.M.*: T-9713)

adquieren cada vez mas importancia en las representaciones palaciegas¹¹⁹⁴, y algunos de los actores especializados en ellos llegan a alcanzar una gran popularidad, contándose entre sus admiradores los miembros de la Familia Real¹¹⁹⁵. Pero a diferencia de lo sucedido en otros géneros menores, cuyas variantes palaciegas se caracterizan por unos argumentos menos “realistas”, una mayor complejidad escenográfica y una importancia considerable de la música, el entremés escrito expresamente para ser representado como intermedio de obras y fiestas cortesanas no se aleja apenas de los modelos que se representaban en los corrales públicos. Un caso muy representativo lo tenemos en las obras cortas de Antonio de Solís para Palacio. Como ha señalado Martínez López (*Entremés*: 230), mientras que en sus loas y fin de fiesta palaciegos Solís emplea una rica escenografía, los entremeses suelen ser mas sobrios debido a que por situarse entre dos jornadas de la comedia, su puesta en escena no puede interferir en el aparato escenográfico dispuesto para éstas¹¹⁹⁶. En cuanto a la importancia del baile y el canto, Solís vuelve al baile como final del entremés, aunque ampliándolo de manera que ocupa el último tercio de la obra¹¹⁹⁷.

Aunque no podemos considerar al entremés como un género musical, no debemos infravalorar la importancia que la música, el canto y la danza tienen en éstas obritas, pues como señala Asensio (*Itinerario*: 40), mientras que en la comedia impera la palabra poética, en el entremés predomina el gesto apoyado por otras habilidades tales como la danza y el canto. También para Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 44) el entremés, a diferencia de la comedia, “...exige la gesticulación, la exacerbación musical y bullanguera...”. El éxito del género entre todas las capas sociales se debe pues en gran medida a las capacidades histriónicas de los actores que los representaban. Por eso son especialmente interesantes -y más para el objeto del presente trabajo- aquellos entremeses en los que los actores, como sucedía también en las “loas de presentación”, aparecen con su

¹¹⁹⁴ Existe incluso un género muy ligado a las diversiones palaciegas, la “folla”, representación basada únicamente en géneros menores, definido ya en 1610 por Covarrubias: “Los comediantes, cuando representan muchos entremeses juntos sin comedia ni representación grave, la llaman folla, y con razón, porque todo es locura, chacota y risa”. COVARRUBIAS, *Tesoro*: 555. Sin embargo parece que alcanzó su mayor desarrollo durante el siglo XVIII. Ver también ESTEPA, *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII* (Madrid, 1994), especialmente pp. 361 a 381.

¹¹⁹⁵ El caso mas significativo es posiblemente el de Cosme Pérez, alias *Juan Rana*. Sobre sus relaciones con Felipe IV ver mi artículo “Diego Velázquez y Cosme Pérez: genio e ingenio en la corte de Felipe IV”, *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 2 (1999), pp. 217-253.

¹¹⁹⁶ No sucede sin embargo lo mismo en los entremeses que se escribían para acompañar la representación de los autos sacramentales, pues en ellos se podían aprovechar los recursos escenográficos dispuestos para el auto. La importancia que lo visual tenía en estos entremeses la refleja Benavente en su entremés *Los sacristanes burlados*: MARÍA: .../Hacer con los pobres estos/como en entremés de auto/mucha vista y poco seso.”. Cotarelo (*Colección*: 619).

¹¹⁹⁷ Tres bailes -al uso catalán, valenciano y de gitanas- se interpretan en su entremés *Salta en banco*, uno de los que acompañaron la representación de su fiesta *Triunfos de amor y fortuna* con la que se celebró el nacimiento de Felipe Prospero en 1658, y en el que como ya vimos tenían un gran protagonismo una de las parejas cómicas

propia identidad, sin quedar enmascarados por la falsa apariencia de un personaje. Estos entremeses nos facilitan información sobre sus habilidades profesionales individuales, y también otros datos mas personales como su apariencia física y carácter. Hay además entre este tipo de entremeses un pequeño grupo que centra su argumento en aspectos de la vida teatral, y aunque la música ocupa en ellos un lugar secundario, resultan doblemente interesantes por reflejar los aspectos cotidianos del trabajo y de la vida de los actores. Entremeses como *El vestuario* de Agustín Moreto, en el que se pinta todo lo que sucede en él antes de la representación, *La portería de damas* de Francisco de Avellaneda, en el que las damas de la compañía de Rosa hacen numerosos encargos a Cosme Pérez, y el entremés anónimo *El ensayo y día de comedia*, son un buen ejemplo. Pero ninguno tan interesante, a nuestro juicio, como *El ensayo* de Andrés Gíl Enríquez, protagonizado por los miembros de la compañía de Pedro de la Rosa, entre los que encontramos a tres de las mas célebres actrices-cantantes de la época: las hermanas Luisa y Mariana Romero y la cantante y arpista Mariana de Borja; las tres, junto con el músico Gaspar Real¹¹⁹⁸, representan el ensayo de la música de una comedia, que ocupa toda la parte central del entremés. El fragmento, que reproducimos a continuación por su interés, ya que es el único testimonio contemporáneo de como se preparaban las intervenciones musicales de las comedias, reproduce con gran vivacidad algunos de los aspectos de la práctica profesional de la música dentro de las compañías tales como que era el músico principal de las mismas el que se encargaba de enseñar y ensayar la música y que ésta era cantada principalmente por las actrices. En el texto se indica también el tipo de música que solía interpretarse en las comedias, y en este caso incluso se mencionan las características vocales de alguna de las actrices (voz de “azúcar de Gandía” la de la Borja y celestial la de la Romero)¹¹⁹⁹:

(Sale [Gaspar] con la vihuela debajo del brazo.)

GASPAR: Dios sea loado.
 TODAS: ¿Es de día?
 ROSA: Gaspar, mientras van viniendo,
 ensaye el tono.
 GASPAR: Y dirán
 que no he sido yo el primero.
 (Está templando.)
 Ea, niñas, vamos.
 ANTONIA: Ea.
 (Salen dos mirones [Juan y Navarro])
 NAVARRO: ¿Hemos venido a buen tiempo?
 JUAN: Deseo ver un ensayo.

mas célebres de la época: Juan Rana y Bernarda Ramírez. Ver el entremés en SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 21-29.

¹¹⁹⁸ Para mas detalles sobre cada uno de ellos ver *Apéndice I*.

¹¹⁹⁹ Cito por la edición de BERGMAN, *Ramillete*: 340-342. Según ésta investigadora, el entremés se puede fechar en torno a 1657-1660 (*Ramillete*: 334). Señalo en cursiva las partes cantadas.

MENDOZA: Raras figuras, por cierto.
 LUISA: Esa tercera disuena.
 GASPAR: No es la prima de provecho.
 ¡Cuidado, Mariana!
 MARIANA: ¿A mi?
 GASPAR: ¡Que siempre se esté riendo!
 BORJA: ¡Ea, señores, que es tarde!
 NAVARRO: El Gasparillo es muy diestro.
*(Cantan esta copla, y al referir el último verso se
 Mariana, y vase.) (Cantan.)*
 ríe
 Jilguero, pues lo que cantas
 al aire entregando vas,
 canta mi pesar, a ver
 si me deja mi pesar.
 GASPAR: Señora Mariana, arriba.
(Entonando.)
 Sol... ¿cuánto va que lo dejo?.
 ¡O, lleve el diablo la risa!
 Fa.
 MENDOZA: Fa.
 GASPAR: Más arriba, presto.
 JUAN: Serafines son, sin duda,
 porque cantan de los cielos.
 NAVARRO: Azúcar el de Gandía,
 la Borja.
 JUAN: Pues la Romero
 puede sahumar con su voz
 al mas triste pensamiento.
 LUISA: ¿Que dirán aquellos simples?
 NAVARRO: Es mucho lo que las debo.
 BORJA: El tono no hay que ensayarse,
 porque muy bien lo sabemos.
 ANTONIA: ¿Sabe ya aquellas quintillas,
 que las tres, según entiendo,
 en la segunda jornada
 han de cantar?
 MENDOZA: Poco yerro.
 ANTONIA: ¿A que son?
 ROSA: A una mujer
 muy fea, pero por eso
 muy tonta.
 JUAN: El asunto es bravo.
 LUISA: Vengan a ver si me acuerdo.
(Canta.)
 ¿Que se ha hecho tu cordura,
 y lo hermoso de tu aliento?
 Mas mi ingenio conjetura
 que se ha ido tu hermosura
 a buscar tu entendimiento.
(Canta.)
 BORJA: Como te falta la sal
 a nadie gustas; mas ¿quién
 hará admiración igual,
 porque quien entiende mal,
 como puede saber bien?
(Canta.)
 MARIANA: Nadie en tu cara repare,

*pues según lo que en ti veo,
 si alguno te deseare,
 y por tu causa pecare,
 hará un pecado muy feo.*
 (Canta.)

LUISA: *Hecha siempre un Lucifer
 estás, y es cosa bien rara;
 pues sin poderte valer,
 a cuantos te van a ver
 recibes con mala cara.*

JUAN: De todo tienen las coplas.

NAVARRO: ¡Que bien las cantan, por cierto!

JUAN: Así fueran las quintillas.

(Salen dos [Malaguilla y Simón] al querer
 proseguir cantando.)

proseguir MALAGUILLA: Ea, señores, ensayemos
 la comedia [...]

4.2.2. OBRAS COMPLEJAS

Aún siendo géneros sólo parcialmente musicales, la música -siempre presente- tenía un importante papel en comedias y autos (muy especialmente, como veremos, en éstos últimos), en los que cumplía funciones expresivas, ideológicas y simbólicas.

4.2.2.1. La Comedia:

La consideración de la música como uno de los elementos que forman parte integrante de la comedia estaba firmemente asentada en el siglo XVII como prueban los documentos de la época, ya sean éstos tratados teóricos sobre el teatro, textos teatrales o documentos legales.

En su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) Lope de Vega la incluye dentro de las “tres cosas” que componen cualquier “imitación poética”:

Ya tiene la comedia verdadera
 su fin propuesto, como todo género
 de poemas o poesía, y éste ha sido
 imitar las acciones de los hombres
 y pintar de aquel siglo las costumbres.
 También cualquier imitación poética
 se hace de tres cosas, que son: plática,
 verso dulce, armonía, o sea la música.”
 (Lope, *Arte*: 12).

Una concepción que va a mantenerse a lo largo del siglo, como lo demuestra el hecho de que también Francisco Bances Candamo incluya a la música en su tratado teórico -

Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos- como una de las once partes de las que se componen las comedias¹²⁰⁰.

La presencia de la música como uno de los elementos de la comedia se refleja constantemente en los propios textos teatrales del Siglo de Oro, en los que música y músicos se consideran tan esenciales para el éxito de la representación como la presencia de un buen autor, famosos actores, y especialmente actrices, para hacer los papeles principales:

ROJAS: ¿Estáis loco? ¿Que decís?
 ¿Pues representar queréis?
 ¿Que autor de fama traéis?
 ¿O con que gente venís?
 Villegas y Ríos presentes
 con tan buenas compañías,
 tantas farsas, bizarrías,
 tan buena música y gentes,
 [...]
 ¿Que galas? ¿Que compañeros?
 ¿Que músicos de gran fama?
 ¿Que mujer que haga la dama?
 ¿Que bobo que haga Cisneros?¹²⁰¹

Igualmente, en los contratos que firman actores y autores con empresarios públicos (cofradías, y ayuntamientos) y privados (arrendadores) se plasma la importancia de que la comedia se represente acompañada “...con la música que se acostumbra...”¹²⁰², que como vimos estaba protagonizada por las partes cantadas acompañadas normalmente por instrumentos de cuerda, principalmente por la guitarra¹²⁰³.

Es mas, a principios del siglo XVII ya existe la conciencia de que es en gran medida gracias a la música por lo que las comedias se han convertido en un entretenimiento tan popular entre todas las capas sociales, arrinconando a otros géneros, que en principio contaban con un mayor prestigio:

“Solo tienen valor Plauto y Terencio,
reinan comedias, reinan tonadillas,
y todo lo demás está en silencio.

¹²⁰⁰ Para Bances las comedias de su época “...se componen de estas partes y circunstancias: Argumento, Contextura, Episodios, Costumbres, Personages, Locución, Representantes, Mussica, Danza, Trages y Aparato Scenico.” Cito por *Theatro* por la edición de D.W. Moir (Londres, 1970), p. 32. Esta división la incluye Bances ya en la primera versión de su obra, que Moir fecha hacia 1689-90. Ver *Theatro*: lv.

¹²⁰¹ Loa de *Presentación de la compañía de Gómez en Sevilla*. ROJAS, *Viaje*: 80. Los subrayados en cursiva son míos.

¹²⁰² En 1637, un grupo de actores formado por dos matrimonios y una actriz además de “...D. Francisco de Sosa, musico, y un violin que no se acuerdan de su nombre [se obligan a] ir a la villa de Hita y representar dos comedias con cuatro bailes y entremeses y la musica que se acostumbra, llevando ellos el adorno y vestidos necesarios y cobrando 850 reales.” (P.PASTOR, *N.Datos*: 270).

¹²⁰³ En 1593 el autor Gabriel Nuñez es contratado por la Cofradía del Rosario de Navalcarnero, para representar tres comedias, una a lo humano el primer domingo de agosto “...cada de las dichas comedias con su musica de biola y guitarras...” (P.PASTOR, *N.Datos*: 36-37).

Aunque hagan heroicas maravillas,
no estimaran a Homero ni a Virgilio,
porque no cantan coplas redondillas."¹²⁰⁴

Teóricos del teatro, dramaturgos, autores y actores son pues conscientes de la importancia de la música en una representación, y no sólo como mero ornato -que también es importante- sino como un elemento que puede influir decisivamente en el ánimo del público¹²⁰⁵ y por tanto facilitar el trabajo de los actores:

"Una letra en ocasión
de un paso de gran tristeza,
al vulgo mientras se canta,
envuelto en silencio eleva."¹²⁰⁶

Por ello incluso aquellas compañías de poca importancia que representaban por pueblos y villas, contaban entre sus miembros con algún músico¹²⁰⁷, mientras que las grandes compañías que actuaban en la Corte¹²⁰⁸ contaban con dos e incluso tres.

Pero a diferencia de lo que sucede en el teatro cortesano, en los corrales públicos, dada la condición de "vulgo" e "inculto" del público popular y su inadecuado comportamiento en numerosas ocasiones¹²⁰⁹, la música de las comedias se veía condicionada por sus gustos, ya que como ha señalado Granja, con su actitud el público podía

¹²⁰⁴ Cristobal de Mesa, "A Juan de Velasco, Condestable de Castilla" (*Rimas*, 1611). Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 166. El subrayado en cursiva es mío.

¹²⁰⁵ Para el padre José Alcázar (*Ortografía Castellana*, c. 1690), la música "adorna a las comedias" siendo necesaria no solo en los bailes, sino también "...cuando se introduce alguna persona que cante...". Reconoce así implícitamente su influencia sobre un público al que no tiene en muy alta estima: "En el teatro el juez es el vulgo necio y sin letras [...] que no penetra los conceptos y solamente se deleita con la transposición desusada de las palabras." Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 338 y 329.

¹²⁰⁶ BOYL, C., *A un licenciado que deseaba hacer comedia* (1616). Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 183.

¹²⁰⁷ El 6 de Julio de 1637 seis actores, entre los que figura D. Francisco de Sosa, músico, se obligan a representar "...dos comedias con cuatro bailes y entremeses y la música que se acostumbra..." en la villa de Hita. Además de Sosa, irá un violín "que no se acuerdan de su nombre", es decir dos músicos para un grupo de representantes que no parece ni muy grande ni muy importante. Ver en P. PASTOR, *N.Datos*: 270. También es frecuente que un pueblo contrate a una o dos actrices y un músico para las fiestas. Así en 1660 Luciana Leal, Juan Amador de Montesa, músico, su mujer Eugenia de Cereceda, y Juan Luis de Robles se conciertan con la villa de Daganzo para actuar en ella durante las fiestas del Corpus, comprometiéndose Montesa a que "...pondrá la música y la dara a las muxeres ..." (*A.H.P.*, Pº 5597 (J.García Albertos), Pº 39).

¹²⁰⁸ Hemos de llamar la atención sobre el hecho de que incluso las villas de menor importancia contrataban a compañías de cierto renombre exigiéndoles algo mas que un músico acompañado por un instrumento de cuerda. Así cuando en 1620 la villa de Tornavacas contrata a la compañía de Tomás Fernández Cabredo para que represente cuatro comedias, dos a lo divino y dos a lo humano, durante tres días, especifica en el contrato que "...todas con música de quatro voces en cada vna de las dichas quatro comedias..." (AGULLÓ, *100 Docs.*: 97).

¹²⁰⁹ Las alusiones al pésimo comportamiento del público de los corrales son constantes a lo largo de todo el siglo XVII; su descontento se podía expresar también "musicalmente": "Dios os libre de la furia mosqueteril, entre quien, si no agrada lo que se representa, no hay cosa segura, sea divina o profana. Pues la plebe de negro no es menos peligrosa desde sus bancos o gradas, ni menos abastecida de instrumentos para el estorbo de la comedia y su regodeo. ¡Ay de aquella cuyo aplauso nace de carracas, cencerros, ginebras, silbatos, campanillas, capadores, tablillas de San Lázaro y sobre todo de voces y silbos incesables." Suarez de Figueroa, *El Pasajero* (1617). Cito por SÁNCHEZ ESCRIBANO y POQUERAS, *Preceptiva*: 189.

“...destrozar cualquier intento de crear un ambiente musical adecuado a la escena por parte del dramaturgo o del autor de comedias responsable del montaje.”¹²¹⁰. A diferencia, pues, de lo que sucedía en las fiestas palaciegas, en las que el correcto comportamiento de los espectadores estaba garantizado¹²¹¹ y su mayor cultura permitía experimentos musicales más arriesgados, en los teatros públicos el público podía reventar cualquier intento de crear un determinado ambiente musical o rechazar de forma bastante desagradable y ruidosa todo intento de introducir una novedad¹²¹².

No obstante, el temor a las reacciones del público no impidió la rápida evolución de la música teatral, de la que los poetas fueron plenamente conscientes¹²¹³, y que tan magistralmente describe Rojas en su loa *La Comedia* (*Viaje*: 150-154):

[...]digo que Lope de Rueda,
gracioso representante
y en su tiempo gran poeta,
empezó a poner la farsa
en buen uso y orden buena.
[...]
Tañían una guitarra,
y ésta nunca salía fuera,
sino adentro, y en los blancos,
muy mal templada y sin cuerdas.
[...]
Después, como los ingenios
se adelgazaron, [...]
[...]
hacían farsas de pastores
de seis jornadas compuestas,
sin mas hatos que un pellico,
un laúd, una vihuela
[...]
y empiezan a introducir
amores en las comedias
[...]
luego los demás poetas
metieron figuras graves,
como son reyes y reinas,
[...]
y ya en este tiempo usaban

¹²¹⁰ GRANJA, A. de la, “Este paso está ya hecho. Calderón contra los mosqueteros”, en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthopos*, extra 1 (1997), p. 74.

¹²¹¹ “Señora, los Entremeses/dizen que están muy discretos/los oyentes de los Patios/y que al oír sus gracejos,/como pudiera un Señor/se sonríe vn Mosquetero/ Piden, que con graves penas/se ponga remedio a esto;/ y que la gente ordinaria/ no pueda reírse quedo/...” Solís, *Loa para la comedia de Las Amazonas*. Ver edición de SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís obra menor*: 105.

¹²¹² Recuérdese la prevención de mostrada por Calderón en la loa para *La púrpura de la rosa* con respecto a la actitud con la que pudiera recibir la ópera el “vulgo fiero”.

¹²¹³ “¡Bueno sería que porque el primero músico sacó de la consonancia de los martillos en la yunque la diferencia de los agudos y graves y armonía música, hubiesen los que agora la profesan de andar cargados con los instrumentos de Vulcano, y mereciesen castigo en vez de alabanza los que a la harpa fueron añadiendo cuerdas y, vituperando lo superfluo y inútil de la antigüedad, la dejaron en la perfección que agora vemos!” TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales*: 227. (Cigarrales Primero).

cantar romances y letras
 [...]
 Paso este tiempo, vino otro,
 subieron a más alteza,
 [...]
 Ya se hacían tres jornadas
 [...]
 Llegó el tiempo que se usaron
 las comedias de apariencias,
 de santos y de tramoyas,
 [...]
 cantábase a tres y a cuatro
 [...]
 llegó el nuestro, que pudiera
 llamarse el tiempo dorado,
 según al punto que llegan
 [...]
 música, entremeses, letras,
 graciosidad, bailes, mascarar,
 [...]

Una música de la que, pese a su constante presencia, apenas nos han llegado ejemplos, siendo posiblemente la fuente mas importante el *Manuscrito Novena*¹²¹⁴, que refleja como era practica habitual la reutilización en las comedias de música preexistente de comedias anteriores, ya que aunque la mayoría de las obras del manuscrito parecen haber sido compuestas a principios del XVIII, su contenido muestra un repertorio que abarca también obras del siglo anterior¹²¹⁵ pero que seguirán representándose en la corte de Felipe V.

No obstante no podemos acabar este apartado sin señalar que dado que en la época se diferenciaba entre diversos tipos de comedias -una diversidad que los estudios actuales no han hecho mas que ampliar¹²¹⁶- la música, aunque era parte integrante de la comedia, no tenía la misma importancia ni cumplía las mismas funciones en todas ellas. Para los

¹²¹⁴ Ver STEIN, L.K., "El *Manuscrito Novena*: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro", *Revista de Musicología*, III nº 1-2 (1980), 197, 233; SUBIRÁ, "Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII: Contribución a la música teatral española", *Anuario Musical*, IV (1949), pp. 181-191.

¹²¹⁵ Según Stein, el *Manuscrito* "...parece reflejar la presencia de dos diferentes estéticas musicales coexistentes en los teatro públicos..." a principios del XVIII, ya que mientras en las composiciones mas antiguas no se percibe la influencia del estilo operístico europeo, en la música para las comedias mas nuevas si se percibe un estilo mas contemporáneo a la fecha del manuscrito. Pero este cambio de estilo musical va acompañado, según Stein, por un cambio en el estilo literario. Por ello, la investigadora considera el *Manuscrito Novena* como una especie de "colección matriz". STEIN, *Manuscrito Novena*: 206-207 y 213.

¹²¹⁶ Actualmente los investigadores distinguen entre comedias de capa y espada, palatinas, urbanas, de magia, históricas, de santos, dramas, etc., a cuyas características se han dedicado numerosos estudios por lo que nos limitamos a citar aquí sólo alguno de los mas importantes, ya que no corresponde a los propósitos de este trabajo intentar una clasificación de las comedias del Siglo de Oro. Ver ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*; (Madrid, 1995); AUBRUN, V.Ch., *La comedia española (1600-1680)* (París, 1966), CANAVAGGIO, J., (ed.), *La comedia. Actas Seminario Hispano Francés*. Diciembre 1991 (Madrid, 1995), PEDRAZA, F.B. y R. GONZÁLEZ CAÑAL, *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina* (Almagro, 1996); RENNERT, H.A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, (New York, 1909); VALBUENA PRAT, A., *El teatro español en su siglo de oro*, (Barcelona, 1969). Ver también en Bibliografía General.

tratadistas mas antiguos las comedias solían reducirse a dos tipos, ya fuere atendiendo a su argumento, a los requisitos de su puesta en escena, o a ambas cosas a la vez¹²¹⁷, una clasificación dúal que a finales del siglo mantiene Bances Candamo en su tratado¹²¹⁸. Pero al intentar establecer la importancia y función de la música en las comedias, creo que puede sernos de mayor utilidad la clasificación establecida por el padre Fr. Manuel Guerra y Ribera, célebre predicador, defensor de las comedias y amigo de Calderón, quien en su *Aprobación* (1682) diferencia tres tipos: de “capa y espada”, “históricas” y “de santos”¹²¹⁹.

En las comedias de *capa y espada*, con todas sus variantes, la música suele utilizarse dentro de un contexto “verosímil”, es decir, en situaciones de la vida real en las que se usaba la música: serenatas, fiestas particulares, municipales y palaciegas, entretenimiento personal, etc. El tipo de música suele ser por tanto música de baile y danza, y sobre todo canciones populares bien conocidas por el público, cuyas posibilidades son muy amplias ya que permiten incluir en una obra canciones muy diferentes: romances y letrillas que se habían hecho populares, canciones propias de determinados festejos (canciones de boda, de romería, “mayas”, canciones propias de los trabajos del campo) y también canciones “de moda” en un determinado momento, pues así como sabemos que las danzas se ponían y pasaban de moda, lo mismo sucedía con las canciones, como revelan alusiones por ejemplo

¹²¹⁷ Para Torres Naharro podían ser comedias “a noticia” si trataban de “...cosa nota o vista en realidad de verdad...” y comedias “a fantasía” si el asunto era “...cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea...” (*Propaladia*, 1517). A principios del siglo XVII Suarez de Figueroa (*El Passagero*, 1617) también mantiene una clasificación dúal, pero atendiendo no al argumento sino a la puesta en escena: considera comedias “de cuerpo” aquellas en las que se emplean todo genero de tramoyas y artificios, y dentro de ellas distingue entre comedias “de santos”, que narran las vidas de santos, y las que llama “de teatro” o “de ruido” que son las comedias mitológicas. Un segundo grupo lo formarían las comedias “de ingenio”, es decir comedias de capa y espada que tienen como argumento temas de la vida cotidiana y no necesitan maquinaria ni tramoyas. Ver en RENNERT, *Spanish*: 275-276. Mucho mas sintética es la división que ya desde principios del XVII hacían ciudades y pueblos en los contratos de las compañías profesionales para que representasen en ellos un número determinado de comedias, en los que se especifica si éstas han de ser “a lo humano” o “a lo divino”. Así se indica en el contrato que el 22 de mayo de 1602 firman Pedro Rodríguez y Diego de Rojas y Gaspar de los Reyes “... autores de comedias que llaman la compañía española con los mayordomos de la cofradía del Rosario de la villa del Barco de Avila, para ir con su compañía a dicha villa el último de Junio de este año, y harán cuatro comedias, dos a lo divino, la una del *Castigo en la vanagloria* y la otra de *Los Martires Japoneses*, y con dos entremeses en cada una, y otras dos comedias a lo humano, la una del *Conde de Alarcos* y la otra del *Cerco de Córdoba*, con dos entremeses en cada una y con su musica y baile...” PÉREZ PASTOR, *N.Datos*: 75.

¹²¹⁸ En su *Theatro* clasifica las comedias en dos tipos: “amatorias” e “históricas”. Al primero -amatorias- pertenecen aquellas que “...son pura invención o idea sin fundamento en la verdad...”, y las divide en dos subtipos: las de *capa y espada* -protagonizadas por “caballeros particulares” entre los que ocurren los “sucesos mas caseros de un galanteo”- y “las que llaman de fábrica”, protagonizadas por “Reies, Principes, Generales, Duques, etc.” y en las que ocurren “...sucesos extraños, y mas altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco a, llame caseros.”. Las del segundo tipo -históricas- entre las que incluye “las de Santos” “...suelen ser exemplares que enseñen con el suceso eficacissimo...” (BANCES, *Theatro*, 33 y 35).).

¹²¹⁹ “Las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo “de capa y espada”. Todas son tan ceñidas a las leyes de la modestia que no son peligro, sino doctrina. Si son de santos el exemplo mueve, los milagros se imprimen, la devoción se extiende [...] Si son historiales, los avisos adoctrinan, los sucesos escarmientan, los desengaños atemorizan....” Cito por COTARELO, *Controversias*: 334.

a la “última jácara”, etc. Ello no quiere decir que debamos excluir canciones compuestas exprofeso para la obra o directamente relacionadas con su argumento¹²²⁰.

En cuanto a las funciones que la música cumple en este tipo de obras, son prácticamente todas las que vimos en el apartado correspondiente, ya que con respecto a la trama, las canciones pueden anunciar y/o anticipar parte de ella, enmarcar, ambientar, caracterizar, comentar escenas, etc.; igualmente puede anunciar la presencia en escena de algún personaje, caracterizarlo, permitirle expresar sus sentimientos, etc.¹²²¹.

Los tipos de música y la función que ésta cumple en las comedias *históricas* es muy semejante a lo establecido para el tipo anterior, pero en estas obras a las funciones ya indicadas se puede añadir una concepción “simbólica” en la manera de utilizar la música.

También en las comedias *de santos* tenía la música una importancia considerable. En ellas además de canciones populares y música compuesta expresamente para la comedia, se incluye música litúrgica y música instrumental, ambas con un fuerte contenido simbólico, doctrinal y persuasivo, en cierta manera muy similar al que tendrán igualmente en los autos sacramentales¹²²².

En la comedia de Tirso de Molina¹²²³ titulada *Santo y Sastre* encontramos un ejemplo magnífico de como las partes cantadas se componen específicamente para una obra, contribuyendo a resaltar los valores dramáticos de la misma, mientras que la música instrumental además de reflejar estados de ánimo de los personajes, contribuye a resaltar los movimientos escénicos, acentuando su emotividad. El protagonista *-Homo Bono-* ha sido

¹²²⁰ García Lorenzo considera que los dramaturgos se sirven principalmente de “cuatro fórmulas” para crear las canciones de sus obras: canciones creadas por el poeta con mayor o menor relación con la historia desarrollada en la obra, aprovechando melodías tradicionales para textos creados por ellos para la ocasión; canciones preexistentes bien conocidas y recordadas por el público; canciones preexistentes de las que no conocemos sus fuentes, pero que se popularizan a partir de la comedia; utilización de cantares propios de acontecimientos específicos o pertenecientes a grupos sociales bien caracterizados. Ver GARCÍA LORENZO, L., “El elemento folklórico-musical en el teatro español: de lo sublime a lo burlesco”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 3 (1989), PP. 67-78; p. 71.

¹²²¹ García Lorenzo (*Elemento folklórico*: 69-70) ha señalado como la canción consigue fundirse de forma magistral con la trama, e incluso como muchas son un compendio de la obra, ofreciendo datos indispensables del conflicto dramático; otra de las funciones sería “... complementar el espacio y el tiempo” y por último “expresar “las emociones, los anhelos, las frustraciones o las alegrías de estos personajes que están protagonizando los conflictos dramáticos o los enredos mas o menos humorísticos...”.

¹²²² Rojas (*Viaje*: 133) parece establecer un identidad entre comedia “a lo divino” y auto: “... y yo fuime al alcalde del pueblo y dijele que estaba allí una compañía de recitantes que pasaba de paso, si me daba licencia para hacer una obra. Preguntome si era a lo divino. Respondile que si, díome licencia; volvíme a casa y avise a Solano que repasase el auto de *Cain y Abel*...”. Sin embargo la diferencia entre comedias “de santos” o “a lo divino” y autos parece estar bien establecida desde principios del siglo XVII, como lo demuestran los contratos de las compañías. En 1614 la villa de Colmenar de Oreja contrata a la compañía de Pedro Valdés para que durante las fiestas del Corpus represente tres comedias: la tarde del sábado posterior al Corpus “hará una comedia a lo humano”, el domingo una “a lo divino” por la mañana y otra “a lo humano” por la tarde, cada una con un entremés y dos bailes, y *si quisieren dos autos en dicho día*, le avisaran con 15 de anticipación.” P.PASTOR, *N.Datos*, p. 140. El subrayado en cursiva es mío.

¹²²³ Arellano (*Convención*: 242-3 y 257-9) cita como en las comedias de santos de Tirso de Molina la música se emplea para resaltar las apariciones y las apariencias, y señala el uso con estos fines de dos tipos de música: la música litúrgica, y la música de chirimias para subrayar las apariciones celestes.

obligado por su padre a contraer matrimonio contra su inclinación que le lleva a consagrarse a Dios. Ejerciendo su oficio de sastre, oye una voz que cantando va aludiendo claramente a su propios sentimientos:

HOMO: ¡Oh, que voz tan regalada;
 y que a propósito vino
 la música a mis deseos,
 la letra a mis ejercicios!¹²²⁴

La música cantada le sume en un emotivo estado de ánimo, que escénicamente se representa por la ascensión del personaje hasta encontrarse con una imagen de Cristo crucificado:

“Baja muy despacio un Cristo crucificado, grande. desde lo mas alto del vestuario, y va subiendo Homo Bono al mismo compás, sin reparar que sube, haciendo labor hasta que a la mitad de la pared se junta con él, y entonces se levanta y le abraza.”

Una escena muy parecida es la que representa Francisco Ribalta en su *San Francisco abrazado al Crucificado* (Valencia, Museo de Bellas Artes) (*Fig. 61*), en la que los dos personajes principales aparecen enmarcados por dos ángeles, el mas cercano al santo con la corona de santidad que le va a imponer mientras que el ángel del lado opuesto tañe una viola da gamba, lo que pone de manifiesto una vez más la equivalencia de los lenguajes pictórico y teatral, que se plasma en las acotaciones con el conocido *“como le pintan”*. Una equivalencia que como ya hemos señalado, también es válida en el otro sentido, ya que la representación pictórica de determinadas escenas en las que se halla presente la música remitía al espectador a su representación musical en el teatro¹²²⁵.

En resumen podemos decir que si bien las comedias no son un género esencialmente musical, la música sí ocupa en ellas un papel relevante, cumpliendo múltiples funciones y contribuyendo de manera decisiva al éxito de la “comedia nueva”.

4.2.2.2. *El AUTO SACRAMENTAL:*

¹²²⁴ Cito por *Obras de Tirso de Molina*, BAE, T. 237, pp. 40-41.

¹²²⁵ Un magnifico ejemplo lo tenemos en el *Triunfo de San Hermenegildo*, cuadro de Francisco de Herrera el Mozo (*Fig. 32*), un pintor que como vimos estuvo estrechamente relacionado con las representaciones cortesanas. El cuadro, hoy en el Museo del Prado, se pintó para el Convento de los Carmelitas Descalzos de Madrid. En él el santo asciende al cielo acompañado por la música que varios ángeles interpretan en diferentes instrumentos: tiorba y parte de una viola da gamba en un primer termino, en un segundo plano un pequeño ángel parece que toca un corneto, y en el difuso fondo se adivinan una arpa, un laúd y un órgano. Instrumentos habituales en el teatro tañen las damas representadas por Zurbarán en su obra *Las tentaciones de San Jerónimo*, que remitían al espectador a una sonoridad bien conocida.

Con la representación de los autos sacramentales el jueves por la tarde, culminaban los festejos organizados para celebrar la festividad del Corpus Christi, convertida a lo largo del siglo XVII en una de las fiestas mas importantes del mundo católico y en la principal fiesta del calendario religioso español. Como cabeza del catolicismo militante España se consideraba en la obligación de festejar el dogma con mayor esplendor que cualquier otra nación:

ESPAÑA: Teatro insigne de Europa
yo soy España, en quien tiene
su metrópoli la fe,
la religión su eminente
Solio Augusto, de quien es
basa el trono de mis reyes;
[...]
y no hay en el orbe parte
adonde mas se celebre
la institución del mas alto
sacramento en este jueves,
haciendo en danzas e himnos
culto también de lo alegre,
ni parte tampoco donde
con fiestas se represente
este misterio en los autos
con que festejarse suele.¹²²⁶

La fiesta se iniciaba la mañana del jueves del Corpus con una misa cantada en la iglesia de Santa María, que iba seguida por la procesión, la más importante del año, en la que participaban representantes de todos los estamentos sociales, destacando los diferentes miembros del clero, las autoridades civiles, la nobleza, y el propio monarca¹²²⁷ que caminaba junto a la custodia que contenía el Santísimo. El mismo jueves por la tarde tenía lugar la representación de los autos sacramentales, género teatral específico del Corpus, que se prolongaba varios días mas, normalmente viernes, sábado e incluso el domingo. A partir de 1647 continuarán representándose durante un mes, una vez acabada la octava del Corpus¹²²⁸, en los corrales madrileños¹²²⁹.

¹²²⁶ Bances Candamo, loa para el auto *El Gran Químico del Mundo*. Cito por la edición de ARELLANO, I., y M. ZUGASTI, "La loa del *Gran Químico del Mundo*", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et al. (eds.), (Kassel, 1994), p. 218. Citaré en adelante por *Apuntes*.

¹²²⁷ "...ayer anduve la procesión del Corpus con harto sol y calor..." (15-VI-1618), MARTORELL TÉLLEZ-GIRÓN, R., *Cartas de Felipe III a su hija Ana, Reina de Francia*, (Madrid, 1929), p. 49.

¹²²⁸ El 15 de junio de 1588 Felipe II autorizó al Ayuntamiento madrileño a celebrar la fiesta del Santísimo Sacramento con octava "...teniendo el Sanctísimo Sacramento descubierto los ocho días con el hornato y luminarias que a podido y en todos ellos diziendose misas y bisperas y maytines con solemnidad y música y sermones, y el vltimo al encerrar el Sanctísimo Sacramento con procesion y las danças que en la fiesta principal se sacan..." Ver SHERGOLD, N.D. y J.E. VAREY, "Documentos sobre los Autos Sacramentales en Madrid hasta 1636", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, XXIV, nº 69 (1955), pp. 203-313; p. 207.

La fiesta del Corpus se componía por tanto de dos partes principales: procesión y representación de autos sacramentales, y en ambas se producía una mezcla de elementos religiosos y profanos o semi-profanos, en los que la pervivencia del folklore, con elementos de la fiesta popular y la fiesta pagana quedaban apenas enmascarados por una pátina de religiosidad. Era en definitiva un acontecimiento religioso, teatral, social y cultural peculiar y característico de la religiosidad española, como ponen de manifiesto los asombrados comentarios de los viajeros extranjeros, cuyas descripciones e interpretaciones, no siempre favorables¹²³⁰, son de un extraordinario valor no sólo por ser contemporáneas al acto sino porque ponen de manifiesto aquellos aspectos propios del festejo que le diferenciaban de manifestaciones teatrales religiosas de otros países europeos.

Y la música formaba parte de todos ellos: música había en la misa de Santa María, en la procesión y también en los autos sacramentales¹²³¹. A tal diversidad de actos correspondían también la diversidad de géneros, estilos musicales e intérpretes: música litúrgica a cargo de la Capilla Real en la misa celebrada en Santa María la misma mañana del Corpus¹²³², música vocal e instrumental para acompañar al Santísimo en la procesión, música instrumental a cargo de ministriles que acompañaba a la Tarasca y a los gigantes, danzas -cantadas o no- bailadas en la procesión, y cuyo carácter “excesivamente” festivo no

¹²²⁹ La representación de los autos en los corrales fue autorizada por Felipe IV a petición de la Villa de Madrid, como un recurso que paliase el crítico estado en que se encontraban los hospitales madrileños, que financiados por los teatros públicos, habían resultado gravemente perjudicados por la prohibición de hacer cualquier tipo de representaciones públicas desde 1645 a 1647.

¹²³⁰ En la *Loa* escrita por Bances Candamo para su auto *El Gran Químico del Mundo*, el dramaturgo recoge a través del personaje de la *Apostasía* “...una nación del norte/que entre sus dogmas defiende la religión reformada/ ...”, escandalizada porque “...un asumpto se festeje/hoy en ti tan doloroso/como aquel que de la muerte/ de Cristo.../.../...donde se cree/que quieres hoy hacer gala/ de lo que Cristo padece.”, algunas de las críticas que suscitaba las peculiaridades del festejo en otros países europeos. Críticas que rebate el personaje de ESPAÑA, justificando plenamente el festejo: “...hay/dos cosas que considere/en este misterio sacro./Una, de Cristo la muerte,/cuyo dolor por dolor/traslada el rito a otro jueves/y otra el efecto que della/y la *institución solemne del sacramento mayor*/debajo de dos especies/se siguió al genero humano./Esta segunda compete/solo al asumpto de hoy ...”. Cito por la edición de ARELLANO, I., y M. ZUGASTI, “La loa del *Gran Químico del Mundo*”, en *Apuntes*: 217-222. Los subrayados en cursiva son míos.

¹²³¹ “LICº.: El principio de la fiesta/es la procesión/.../y la danza va tras ellos [los pendones]/bailando de aquesta suerte,/.../Luego la música viene/cantando aqueste soneto./.../La procesión acabada,/la loa se sigue ahora/.../...siguese ahora/el auto.../.../Ahora se sigue el Alma/Sale vestida de blanco,/mientras *las músicas cantan/a dos coros en los carros.*” *Mojiganga del alma*, Anónima. Ver en COTARELO, *Colección*: cccí-cccíi. Los subrayados en cursiva son nuestros.

¹²³² Según la descripción que hace Valenzuela de la procesión del Corpus de 1626, una de las mas fastuosas debido a la presencia del Cardenal Barberini en Madrid, ese año en la misa de Santa María “Cantaron los músicos de la real Capilla el Introductorio, Credo, Sanctus y Agnus Dei ...” Terminada la misa, tomó el Cardenal el relicario donde estaba el Santísimo Sacramento “... y la capilla Real comenzó a cantar los hymnos desta festiuidad y se comenzó la procession...” J.B. Valenzuela, *Fiesta del Corpus y Toros, 1626. Relación hecha por el Regente Juan Baptista Valenzuela del Consejo Supremo de Italia por obseruacion y memoria de lo que en ella se dice*. (B.N.M., Mss. 18.717 (27). Cito por SIMÓN DÍAZ, *Relaciones*: 350-361. Aunque Aubrun (*Comedia*: 24) cree que la Capilla Real -cantantes e instrumentistas- también intervenía en la representación de los autos, especialmente en algunos de los escritos por Calderón, las cuentas conservadas, en las que se reflejan todos los gastos ocasionados por la fiesta únicamente mencionan pagos a la Capilla Real “...por la música de vísperas y la otaba en Santa María y prozesion de la otaba...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 344)

dejó de suscitar controversias¹²³³, y música teatral de muy diversos tipos en la representación de los autos sacramentales¹²³⁴, que constituyen una de las muestras mas elevadas, intelectualmente hablando, del contrarreformismo católico.

Como es bien sabido, la música fue utilizada ampliamente durante el periodo barroco tanto por católicos como por protestantes con diversos fines, siendo el propagandístico uno de los mas importantes. La Iglesia Católica concretamente "...explotó los valores pedagógicos, emocionales, de participación, dramatización y propaganda de la música y el canto..." (DÍEZ BORQUE, *Fiesta sacramental*: 41), con gran sabiduría. Esta múltiple funcionalidad de la música es la que aparece en los autos sacramentales, pese a que su presencia en ellos no dejó de suscitar controversias y críticas debido a la excesiva "teatralidad" de una música que debía servir a fines religiosos, pero que, a los ojos de los mas puristas, se veía peligrosamente contaminada por la música del teatro profano¹²³⁵. Pese a las críticas, las partes musicales no sólo no se redujeron, sino que con el paso del tiempo se convirtieron en parte fundamental del auto al confiarse a la música aspectos tan importantes como el adoctrinamiento de los espectadores:

LEY DE GRACIA: *Alegoría, Poesía
y Música, ya es preciso
que resulte de su unión
el numeroso artificio
de un auto sacramental*¹²³⁶.

Todas las cualidades pedagógicas, propagandísticas, dramáticas y emocionales de la música están muy bien representadas en los autos escritos por Calderón, quien debido a la

¹²³³ "La comienzan por una procesión cuyas primera filas van entremezcladas de diversos oboes, de gran cantidad de tamboriles y de castañuelas. Se ve un pelotón de varias personas vestidas de diversos colores, que al son de esos instrumentos van bailando, saltando y dando brincos, *con tanta chunga como si estuvieran en carnaval*.", BRUNEL, *Voyage d'Espagne*. Cito por García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. III (Junta Castilla-León, 1999), p. 290. El subrayado en cursiva es mío. En 1616 el Patriarca de las Indias, D. Diego de Guzmán, reprueba en su obra *Reina Católica. Vida y muerte de D^a Margarita de Austria, Reyna de España* (Madrid, 1616) la presencia de danzas en las procesiones y muy especialmente en la del Corpus, por considerarlas "...poco honestas e indignas de aquel lugar, porque son tomadas de los teatros, o las hacen moços poco modestos...". Citado por COTARELO, *Controversias*: 348.

¹²³⁴ La presencia de la música en los autos era habitual desde mediados del siglo XVI como lo prueba que en el contrato firmado en 1543 por Lope de Rueda para representar un auto en el Corpus sevillano, se especifica que pondrá "... la gente, ropas, ángeles, cantores, ..." (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 100).

¹²³⁵ En la loa para su auto *El primer duelo del mundo*, representado en Madrid en 1687, en la que utiliza tanto partes cantadas como el "recitativo", Bances Candamo defiende la validez de la música en los autos, apoyándose en el valor que el canto con fines sagrados tiene en el Antiguo y Nuevo Testamento: "CULTO y MUSICA: Cantad al Señor el cántico nuevo/por las maravillas gloriosas que hizo/CULTO: El coro de la Fe canta/a mi idioma traducido/el psalmo noventa y siete/.../si en el Testamento Antiguo/.../antes que David, Moisés/.../canto a Dios en dulces voces/.../si Anna, habiendo concebido/a Samuel, expreso en dulces/canciones su regocijo..." Cito por ARELLANO, I., y M. ZUGASTI, "La loa sacramental del *Primer duelo del Mundo*: materiales para el estudio del género en Bances Candamo", en ARELLANO, *Apuntes*: 175-176.

¹²³⁶ Bances Candamo, *Loa para el auto sacramental El Primer Duelo del Mundo*. Cito por la edición de ARELLANO y ZUGASTI, en *Apuntes*: 186. Los subrayados en cursiva son míos.

importancia que concede al sentido del oído en el adoctrinamiento¹²³⁷, se sirve de ella para transmitir los mensajes principales¹²³⁸. Considerados ya en su época¹²³⁹ como la cima del género, los autos de Calderón suponen una vez mas la culminación de una evolución, dado que la presencia de la música como uno de los elementos del auto esta presente ya en los primeros autos sacramentales, cuando ni siquiera se les denomina como tales, sino con el término mas genérico de “farsas”.

1. La música en los primeros autos:

Desde los inicios del género dos son las características musicales que podemos apreciar en los autos: su función, esencial, como elemento que contribuye de forma decisiva a resaltar la parte doctrinal, y su variedad, que incluye tipos de música tan diversos como la litúrgica (en canto llano y polifonía), música religiosa y profana en polifonía variada que incluye villancicos, romances, etc., hasta llegar a las tonadas, influidas directamente por la música teatral del momento.

Una obra anónima muy temprana como la *Farsa Sacramental de la Fuente de la Gracia*, pero cuyos personajes son ya alegóricos¹²⁴⁰, incluye además de música religiosa (salmos e himnos), música profana mediante canciones populares, romances, villancicos, etc., cuya letra se adapta al contenido de la obra, así como partes bailadas.

Los primeros dramaturgos que a partir del siglo XVI escriben autos, van a incluir la música de forma destacada en sus obras. El primero es *Lucas Fernández* (1474-1542),

¹²³⁷ Como señala Díez Borque (*Fiesta sacramental*: 51) Calderón consideraba a la música como “imán de los afectos”, “alimento del alma”, cualidades que convierten al canto en elemento imprescindible que cumple funciones esenciales en el auto.

¹²³⁸ Debido a la dificultad que suponía para la mayor parte de los espectadores entender el texto, la música facilitaba su comprensión al contribuir poderosamente a resaltar las partes del auto mas importantes desde el punto de vista doctrinal. En este sentido Buezo (*Mojiganga*: 169) señala como “...los fieles probablemente no entendían muchas de las alegorías de los carros, pero las explicaciones de los mote, la música y los elementos visuales suplían en lo posible su comprensión.”. Una teoría opuesta sostiene Wardropper (*Teatro religioso*: 55), para quien el “empeño” del público español por oír las palabras fue uno de los motivos que mas influyeron en la profesionalización de las representaciones de los autos, y explicaría en su opinión las diferencias entre el teatro religioso europeo y castellano, pues mientras en “...Alemania y Francia los misterios eran espectáculos destinados a la participación de toda una comunidad [...] Las palabras y los detalles carecían de transparencia; la acción lo era todo...”, lo que se traducía en un texto esquemático, casi un guión, en España sucedía lo contrario, ya que el texto tenía tanta importancia que pronto se encomendó a actores profesionales. Así mientras que en Europa los “misterios” son colectivos y participa en ellos la mayor parte del pueblo, en España el numero de personajes se reduce para que puedan ser asumidos por las compañías profesionales. Creemos no obstante que dada las condiciones de la representación, en tablados levantados en las calles, la acústica no siempre permitiría la correcta audición del texto, de ahí la importancia de la música como elemento que permitía subrayar las partes doctrinales principales y hacerlas audibles a todo el publico.

¹²³⁹ Prueba clara de la alta estima que merecían a sus contemporáneos es el hecho de que Ayuntamiento de Madrid le concediese durante mas de treinta años la exclusiva de escribir los que dos (desde 1648) que debían representarse en la Villa, así como que se preocupase por recogerlos, y la reticencia que mostró a estrenar autos nuevos tras la muerte del dramaturgo.

contemporáneo de Juan del Encina, quien une también a su faceta de dramaturgo¹²⁴¹ la de ser un buen músico, participando en varias ocasiones en las representaciones del Corpus de Salamanca en los primeros años del siglo XVI. Aunque su obra más lograda, el *Auto de la Pasión*, no sea en realidad un auto sacramental, lo mencionamos aquí dada la importancia del mismo para el estudio de la música en los autos del Corpus. En el *Auto de la Pasión* la música no es un mero resumen o adorno al final de la obra, sino que forma parte de los diálogos. Lucas Fernández utiliza de forma muy expresiva las partes cantadas, con las que resalta los momentos -tanto emotivos como doctrinales- más importantes, aprovechando de forma muy inteligente las posibilidades de la música para adoctrinar a sus espectadores, y al mismo tiempo emocionarlos y entretenerlos. La obra introduce partes cantadas a varias voces, como el canto de las tres Marías, que cantan a tres voces “de canto de órgano” una “lamentación”¹²⁴².

La *Farsa Sacramental* de Fernán López de Yanguas, publicada en 1520, es considerada por Wardropper (*Teatro religioso*: 177) y Cotarelo¹²⁴³ el primer ejemplo de auto sacramental. Aunque la música no tiene tanta importancia como en el caso ya visto de Lucas Fernández, es interesante subrayar que es el villancico con el que concluye la farsa, el que transmite el mensaje doctrinal y alude claramente al motivo de la fiesta¹²⁴⁴:

“Pan sagrado, Dios entero,
uno y trino
eternal Verbo divino,
conserva el hato y apero.
Tantum ergo sacramentum”

El propio texto nos informa sobre el tipo de música que se canta -un villancico y una pieza litúrgica- y también sobre la manera en que ésta se interpreta: a cinco voces, ya que a los cuatro pastores que protagonizan el auto -*Ambrosio* canta “lo bajo”, *Agustín* los “tenores”, *Jerónimo* y *Gregorio* “la cuenta más alta”, es decir la parte de contralto- se añade el *Angel* que les ha explicado los misterios del Corpus, que se ofrece para hacer los “chillidos mayores”, o sea la parte del “tiple”.

¹²⁴⁰ Citado por COTARELO, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, 1924), p. 260.

¹²⁴¹ Ver HERMENEGILDO, A., *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, (Madrid, 1975).

¹²⁴² “Ay, mezquinas; ay cuitadas!/Desdichadas, ¿que haremos?!.../¡Ay, dolor, dolor, dolor,/dolor de triste tristura,/dolor de gran desventura!” (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 22).

¹²⁴³ COTARELO, E., “El primer auto sacramental del teatro español, noticia de su autor el bachiller Hernán López de Yanguas”, *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo*, VII (1902), pp. 251-272.

¹²⁴⁴ Cito por la edición de ARIAS, R., *Autos Sacramentales (El auto sacramental antes de Calderón)*, (México, 1988), p. 11. El subrayado en cursiva es mío.

En las obras de *Gil Vicente* volvemos a encontrar la utilización de la música y el canto a lo largo de toda la obra y no solo como conclusión final. Sus autos, aunque no sacramentales, introducen numerosas formas vocales¹²⁴⁵, como villancicos, folías, ensaladas, etc. Se observa en sus obras una utilización no solo expresiva, sino también caracterizadora de la música: en el *Auto Barca do Purgatorio* (1518) el carácter negativo de los diablos de la barca está reforzado por la música: se llevan al pecador al infierno cantando “huma cantiga *muito desacordada*”¹²⁴⁶

El valor de la música para transmitir los mensajes doctrinales mas importantes, que alcanzó en los autos de Calderón su mayor perfección, aparece pues en época muy temprana, pero es *Diego Sánchez de Badajoz* uno de los primeros en aprovechar al máximo las posibilidades de la música teatral en sus *Farsas*, publicadas en 1554 por su sobrino bajo el titulo *Recopilación en metros del Bachiller Diego Sanchez de Badajoz* (WARDROPPER, *Teatro religioso*: 190). En ellas encontramos diversos tipos de *agrupaciones vocales* que incluyen partes cantadas “a solo”¹²⁴⁷, dúos y secciones corales¹²⁴⁸; y también la utilización de *géneros musicales* populares como el villancico y la folía¹²⁴⁹, junto con composiciones sacras¹²⁵⁰. Pero lo mas importante y novedoso es su *visión “teatral” de la música*, que se refleja en los diferentes registros expresivos o distintos “modos de cantar” -la Sibila de la *Farsa del Juego de cañas*¹²⁵¹ habla “medio cantando en un tono igual”, y en la misma obra San Juan dice “cantando como quien pregona”- así como en el aprovechamiento del espacio teatral para producir diferentes efectos musicales, como podemos ver en la *Farsa del Juego de Cañas*, en la que siete patriarcas (Adán, Noé, Abraham, Moisés, David, Isaias y Jeremías) cantan sucesivamente desde fuera del escenario anunciando la venida del Mesías (WARDROPPER, *Teatro religioso*: 203), es decir son oídos pero no vistos, por lo que podemos considerar que Sánchez de Badajoz tambien anticipa la consideración del oído como sentido esencial frente a la vista que veremos aparece mas tarde en Calderón. En la farsa ya citada

¹²⁴⁵ En el *Auto pastoril del Nacimiento* (1502) introduce canciones populares, en el *Auto da Sibila Casandra* se canta una folía a cuatro voces y una ensalada -también a cuatro voces- en el *Auto da fe* (1510). Cito por COTARELO, *Hª Zarzuela*: 23-24.

¹²⁴⁶ COTARELO, *Hª Zarzuela*: 24. El subrayado en cursiva es mío.

¹²⁴⁷ “Aquí entra la Justicia, vestida de colorado y trae un peso y una vihuela en que viene tañendo y cantando.” *Farsa Moral* (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 26).

¹²⁴⁸ “...para fenecer la obra dirá el coro en canto de órgano lo siguiente...” *Farsa del Juego de Cañas* (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 27).

¹²⁴⁹ “Aquí viene una Negra, cantando y tañendo en su pichel, al son del Villancico...” *Farsa Teologal*. En la *Farsa del Juego de Cañas* canta uno desde dentro una copla “...al tono de la folia [...] y acabada la copla responderán todos juntos la folia...” (COTARELO, *Hª Zarzuela*: 26-27)

¹²⁵⁰ En la citada *Farsa del Juego de Cañas* se mezclan folías y villancicos con un himno a Santo Tomás de Aquino. Ver WARDROPPER, *Teatro religioso*: 206.

¹²⁵¹ Cotarelo (*Hª Zarzuela*: 27) considera ésta farsa “casi una zarzuela”. Se trata además de una obra que requiere ya efectos escenograficos complicados, como “un blandón o hacha ardiendo [...] que parezca se tiene en el aire...” (WARDROPPER, *Teatro religioso*: 204.)

también introduce lo que podríamos considerar “juegos musicales”: la acotación indica que el coro hará “...un bullicio sin que les vean, dando golpes en unas piedras como que están cavando, y dirán a voces: cha-cha-cha-cha-cha-cha/aquí ha, aquí ha, aquí ha...” (WARDROPPER, *Teatro religioso*: 206). En ésta farsa se observa además una valoración expresiva del timbre de los instrumentos: la entrada de las dos cuadrillas que van a jugar las cañas -los 7 pecados capitales y las 7 virtudes, capitaneadas respectivamente por el Diablo y por Cristo- van acompañadas por trompetas, campanas y tambores.

Mucho menos original resulta *Juan de Timoneda*, cuya valoración como dramaturgo queda empañada por su actividad de “reelaborador” de autos ajenos. No obstante, Wardropper (*Teatro religioso*, 245) le considera figura clave en la “...transformación de la farsa sacramental anónima en el auto sacramental precalderoniano.” Lope de Vega y Tirso de Molina son los mejores representantes de ese auto “precalderoniano”, reservando ambos a la música un papel importante en sus obras.

ii. Los autos precalderonianos:

La importancia de la obra dramática profana de *Lope de Vega* ha restado importancia al valor de sus autos sacramentales¹²⁵², que según Montabán fueron mas de 400. En general Lope -y también Tirso de Molina- utiliza la música en sus autos dentro de las convenciones que acabamos de ver. La música instrumental (trompetas, chirimías, etc.) subraya aquellos movimientos escénicos de elevado contenido religioso, tales como el descubrimiento de las apariencias¹²⁵³, y la aparición en escena de algún personaje importante¹²⁵⁴. En cuanto a la música vocal, Lope la utiliza en sus autos de forma similar a como lo hace en sus comedias, introduciéndola en situaciones “verosímiles”, es decir en aquellas que justificaban su utilización en la vida cotidiana¹²⁵⁵, y caracterizando también a quienes cantan: “...oyó no lejos de donde estaba, una zampoña rústica, de cuyo son llevados los oídos guiaron a los ojos y vio al dueño, que entre dos peñas se disponía entre algunas ovejas [...] a cantar desta suerte...” (LOPE, *Peregrino*: 451).

¹²⁵² Para Wardropper (*Teatro religioso*, 290) el fallo de los autos de Lope está en que éste “...pone la teología al servicio de la poesía, y no al revés, como Calderón.”

¹²⁵³ En *El adulterio de la Esposa* o *La adúltera perdonada*: “Tocan un tambor y una trompeta, y descúbrese el trono de la Justicia”; mas tarde “Levanta el brazo el Esposo con la espada; suenan chirimías; ábrese el trono de la Iglesia, y está puesta sobre el dragón con una espada y palma”. Cito por la edición de ARIAS, R., (México, 1988), p. 170-171.

¹²⁵⁴ “Llegó a esta sazón con mucha música de chirimías y trompetas la galera de la Fe...” Auto de las *Bodas entre el Alma y el Amor Divino*. LOPE, *Peregrino*: 228.

La distribución de la música a lo largo de la representación del auto en la época de Lope, revela ya una clara influencia del teatro profano en las representaciones religiosas¹²⁵⁶. Al igual que en éste, la representación de los autos se iniciaba con una intervención musical: salían los músicos con sus instrumentos, y cantaban algunos versos. A continuación venía “el que echaba la loa”, y tras él los músicos intervenían de nuevo, cantando, tocando y a veces bailando. Esta estructura ya aparece claramente en los cuatro autos incluidos por Lope en *El Peregrino en su patria*¹²⁵⁷ (1604), cuya representación comienza siempre con un breve prolegómeno musical¹²⁵⁸.

Treinta años mas tarde el mismo esquema se puede ver en *Tirso de Molina*, quien en su miscelánea *Deleitar aprovechando* (1635) incluye igualmente varios autos -en este caso tres- que comienzan, como los de Lope, con la intervención de los músicos¹²⁵⁹ precediendo

¹²⁵⁵ En el auto *La Maya*, la Alegría, el Contento y el Regocijo cantan una chacona a lo divino para celebrar a la Maya.

¹²⁵⁶ La similitud de los autos con las comedias es aun mas notoria si tenemos en cuenta que desde época bien temprana, la representación de los autos va a ser asumida por las compañías de actores profesionales, lo que todavía en el último cuarto del siglo era motivo de reprensión para algunos moralistas, como Manuel Ambrosio de Filguera, quien en 1678 publicó un folleto *-Si sea lícito hazer los avtos sacramentales en las iglesias-* criticando que no se diferenciases de las comedias mas que por el argumento, con el agravante de que “...los dichos autos los representan hombre y mujeres vestidas con toda profanidad [...] hay entremeses, cantares, danzas y bailes y otras circunstancias de gracejo, que todo motiva alegría y risa.” Cito por COTARELO, *Controversias*: 261.

¹²⁵⁷ Además de estos cuatro autos, el licenciado José Ortiz recopiló y publico otros doce, con sus loas y entremeses, en *Fiestas del Santísimo Sacramento* (1644) (WARDEROPPER, *Teatro religioso*: 290).

¹²⁵⁸ “...siguiendo el Peregrino el concurso de la gente vio que tomaban lugar en una plaza para escuchar sobre un teatro una representación moral del *Viaje del alma* [...] vió que salían al teatro tres famosos músicos que en sus instrumentos cantaron así: [...]. Entrándose los músicos, salió el que representaba el Prologo y comenzó así [...]. Entróse y volvieron los músicos a cantar esta letra, bailando los dos de ellos con mucha destreza y gracia...”. El auto *Bodas entre el alma y el amor divino* comienza cuando “...estando todos atentos, salieron tres diestro músicos que cantaron así [...]. En entrándose los músicos comenzó el Prologo así: [...]. Acabado de entrar el Prologo, volvieron a cantar así: ...” El tercer auto, *La Maya*, representado en Zaragoza “...en la puerta del insigne templo del Pilar [...] estaba un teatro que adornado de ricas telas obligaba la vista. Lo noble de la ciudad le coronaba en torno, y estando el pueblo atento salieron tres músicos que cantaron así: [...]. A estos postreros acentos salió el que hacia el Prologo y le refirió así: [...]. La música al fin del Prologo cantó así: [...]. Habiéndose entrado los músicos salió el Cuerpo, en habito de villano rústico y el Entendimiento, de un viejo venerable, y dijeron así:...”. El último auto de la obra, *El Hijo prodigo*, igualmente comienza con los protagonistas ya instalados cuando “...salieron los músicos y comenzaron a cantar lo que sigue: [...]. Ya estaba el Prologo en el teatro, cuando los músicos acabaron este romance y dijo así: [...]. Habiéndose entrado el Prologo, volvieron los músicos a cantar así: [...]. En acabando de cantar salieron de un palacio que en el lienzo del vestuario estaba fingido...” LOPE, *Peregrino*, pp. 108-115 (*Viaje alma*); 193-199 (*Bodas*); 282-287 (*Maya*); 366-384 (*Hijo prodigo*).

¹²⁵⁹ El primer auto (*El colmenero divino*), representado el domingo por la tarde comienza cuando “...dieron principio menestriles y sucedieron guitarras que cantaron a ocho tres serranas y cinco pastores, en alabanza de el mayor Sacramento [...] siguióse a la música la loa, y cumplió con ella a satisfaccion de todos un bizarro mozo que dijo [...]. Salieron tras él los músicos y cantaron [...]. Entraronse éstos, y luego, dando principio al coloquio trompetas y chirimías, que previnieron atenciones) se representó el que se sigue...”. El lunes por la tarde “A las dos se dio principio a la sesión segunda de la solemnidad alegre, con el vocinglero aviso de clarines, cajas y trompetas y, tras ellos, de las chirimías. Prevenidos pues, con ellas todos, salieron siete músicos, tres damas y cuatro bizarros mozos, que cantaron [...]. Sazonados los antes con lo diestro y canoro de esta acción, ocupó su lugar un dispuesto joven que echo esta loa [...]. Entrose pues, y asegundando la música, cantaron [...]. Apenas acabo la música cuando comenzando otra de todos instrumentos, se le dio principio al coloquio deseado...” (*Los hermanos parecidos*). El martes por la tarde se representó el auto *No le arriendo la ganancia*, con los mismos prolegómenos: “...se dio principio al Sacramental coloquio con la ordenada confusión de encontrados y uniformes instrumentos; tras ellos las guitarras, a cuyos compases, seis músicos cantaron esta letra [...] .

a la loa; la única novedad consiste en que incluyen una sección instrumental previa a la aparición de los músicos. La repetición de la misma estructura un cuarto de siglo más tarde nos permite afirmar que estaba ya bien consolidada y era la habitual para representar los autos: música instrumental de ministriles (clarines, cajas, trompetas, chirimías) - canto a varias voces con acompañamiento de guitarras - declamación de la loa - interludio cantado que se abre y cierra también con el sonido de los instrumentos - representación del auto - entremés final. Tanto el auto como las piezas menores que lo acompañaban intercalaban entre las partes declamadas partes cantadas que incluían formas musicales populares ya adoptadas en el siglo anterior: romances, villancicos, letrillas, etc., a las que se añaden música litúrgica, y una creciente importancia de la música instrumental.

La comparación entre las descripciones de Lope y Tirso nos permite apreciar que el lenguaje musical se ha enriquecido en esos treinta años. Además de la introducción instrumental que precede a la sección cantada, en ésta se pasa de los tres músicos mencionados por Lope a seis, siete u ocho en Tirso, que cantan coralmente, mezclando voces de hombre y de mujer, pues una de las novedades que podemos ver en la obra de Tirso es precisamente la presencia de las mujeres en este prelude musical. Por tanto, a partir de 1630 aproximadamente se necesitaban entre 6 y 8 músicos para la representación de un auto. Dado que las compañías profesionales solían contar con dos músicos y un arpista, se requerían 3 o 4 actores-músicos que también supieran cantar y bailar, habilidades que como hemos visto dominaban sobre todo las actrices, por lo que su presencia en los autos sacramentales, pese a las críticas de los moralistas, era fundamental¹²⁶⁰.

iii. Los autos de Calderón para el Corpus de Madrid:

Cuando en 1634 Calderón escribe para las fiestas del Corpus de Madrid y Valencia sus primeros autos sacramentales conocidos, contaba pues con una forma teatral bien establecida, en la que la música había ido cobrando cada vez mayor importancia, y los recursos musicales habían ido aumentando en complejidad. Tras reanudarse en 1648 la

Entraronse los cantores y sucedióles la Loa [...]. Asegundó la música, dicha la Loa, con la destreza acostumbrada, y cantó este villancico (...). Repitieron tras esto los bronces canoros regocijadas consonancias, hasta que se dio principio al Dialogo...". TIRSO DE MOLINA, *Deleitar aprovechando* (Madrid, Turner, 1994), p. 191-204 (*Colmenero*); 503-506 (*Hermanos*); 861-866 (*Arriendo*).

¹²⁶⁰ La presencia de cantantes femeninas en los autos era tan apreciada como en el teatro cortesano. En fecha tan temprana como 1589 la villa de Alcaráz contrata al autor Bartolomé de Mendoza para que haga las fiestas del Corpus de ese año con la obligación de traer "...dos músicos que canten en el tablado..." y además "...sí no trae dos mujeres, tiple y contrabajo [*sic*] que canten bien, se han de quitar 200 rs. de los 40 ducados que se le quedan debiendo..." (P.PASTOR, *N. Datos*, 2ª(1906), p. 368). Si tenemos en cuenta que en total se le pagaban 70 ducados (770 rs.) por la representación, el descuento de 200 rs. como penalización si no trae mujeres que cantasen, era una cantidad importante.

representación de los autos, una vez derogada por Felipe IV la prohibición de representar (1645-1647), y reducidos definitivamente los cuatro autos a dos, Calderón inicia su monopolio del Corpus madrileño donde durante mas de treinta años no se representarán mas autos que los suyos. La importancia que para Calderón tiene la música se refleja en éstos autos, en los que el dramaturgo impulsa su presencia, ampliando sus funciones y el numero de intervenciones musicales, en una evolución en cierta manera similar a la de las fiesta cortesana¹²⁶¹; de hecho varios de los autos en los que la música tiene una importancia relevante derivan de obras cortesanas: *Los encantos de la culpa* (1649) de *El mayor encanto amor* (1635); *El jardín de Falerina* (1675) de la fiesta cortesana del mismo título (1648); *Siquis y Cupido* (1665) de *Ni Amor se libra de amor* (1662); y *El divino Orfeo* (1663) de *El marido mas fiel*.

Debido al sentido litúrgico que Calderón tiene de su tarea artística¹²⁶², pero también a la concepción intelectualmente muy elaborada de sus obras, y su elevada cultura teológica, la presencia de la música en sus autos sacramentales, bajo la doble concepción agustiniana de música falsa/música verdadera, encuentra su justificación en las obras de los padres de la Iglesia. En la loa para el auto *El Sacro Parnaso* invoca a San Ambrosio, el primer obispo que introdujo el canto de los himnos en su diócesis, a San Gregorio, que reguló el canto sagrado y a Santo Tomás de Aquino que escribió nuevos himnos en honor de la Eucaristía¹²⁶³. En sus autos Calderón aprovecha todas las posibilidades dramáticas de esta concepción ambivalente de la música, que le permite potenciar el contenido doctrinal pero también presentar simbólicamente ante los espectadores situaciones dramáticas difíciles de representar escénicamente por su condición abstracta, como por ejemplo la lucha entablada en la conciencia de un personaje entre el deber y el placer¹²⁶⁴.

¹²⁶¹ En opinión de Egido la evolución de la fiesta cortesana debió influir notablemente en sus autos, especialmente a partir de 1660. Ver EGIDO, A., *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la culpa*, (Salamanca, 1982), p. 104.

¹²⁶² Ver PARKER, A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, (Barcelona, 1983), pp. 51-52. En adelante citaré por *Autos Calderón*.

¹²⁶³ En éste auto utiliza Calderón un argumento que mas tarde será aprovechado por Bances Candamo: "...aunque Dios cánticos tuvo/de ángeles, y aunque previno/que David, Moisés y tantos/profetos a los oídos/suyos laudes entonasen,/donde en dulces sostenido/y en suavísimos gorjeos/alentasen vaticinios/.../siendo así que no es posible/que lleguen a competirlos/los humanos: cría otros/que le alaben, porque quiso/pagarse, en la novedad/del amor agradecido/mas a la ansia de inventarlos/que al fervor de repetirlos..." *Loa* para el auto *El Sacro Parnaso*. Cito por PARKER, *Autos Calderón*: 51-52. Sobre la influencia de los filósofos clásicos y los padres de la Iglesia en Calderón ver SAGE, J., "The function of music in the theatre of Calderón", en *Pedro Calderón de la Barca: Comedias*, edición facsímil a cargo de Cruickshank, D.W., y J.E. Varey, vol XIX (Londres, 1973), pp.209-230.

¹²⁶⁴ Un magnífico ejemplo de "alegorización" de esta batalla personal del hombre es señalado por Egido (*Fábrica*: 111) en el auto *Los encantos de la culpa* en el que Entendimiento, Penitencia y Culpa cantan alternándose "Olvidate de la Vida/ y acuérdate de la Muerte" - "Olvidate de la Muerte/ y acuérdate de la Vida"

En el prefacio de su único volumen de autos sacramentales, publicado en 1677, Calderón hace toda una declaración de principios sobre la importancia que concede en ellos a la música al pedir disculpas al lector porque “...el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas...”¹²⁶⁵. Aunque de éstas palabras se desprende que para él es tan importante la vista como el oído, es éste último el sentido al que atribuye una mayor importancia, como prueba la defensa del oído frente al resto de los sentidos incluida por el dramaturgo en su auto *Psiquis y Cupido*:

FE: [...] todos los demás sentidos
por uno despreciaré;
y así aunque la vista diga

que mira algún accidente
le responderé que miente;
si el tacto a dudar me obliga
que miente responderé,
y así al gusto y al olfato,
pues ni el gusto, vista o tacto
huele, gusta, toca o ve
de este Sentido el sentido,
sino el Oído no más,
y así siempre me verás
que soy Fe por el Oído¹²⁶⁶.

Una concepción que explica la importancia que concede a la música en sus autos, en los que es utilizada con funciones muy diversas (resaltar movimientos escénicos, anunciar y acompañar apariciones y apariencias, alabar, y adoctrinar), que aunque puedan haber sido utilizadas anteriormente por otros dramaturgos precedentes, adquieren en Calderón una perfección y efectividad no superadas¹²⁶⁷.

Varias de éstas funciones aparecen en el *El gran teatro del mundo*¹²⁶⁸, uno de sus autos mas conocidos, pero posiblemente uno de los menos “musicales”. Pese a ello la música tiene un papel relevante tanto en el contenido como en la estructura del auto. En el

¹²⁶⁵ Ver PARKER, *Autos Calderón*: 21.

¹²⁶⁶ Ver ARELLANO, *Convención*: 199.

¹²⁶⁷ Cuanto de convencional había en la escenografía y en la música de los autos es parodiado en el entremés *El Ventero*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, que Madroñal (*Entremeses Benavente*: 106-107) atribuye a Quiñones de Benavente. En éste entremés, la compañía de Pedro de la Rosa, que va a representar los autos del Corpus a la Corte, se detiene en una venta donde tratan de ensayar, sustituyendo Cosme Pérez (*Juan Rana*), que es el ventero, al actor que hacía el papel del Alma Humana y “queda malo en la otra venta”: “[MÚSICOS] (*Cantan*): El Amor ha llegado,/salid porteros,/recibirle tocando/los instrumentos. /COSME: ¡Que música celestial!” (MADROÑAL, *Entremeses Benavente*, 137 y 140). Este fragmento parece revelar que había un tipo de música, característica de ciertas situaciones, fácilmente reconocible por los espectadores de la época.

¹²⁶⁸ Todas las citas se hacen por la edición de Allen e Yndurarin, *Calderón de la Barca: El gran teatro del Mundo* (Barcelona, Crítica, 1997). Cito por *Teatro*.

primer caso la música aparece siempre en momentos de gran importancia dramática y doctrinal, cumpliendo cuatro funciones fundamentales:

(i) Resaltar algún movimiento escénico: “*Con música se abren a un tiempo dos globos...*” (*Teatro*: 24); “*Con música se descubre otra vez el globo celeste...*” (*Teatro*: 51).

(ii) Alabar a Dios: “*Sale la DISCRECIÓN con un instrumento y canta: DISCRECIÓN: Alaben al Señor de tierra y cielo...*” (*Teatro*: 24).

(iii) Avisar a los personajes de la caducidad de su tiempo: “*VOZ: Toda la hermosura humana/es una temprana flor,/marchítese, pues la noche/ya de su aurora llegó.*” (*Teatro*: 38)

(iv) Adoctrinar a los espectadores: “*LEY DE GRACIA: Ama al otro como a ti/y obrar bien, que Dios es Dios.*”¹²⁶⁹ (*Teatro*: 25 y 35).

Para ello Calderón utiliza diversos géneros musicales: música instrumental - probablemente de chirimías- para los movimientos escénicos, y diversos tipos de música vocal en los que incluye el canto litúrgico (“*Tocan chirimías; cantan el “Tantum ergo” muchas veces*”) y un estribillo de clara influencia teatral cantado por la Ley de Gracia, que contiene el mensaje doctrinal principal del auto: “*Obrar bien, que Dios es Dios*”.

Calderón aprovecha también las posibilidades expresivas del canto, y en las acotaciones incluye indicaciones sobre el carácter del fragmento; así la voz que desde dentro¹²⁷⁰ avisa a los personajes que su tiempo se acaba debe sonar triste:

*“Canta una VOZ triste dentro, a la parte que está
la puerta del ataúd.”*

VOZ: *Rey de ese caduco imperio,
cese, cese tu ambición,
que en el teatro del mundo
ya tu papel se acabó.*

(*Teatro*: 36)

Todos los avisos, 4 en total (al *Rey*, a la *Hermosura*, al *Labrador* y, juntos, al *Pobre* y al *Rico*), tienen la misma estructura métrica, por lo que hemos de suponer que se cantaban con la misma música. Esta repetición musical se corresponde con la del estribillo de la Ley de Gracia, que ha ocupado la primera parte del auto. La música contribuye así a resaltar la estructura general del auto, caracterizando cada una de las dos partes en que éste se divide: en la primera, a medida que se van presentando los personajes el estribillo de la

¹²⁶⁹ La importancia del mensaje cantado como resumen del significado del auto es subrayado por el texto que le introduce por primera vez: “*LEY DE GRACIA: Yo, que la Ley de Gracia soy,/la fiesta introduzgo hoy;/para enmendar al que yerra/en este papel se encierra/la gran comedia que vos/compusisteis solo en dos/versos, que dicen así:/ (Canta)Ama al otro como a ti,/y obra bien, que Dios es Dios.*” *Teatro*: 25. El subrayado en cursiva es mío.

¹²⁷⁰ Hay también un claro aprovechamiento del espacio teatral para resaltar la potencia expresiva del canto.

Ley de Gracia les recuerda su deber ("*Obrar bien, que Dios es Dios*"); en la segunda, la música es la que anuncia a cada personaje que su papel se ha acabado y va a ser juzgado.

Aunque posiblemente la mayoría del público madrileño no podía comprender en toda su dimensión la compleja estructura intelectual de los autos calderonianos, es indudable que los apreciaba y valoraba. El éxito logrado por los autos de Calderón, y la clara preferencia del Ayuntamiento madrileño por ellos, que tras la muerte del dramaturgo preferirá reponer sus autos a estrenar otros nuevos, va a suponer un obstáculo para los nuevos dramaturgos, que se verán obligados a seguir compitiendo con él incluso una vez muerto¹²⁷¹.

El mismo cuidado que ponía el Ayuntamiento de Madrid en la selección de los mejores autos y compañías -así como en los restantes elementos de la fiesta del Corpus- lo ponía también a la hora de encargar la música de los autos y su interpretación, vigilando su composición y ensayos¹²⁷². Si durante bastantes años fueron los autos de Calderón los elegidos, la música de éstos se encargó a los compositores mas famosos de la época, entre los que encontramos al propio Juan Hidalgo y a los maestros de capilla de algunos conventos importantes, como D. Cristobal Galán, Maestro de Capilla del monasterio de las Descalzas, y fray Juan Romero, Maestro de Capilla del convento de la Merced.

En la década de 1660 la música de los autos parece haber sido encomendada a Juan Hidalgo, colaborador habitual de Calderón durante estos mismos años en los festejos palaciegos, quien según las cuentas del Corpus compuso con seguridad la música de los autos representados en 1661¹²⁷³, 1662 (*Pruebas del segundo Adán y Mística y Real Babilonia*), 1663 (*Las espigas de Ruth y El divino Orfeo*) y 1665 (*El viático cordero y*

¹²⁷¹ A su muerte (25-V-1681) Calderón había terminado uno de los autos de ese año -*El cordero de Isaías*- y casi concluido el segundo -*La divina Filotea*- que por encargo del Ayuntamiento terminó Melchor de León Merchante: "A don Melchor de León por los dos sainetes y acabar el auto sacramental que dejó sin acabar D.P.Calderón, 1.000 rs." (COTARELO, *Ensayo Calderón*, p. 349.). Aunque en 1683, y por decisión del rey, se representó junto al auto de Calderón -*La cura y la enfermedad*- uno nuevo -*Eco y Narciso*- escrito por Andrés de Villamayor (*A.M.V.: 2-199-7*), en los años siguientes, todos los autos volvieron a ser de Calderón. En 1687 el Ayuntamiento propuso al rey dos autos calderonianos, "...y para en casso que Vuestra Magestad se sirba mandar que por Alentar los Injenios se hagan nuevos..." propuso otros cuatro nuevos (*El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo, *La mayor edad del hombre* de Zamora, *Gedeon humano y divino* de Yañez y *El divino Aquiles* de León Merchante), no sin advertir al rey que "...tiene muchos Ynconvenientes el que se aya de representar vno nuevo con otro de Don Pedro Calderón, por la desigualdad que esto ocasionaria en las dos compañías y **la dificultad que an puesto los que nuebamente an escrito de poner sus auttos a la Vista de aquellos.**" (MOIR, *Theatro*: xxv). El subrayado en negrita en mío. Los argumentos del Ayuntamiento debieron convencer al rey porque para evitar comparaciones eligió dos autos nuevos: los de Bances Candamo y Yañez.

¹²⁷² En 1676 acuerda la Villa "Que los Sres. D. Juan de la Mora y D. Francisco de Ribas, asistan a los ensaios de los autos en casa de los autores y donde se hizieren y a haçer se ponga la musica..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 311)

¹²⁷³ "A Juan Ydalgo, musico de la Capilla real, por la ocupación que tubo en componer la musica de dichos autos: 500 reales.". Shergold y Varey, *Autos*: 156. Ese año los autos escritos por Calderón fueron *El primer refugio* y *Primer blasón católico de España* (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 151-152).

Siquis y Cupido)¹²⁷⁴. Pese a ser un compositor muy estimado por sus contemporáneos, Hidalgo cobraba 500 reales por su trabajo¹²⁷⁵, una cantidad notablemente inferior a la cobrada por Calderón (5.800 rs.). Las diferencias entre la música que Hidalgo componía para los autos y para las fiestas cortesanas no debía ser demasiado grande, ya que cuando en

1671 le sustituye Galán, el Ayuntamiento le paga “por los tonos que se cantaron en los autos”¹²⁷⁶. Es mas, dado que algunos de los autos a los que Hidalgo puso música derivaban de fiestas palaciegas, es muy posible que el compositor adaptase, al menos en parte, la música de la comedia al auto, sobre todo si ambos, fiesta y auto, se representaron en fechas muy próximas, como parece haber sido el caso de *Siquis y Cupido* (1665), transposición a lo divino de *Ni Amor se libra de amor*, fiesta palaciega representada en 1662. Resulta evidente además que desde mediados del siglo XVII los géneros musicales religiosos se verán muy influidos por la música profana y teatral, lo que se refleja en una cierta unidad estilística entre la música profana y la religiosa en romance en la España del Siglo de Oro¹²⁷⁷.

Cristóbal Galán que en un primer momento parece haberse alternado con Hidalgo¹²⁷⁸, compuso la música de varios autos durante la década de 1670¹²⁷⁹. En 1671 Galán cobraba todavía 500 reales por este trabajo (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 242), la misma cantidad que el Ayuntamiento venía pagando a Hidalgo, pero en 1672 se le pagaron 1.000 reales (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 246), y lo mismo en 1674 (*Autos*: 279); en 1675, que parece ser el ultimo año de su participación en el Corpus, la cantidad asciende ya a 1.100 rs. (SHERGOLD Y VAREY, *Autos*: 304). Aunque en estos años Galán era Maestro de Capilla de las Descalzas Reales, era también uno de los compositores de tonos y música profana mas importantes de la época¹²⁸⁰.

¹²⁷⁴ SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 166, 190 y 199. Ver los autos de 1662, 1663 y 1665 en SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 161-162; 169 y 191-192.

¹²⁷⁵ Según se indica en un borrador de las cantidades que se pagaron a distintas personas en 1665, Hidalgo recibió 500 rs. (la misma cantidad pagada a las primeras damas de las compañías) frente a los 600 rs. que se pagaron a los trompetas y los 682 rs. de los ministriles. A los músicos de las compañías, Gaspar Real y Gregorio de la Rosa, solo se les pagaron 150 rs. a cada uno (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 198-199).

¹²⁷⁶ COTARELO, *Ensayo Calderón*: 333. Los autos que se representaron ese año fueron la 1ª y 2ª parte de *El Santo rey Don Fernando* (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 224-225).

¹²⁷⁷ Como señala Caballero (*Arde el corazón*: 21) en la segunda mitad del siglo no existía una tajante separación entre lo sacro y lo profano, y algunas formas, como el villancico, se vieron influidas por la música teatral ya antes de que las formas musicales precedentes del mundo de la ópera italiana se incorporasen a los autos.

¹²⁷⁸ Según las cuentas del Corpus, Galán compuso la de los dos que se representaron en 1664 (*A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado*) (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 176-177 y 184).

¹²⁷⁹ Según las cuentas habría compuesto la música para *El santo Rey D. Fernando* (1ª y 2ª partes) (1671); *No hay instante sin milagro* y *Quién hallara mujer fuerte* (1672); *La viña del Señor* y *La nave del Mercader* (1674); *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (1675). Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 224-225; 233-234; 272-273; 287-288.

¹²⁸⁰ Ello pudo ser el motivo por el cual el Patriarca de las Indias se opuso al nombramiento de Galán como Maestro de la Capilla Real en 1675. También Calderón tuvo problemas en 1651-52 con el Patriarca de las Indias (D. Alonso Pérez de Guzmán) quien le retiró la capellanía de los Reyes Nuevos de Toledo, fundándose en

Pero Galán no tenía el monopolio de la música de los autos, sino que alternaba con el padre fray Juan Romero, que compuso la música para los que se representaron en 1670, 1676, 1677, 1679 y 1680¹²⁸¹. En 1681 la música de los autos se le encargó a Manuel de Navas, que cobró “...por la composizion de la musica para los dos autos 1.000 reales.”¹²⁸².

Con anterioridad a la muerte de Calderón parece que ocasionalmente también se encargaba la música de los autos a los músicos “principales” de las compañías que los representaban¹²⁸³, cuyo cometido habitual era componer la música de las obras breves que acompañaban a los autos, y enseñar toda la música -de autos y piezas breves- a sus compañeros¹²⁸⁴, además de participar directamente durante la representación en la interpretación de la misma.

Entre los músicos de las compañías había algunos muy famosos como Gaspar Real, Gregorio de la Rosa¹²⁸⁵, Blas de Navarrete, Juan de Sequeiros, Manuel de Villafior, etc. Los dos últimos serán los encargados de componer la música de los autos que representen sus respectivas compañías durante la última década del siglo.

que por escribir comedias era indigno del cargo. En una carta al Patriarca, Calderón muestra su habilidad, diplomacia y agilidad mental, y también la alta estima en la que tenía su oficio, pues considera “hacer versos” como “una gala del alma o agilidad del entendimiento, que ni alzaba ni bajaba los sujetos...”. La carta ha sido publicada por COTARELO, *Ensayo Calderón*: 287-89.

¹²⁸¹ Los autos escritos en esos años por Calderón fueron: *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (1670) (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 211-212); *Los alimentos del hombre* y *La serpiente de metal* (1676) (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 317); *La vida es sueño* (?) y *El veneno y la triaca* (1677) (*A.M.V.*: 2-200-5); *El tesoro escondido* y *El segundo blasón de Austria* (1679) (COTARELO, *Ensayo Calderón*: 334); *¿Andromeda y Perseo?* (1680) (COTARELO, *Ensayo Calderón*: 335). Según los datos conservados en el *A.M.V.* en 1680 se representaron *El viático cordero* y *El lirio y la azucena* (*A.M.V.*: 2-200-5), pero parece que hay cierta confusión ya que en este documento se incluye *La vida es sueño* como uno de los autos representados en 1677, cuando parece que se representó en 1673. Romero cobraba una cantidad ligeramente superior a Galán: 1.100 reales cada año, aunque la cantidad real cobrada quedaba muy mermada debido a los continuos descuentos introducidos por la Villa; por lo que en 1680 Romero cobró 550 reales en lugar de los acostumbrados 1.100 rs. (COTARELO, *Ensayo Calderón*, 335). Ver las cuentas de 1676 en SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 346. Para las cantidades pagadas a Romero en 1670, 1677 y 1680 ver PÉREZ PASTOR, *Docs. Calderón*: 363 (1670); 351 (1677); 367 (1680).

¹²⁸² SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 357. Según Cotarelo (*Ensayo Calderón*: 349.), las razones del cambio podrían ser que “...el padre Juan Romero no quiso mas cuentas con quien le rebajaba, después de hecha la obra, la mitad del precio convenido.”

¹²⁸³ En 1673 se pagaron 1.000 reales “...de componer las musicas de las dos compañías en lugar del maestro Galan a los dos musicos dellas...”, que ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño*. SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 268 y 255-256. Según las listas de los miembros de las compañías, los músicos fueron Gregorio de la Rosa, miembro de la compañía de Felix Pascual, y Gaspar Real, músico de la de Vallejo. El hecho de que estos músicos conocieran sin duda las “convenciones” de la música de los autos se pone de manifiesto en el entremés *El Ventero*, anteriormente citado, en el que se parodia el ensayo de un auto sacramental, incluida la música.

¹²⁸⁴ En las cuentas de *Gastos menores* del Corpus de 1675 figuran dos pagos por la composición de la música: 1.100 reales “Al maestro D. Christoual Galan, por la composizion de la musica para la representazion de los autos.”, y 1.000 reales a Gregorio de la Rosa “...por la composizion de la musica y ensayar los autos.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 304). Aunque las cuentas no lo especifican, Galán debió ocuparse de la composición de la música de los autos y Rosa de la de las piezas menores.

¹²⁸⁵ Durante su larga carrera de dos décadas, Rosa parece haber sido un músico muy solicitado por los autores, y aparece con frecuencia en las listas de ayudas de costa. Ver mas detalles sobre su trayectoria profesional en el *Apéndice I*.

Juan de Lima Sequeiros aparece por 1ª vez formando parte de las compañías madrileñas en 1676, cuando por haberlo solicitado el autor Manuel Vallejo¹²⁸⁶ se le trajo a la Corte para las fiestas del Corpus. En los años siguientes Sequeiros aparece habitualmente como músico de una de las dos compañías que representan los autos sacramentales en Madrid, para las que compondría la música de las piezas breves; pero en 1682 su cometido se amplía ya que ese año compone la música de los dos autos representados ese año, pagándole la Villa por ello 1.100 rs.¹²⁸⁷, que como vimos era la cantidad que en la década anterior se solía pagar a fray Juan Romero. Puede que compusiera la música de los autos representados en los años siguientes, pero no es hasta 1691 cuando volvemos a tener prueba documental de ello, ya que ese año, siendo músico principal de la compañía de Damián Polope, se le pagaron 500 rs. “...por la composición de la música del auto del Maestrazgo del touson...” (*A.M.V.*: 2-198-17). La experiencia debió de resultar satisfactoria pues en los años siguientes¹²⁸⁸ Sequeiros y su colega Manuel de Villaflor serán los que compongan la música de los autos, cobrando cada uno por ello 500 rs.¹²⁸⁹.

Villaflor, al igual que Sequeiros, había sido traído expresamente desde Valencia a Madrid, sacándole de la compañía de Isidoro Ruano a la que hasta entonces pertenecía, para que participase en el Corpus madrileño de 1688 como “músico principal para la compañía de Agustín Manuel”, y desde esa fecha le encontramos ininterrumpidamente formando parte de las compañías madrileñas. Como no llegó con la suficiente antelación, los Comisarios del Corpus tuvieron que pagar 80 rs. a “...un músico de la Capilla Real que compuso el tono de empezar de la compañía de Agustín Manuel por no hauer llegado el musico.” (*A.M.V.*: 2-199-1). No sabemos quien compuso ese año la música de los

¹²⁸⁶ “...hauindome obligado a representar vno de los dos autos sacramentales que se han de hazer en esta villa este presente año en celebridad del día del Corpus con la compañía de que di lista, pedi se trajese para ella a Juan de Lima Sequeiros, musico, que se allaua en la ciudad de Granada...” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 308). El viaje de Sequeiros le costó a la Villa 5.900 rs., ya que tuvo que prestar a Vallejo 3.600 rs. (con la condición de que los devolvería en 4 meses) para que pagase la deuda que retenía al músico en Granada. Una vez en Madrid Sequeiros pasó una cuenta de gastos de los gastos ocasionados por transporte de él y su mujer, su ropa y comida que ascendía a 2.876 rs. de los que el Ayuntamiento sólo le pagó 2.300 rs. (Shergold y Varey, *Autos*: 308-9).

¹²⁸⁷ “Cien ducados a Juan de Sequeira, musico, por la composizion de la musica p[ar]a los Autos que se an de representar.” (*A.M.V.*: 2-425-41).

¹²⁸⁸ En 1693 Sequeira, músico principal en la compañía de Damián Polope, compuso la música del auto *Contra el encanto el escudo* de Manuel Vidal (*A.M.V.*: 2-200-3). Sabemos con certeza que compuso la música del auto de su compañía en 1697 (*A.M.V.*: 2-200-7); 1698 (*A.M.V.*: 2-200-8), 1699 (*A.M.V.*: 2-200-9), y 1700 (*A.M.V.*: 2-200-10), cobrando siempre los acostumbrados 500 rs. Los documentos prueban que continuó con esta práctica también en el siglo siguiente. Para mas detalles sobre su trayectoria profesional ver *Apéndice I*.

¹²⁸⁹ En 1697 ambos compusieron la música para los autos de sus respectivas compañías, cobrando cada uno 500 rs. “...que es lo mismo que se les da en cada un año por la composiz[i]on que tiene que hacer cada uno de su auto.” (*A.M.V.*: 2-200-7).

autos¹²⁹⁰, ambos reposiciones de Calderón: (*Mística y Real Babilonia y A María el corazón*), pero en 1691 Villafior, músico principal de Agustín Manuel, compone la música del otro auto¹²⁹¹ representado ese año (*Siquís y Cupido*), cobrando por ello los mismos 500 rs. que se pagan Sequeiros por componer la música del otro auto, *El Maestrazgo del toison*. Villafior, tan apreciado como Sequeiros, compondrá igualmente la música del auto de su compañía en los años siguientes¹²⁹².

La posición de Sequeiros y Villafior como compositores de la música de los autos madrileños parece haber sido una excepción, posiblemente debido a la calidad profesional de ambos, ya que habitualmente los músicos de las compañías parece que se limitaban, al menos desde mediados de siglo, a componer la música de las piezas breves. No obstante es posible que en las primeras décadas del siglo los músicos de las compañías fuesen también los encargados de poner la música de toda la fiesta, o eso al menos parece deducirse de ciertos contratos como el que firman en 1633 el autor Fernán Sánchez de Vargas y el músico Alonso González Camacho, según el cual éste trabajará en la compañía de Sánchez de Vargas durante las fiestas del Corpus y su octava para "...tocar el violín, bailar y poner los tonos..." (P.PASTOR, *N.Datos*: 232), cobrando por todo 500 reales. Ello explicaría que aunque habitualmente los músicos pertenecían a las compañías, y eran contratados por el mismo sistema que los actores, firmando un contrato anual con el autor en el que se indicaban sus ganancias¹²⁹³, en ocasiones se les contrate únicamente para las representaciones del Corpus¹²⁹⁴.

En cualquier caso lo que si figuraba entre sus obligaciones era enseñar la música a sus compañeros y participar en su ejecución, por lo que en caso de que una compañía no contase con músicos apropiados, la Comisión del Corpus podía imponer los cambios que considerase oportunos, siendo frecuentes las órdenes para que un músico pasase de una compañía a otra¹²⁹⁵ o para que un autor cambiase a un músico por otro¹²⁹⁶.

¹²⁹⁰ Ese año Sequeiros era el músico principal de la otra compañía que participó en el Corpus: la de Rosendo López Estrada (*A.M.V.*: 2-199-1).

¹²⁹¹ "...por la composición de la musica del Auto de su compañía..." (*A.M.V.*: 2-198-17).

¹²⁹² Estaba casado con la actriz-música Sabina Pascual. Para mas detalles sobre su trayectoria profesional ver *Apéndice I*.

¹²⁹³ En 1654, al forman compañía Juan de la Calle y Antonio Mejía, contratan como músicos a Tomás de Najera, con un sueldo de 16 reales de parte, y a Francisco de San Miguel, con 17 reales de parte. (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1913): 313).

¹²⁹⁴ En 1637, para las fiestas del Corpus, Segundo Morales contrata como músico a Antonio Piñeiro por 750 reales (P.PASTOR, *N.Datos*, 2ª(1911): 312).

¹²⁹⁵ En 1663 se dan recompensas extraordinarias a dos músicos que han reforzado las compañías: 500 rs. a Juan de Malaguilla "...porque ha entrado en la compañía de Antonio de Escamilla por falta de arpista", y 400 rs. a Gregorio de la Rosa "...músico y conponedor, porque a entrado en la compañía de Joseph Carrillo donde hera necesario." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 168). En 1675 fueron seleccionadas las compañías de Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 286). Sin embargo el Ayuntamiento prohibió abandonar Madrid a dos miembros de la compañía de Margarita Zuazo: Mª Antonia Jalón, "música" y a Antonio Muñoz, "músico y conpositor", pese a que en la compañía de Vallejo figuraban Gregorio de la Rosa y

Algunos de los que aparecen denominados como músicos eran también actores, aunque solo ocasionalmente se haga constar¹²⁹⁷. Todos ellos formaban un grupo que además de interpretar la introducción musical que precedía a la loa, intervenía también en la representación del auto y de las piezas breves que lo acompañaban.

No debe extrañar por tanto el empeño del Ayuntamiento en contar con los mejores músicos y actores-músicos dentro de las compañías que representaban los autos en Madrid, lo que explica las numerosas intromisiones de la Villa en la composición de las compañías¹²⁹⁸, y las notificaciones a los actores, actrices y músicos, impidiéndoles abandonar Madrid. Las listas que los autores presentaban a la Comisión del Corpus demuestran que en cada compañía había alrededor de 6 ó 7 profesionales de la música, hombres y mujeres, entre músicos y actores-músicos¹²⁹⁹.

Para asegurarse la presencia de los mejores músicos y representantes, el Ayuntamiento madrileño no reparaba en gastos, pero aun así no siempre conseguía su propósito, pues pese a embargos y amenazas, los actores y actrices no dudaban en abandonar la Corte si lo creían conveniente para sus intereses. Un caso muy representativo se produjo en 1672, cuando la Villa contrató a Ana de Andrade, pagándole además el gasto de la mudanza (330 reales) y el alquiler de una casa durante cuatro meses (400 reales

el arpista José Soler, y en la de Simón Aguado como músico [Blas de] Navarrete y como arpista Juan de Malaguilla (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 285-6).

¹²⁹⁶ En 1641 se le ordenó a Pedro de la Rosa que “En el auto del Ycaro vna mujer que an metido para musica, pongan otra en su lugar a satisfazion de sus mercedes” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 31).

¹²⁹⁷ En 1644 varias notificaciones indican esta doble faceta de músicos-actores o actores-músicos. En la compañía de Pedro Ascanio cinco personas recibieron notificaciones: Tomas de Najera, Juan Mazana y Juan León, que figuran únicamente como “músicos”, Juan Matías “barba y músico”, y la única mujer, Luisa (?) “música y quinta”. En la compañía de Pedro de la Rosa, de los tres notificados, Juan de Tapia y Francisco de San Miguel, son “músicos”, pero Pedro de Contreras es “cuarto y músico”. Una nueva lista de personas avisadas incluye en la compañía de Rosa a Teresa Pérez “música”, la “hija de Tomas Fernández para segunda y música” y Pedro de Jordán y Pedro Cifuentes. Además hay una Luisa de la Cruz, que como apuntan Shergold y Varey, podría ser la Luisa “música y quinta” que figuraba en la compañía de Ascanio, y un tal Juan de Castro, músico del que no se especifica compañía. El Ayuntamiento impidió además abandonar la Villa a cuatro músicos de la compañía de Alonso de la Paz: Antonio Marin “gracioso y músico”, Villareal (?) “quartos papeles y músico”, Juan de León “músico” y Jacinta de Ayuso “música” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 44-45). En 1655 el Ayuntamiento contrata a la compañía de Jacinto Riquelme “...mancomumandose en ella Francisca Verdugo, su muger, por estar el muy malo...”, en la que además de dos músicos, Gregorio de la Rosa y Sebastián de la Peña, figuran cuatro actrices-músicas: Teresa de Garay, 3ª dama y música, Isabel de Galvez e Isabel de Antrago, ambas cuartas damas y músicas, y María de Santos, 5ª dama y música (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 116).

¹²⁹⁸ 1639: “...se notifique a los que hacen compañías de la legua no agan ninguna conpañia ni reciuan ningunas personas, honbres ni mugeres, en ellas ni los conçierten publica ni secretamente.”. Shergold y Varey, *Autos*: 15). En 1670 a la compañía de Vallejo ordenaron los comisarios que se le “...a de dar vna muxer musica para las fiestas del Corpus.” (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 211).

¹²⁹⁹ En 1639 se notificó personalmente a varios músicos que no podían abandonar la Villa: De la compañía de Vallejo a Isabel de Millan, “música de arpa de dicha compañía”, Francisco Alvarez y Josefa Nieto, “músicos de Vallexo”, y Andrés de Abadía y José Díaz, ambos músicos también de Vallejo. De la compañía de Antonio de Rueda consta la notificación a Andrés Bolay. Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 15. En 1640 reciben notificaciones individuales los músicos Antonio de Pinero, Juan de la Torre y Diego Tomas, de los que no se especifica compañía, y dos músicos de la compañía de Luis López: Ambrosio de Olid y Tomas de Naxera (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 20). En 1642 la notificación les llegó a 6 miembros de la compañía de

en total) (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 246). Aunque las cuentas no lo indican, tal generosidad parece deberse a que la Andrade debía sustituir en las representaciones del Corpus de ese año a María de Santos, actriz de la compañía de Vallejo que se había marchado de Madrid a Alcalá de Henares, donde a pesar de enviar alguaciles a buscarla “no a podido ser abida”. A principios de abril se encontraba pues la Villa con el grave problema de faltarle una buena actriz-cantante lo que podría explicar tanta generosidad¹³⁰⁰.

Pero además de los compositores, los músicos y actores/actrices-músicos pertenecientes a las compañías, la música de los autos sacramentales requería la intervención de un tercer grupo de profesionales de la música: los ministriles, “...chirimias, baxones y otros semejantes...” (D.A.), que además de participar en la procesión¹³⁰¹, intervenían en diferentes momentos durante la representación de los autos sacramentales, tal y como reflejan las acotaciones¹³⁰².

Como ya vimos, los instrumentos ministriles, brillantes y sonoros, anunciaban el inicio de la representación, preparando la aparición de los músicos de la compañía cuya actuación precedía a la loa. Dentro del auto su cometido parece haber sido el de remarcar aquellas partes escénicamente importantes sobre las que se necesitaba llamar la atención del público, así como ayudar a los músicos de las compañías en el acompañamiento de las partes musicales del auto y de las piezas breves que lo acompañaban¹³⁰³.

Hasta 1661 su contratación parece que dependía de las necesidades del momento¹³⁰⁴, pero ese año se contrata a dos trompetas del rey¹³⁰⁵ -además de las chirimías, los instrumentos ministriles contratados con mayor frecuencia parecen haber sido los trompetas o clarines- cuya presencia será habitual desde ese momento, asignándoseles un

Antonio de Prado, tres mujeres y tres hombres: Josefa Lobaco, Luisa de Santa Cruz, Josefa Mazana, Juan Mazano, padre de Josefa Mazana, Raimundo Pastor y Pablo Rodríguez (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 34).

¹³⁰⁰ Tanto María de Santos como Ana de Andrade eran famosas por su voz. La Andrade era una de las tres famosas *Tenientas* - Ana, Feliciano y Micaela - que el Marqués de Liche había traído desde Toledo en 1657 para intervenir en el teatro palaciego. Según Barrionuevo (*Avisos II*: 75) todas eran “...de extremado parecer: representan, cantan, tocan y bailan y tienen todas las partes necesarias de graciosidad...”. Para mas datos sobre la trayectoria profesional de estas actrices ver *Apéndice I*.

¹³⁰¹ En 1672 por participar en la procesión del día del Corpus, la misa, y procesión de Santa María el jueves siguiente de la octava, se les pagaron 488 rs. (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 244).

¹³⁰² “Llegó a esta sazón con mucha música de chirimias y trompetas la galera de la Fe...” Lope de Vega, *Bodas entre el Alma y el Amor divino* (*Peregrino*: 228).

¹³⁰³ En 1667 se pagaron 400 rs. a los ministriles (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 204), pero según las cuentas de 1672 se pagaba a los ministriles 880 por la muestra de los autos y las representaciones a los Reyes, Consejos y a la Villa, a razón de 8 ducados “...por cada asistencia destas...”, a lo que sumaban los 488 rs. pagados por su asistencia a la procesión, lo que hacía un total de 1.368 rs. (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 244). En la década de 1680, por la asistencia a la procesión, a la octava y a las representaciones de los autos, se les pagan solo 1.000 reales (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 350). Esta rebaja en sus honorarios parece estar relacionada con los intentos por parte del Ayuntamiento de recortar gastos.

¹³⁰⁴ Todavía en las cuentas de 1658 únicamente se refleja como pago habitual por la “música” los 2.441 rs. pagados a la Capilla Real (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 128).

suelo de 600 reales por este trabajo¹³⁰⁶. Gracias a las cuentas de 1679 sabemos con certeza que los trompetas del rey no estaban incluidos entre los ministriles, ya que ese año se consigna por un lado el pago de 1.368 rs. a los ministriles y por otro el pago habitual de 1.200 rs. a los trompetas¹³⁰⁷.

Pero además de ministriles, ocasionalmente se podía contratar a otros instrumentistas como el pífano y caja que en 1658 debían asistir "...con su pífano y caja en todas las partes que se hizieren y representaren este año los autos sacramentales, en su octava y en las muestras, por precio de 350 reales, para cada uno 175 reales..." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 131), o el "... que toco la tronpa marina." en 1673¹³⁰⁸, y el tambor y gaitero que

¹³⁰⁵ "Los dos trompetas de S.M. que an de asistir a las fiestas de los autos del Corpus desde año de 1661. Son Nicolás Luz y Carlos Saltalamata que viben en la Puerta del Sol a la entrada de la calle de las Carretas junto a la confitería" (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 149).

¹³⁰⁶ A partir de 1672 parece que se les duplica el sueldo, ya que ese año se les pagaron 1.200 rs. "...600 por la muestra de los autos y representacion a SSMM, Consejo real y esta Villa y los otros 600 por la de los Consejos de Aragon, Italia, Inquisicion, Flandes, Ordenes, Hacienda y Cruzada." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 244). Parece fuera de toda duda que el aumento se debe a la excesiva duración de las representaciones, motivada por el deseo de todos los Consejos de tener la suya propia. Las cuentas de 1673 también recogen 1.200 rs., especificándose en una de las cuentas conservadas de ese año, que dicha cantidad se les paga "...a los trompetas, por las representaciones de la muestra de los autos, representacion a S.M. y esta Villa y Consejos" (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 266). No obstante a finales de siglo parece que se vuelve al sistema anterior, cobrando nuevamente 300 rs. cada trompeta, según se indica en las cuentas de 1683: "...se despache a Domingo de Triguero trompeta, librança de la misma cantidad que constare hauerle echo en estos ultimos años por el trabaxo de la asistencia de lo tres días de Miercoles, jueves y viernes en la festividad del Corpus...". En la orden de pago para su compañero, Domingo Rodríguez, se indica que dicha cantidad son 300 rs., pagados "...por el trabajo y asistencia que tubo en los tres días que se representaron los autos sacramentales a su Magd. y a Madrid y en la muestra de d[ic]hos autos." (*A.M.V.*: 2-199-7).

¹³⁰⁷ "Por los libros de la contaduría de la razon de la hazienda desta Villa parece que a Juan de Alpuche, ministril, se le hicieron buenos el año pasado de 1678 1.368 reales de bellon para sí y los demas sus compañeros, y por la ocupazion y trabajo que tubieron en la asistencia en la prozesion del día del Corpus y en la octaua el jueves siguiente y misa en Santa María y en la representazion de los autos y muestras..." En otro apunte se indica que "...a Pedro de Forxa, trompeta, se le libraron el año pasado de 1678 1.200 reales de vellon que los vbo de hauer el y su compañero por la ocupazion y trabajo que tubieron en la hasistencia de la muestra general de los autos sacramentales y en los demas días de su representacion, que es la misma cantidad que por dicha razon se les dio el año pasado de 1677." (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 344). Las cuentas de 1689 reflejan con claridad cuales eran los gastos musicales habituales asumidos por el Ayuntamiento (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 350-1):

- De los ministriles que asisten en la procesion y en la otava y representacion de los autos 1.000 rs.
- De la composicion de la música de los autos 1.100 rs.
- A los músicos de la Capilla real, por la asistencia del día del Corpus y octava 2.244 rs.
- A los trompetas y dos tambores que asisten a los autos el día del Corpus y su octava 1.100 rs.

¹³⁰⁸ Se le pagaron 200 reales. (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 270). Es probable que tan extraño instrumento llamase poderosamente la atención de los madrileños porque dos años mas tarde aparece tañido por uno de los personajes situados sobre el lomo de la Tarasca, sustituyendo a la guitarra, el instrumento de cuerda mas habitual. Aunque conocido desde el siglo XIV, la trompa marina, llamada así por su sonido parecido al del clarín (*D.A.*) pese a ser un instrumento de cuerda, era un instrumento culto poco habitual en la música española. Sobre la presencia de este peculiar instrumento sobre la Tarasca del Corpus así como sobre los restantes instrumentos que la acompañaban ver mi artículo "Aspectos de la procesion del Corpus en Madrid: la Tarasca y sus componentes musicales", *Madrid, revista de arte, geografia e historia*, 4 (2001), pp. 393-426).

tocaron en 1677¹³⁰⁹; algunos de los cuales podían incluso sustituir a instrumentos habituales, como cuando en 1675 mozos valencianos tocaron “... las dulzaynas, escusando los tronpetas...”¹³¹⁰.

Creemos por tanto -en contra de la opinión expresado por algunos investigadores del teatro¹³¹¹- que no se puede considerar al auto sacramental como una obra esencialmente musical pese a que la música sea parte fundamental en él debido a que desde fechas muy tempranas se le encomienda una función primordial: el adoctrinamiento.

En nuestra opinión sólo a partir de Calderón el auto sacramental se convierte en una obra semi-musical, y ello no siempre, que se encuentra a medio camino entre géneros esencialmente musicales desarrollados en el ámbito palaciego -la zarzuela y la fiesta con música- y otros parcialmente musicales propios de los teatros públicos -la comedia de corral- con los que comparte el uso de una gran diversidad de tipos de música, que se traduce en los autos sacramentales en una mezcla de lo profano y lo religioso que no resultaba extraña para los espectadores del XVII. La inclusión en los autos tanto de música profana como religiosa llevará incluso a realizar algunos experimentos en los que se mezclan diferentes géneros músico-teatrales, como podemos ver en la *Zarzuela del Nacimiento de Cristo* de Diamante¹³¹², que pone de manifiesto la influencia cada vez mayor a medida que avanza el siglo de la música teatral profana en el ámbito de la música religiosa, especialmente en los villancicos, en los que no resulta extraño encontrar melodías profanas y teatrales mas o menos “enmascaradas”¹³¹³, que en ocasiones no son mas que versiones “a lo divino” de tonos teatrales. En este sentido resulta muy significativo el hecho de que sea precisamente en una catedral, la de Valladolid, donde se ha conservado una de las pocas colecciones de música profana y teatral del XVII que nos ha llegado¹³¹⁴. Una influencia que deplora en 1678 Manuel Ambrosio de Figueroa¹³¹⁵ al considerar “... el poco reparo que hay en que

¹³⁰⁹ A Francisco Ortega, el tambor, se le dieron 400 rs. “...por la ocupazion en la muestra y representazion de los autos...”, mientras que al gaitero, Francisco González, “...por la asistencia en la representazion de los autos...” sólo se le dieron 176 rs. (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 333).

¹³¹⁰ La Villa les pagó 900 reales (SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 304)

¹³¹¹ Egido (*Fábrica*: 104) los consideran una especie de “zarzuelas teológicas” o zarzuelas “a lo divino”. Por su parte Aubrun (*Comedia*: 24) cree que los autos estaban muy próximos a la ópera religiosa y a las *sacrae rappresentazione* italianas.

¹³¹² Ver en COTARELO, *Hª Zarzuela*: 62.

¹³¹³ “Es público y notorio que en muchas iglesias de estos reinos [...] se cantan diversas letras en romance vulgar que se han cantado en teatros de la farsa, trovados a lo divino, pero con los mismos que llaman estribillos, sin diferenciar cosa ninguna ni en letra ni en el tono ...” Proceso inquisitorial de 1663. Citado por PAZ Y MELIÁ, A., *Salas Españolas o agudezas del ingenio nacional*. Tomo la cita de VERA, A., *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)*, (Lérida, 2002), p. 86

¹³¹⁴ Para Caballero (*Ardeñ*: 21), quien ha estudiado los fondos musicales de esta catedral, la presencia de esta colección se debe a que Camargo y Arce, los maestros de capilla de la catedral, utilizaron estas obras como punto de partida para componer algunos de sus villancicos.

¹³¹⁵ *Si sea lícito hazer los autos sacramentales en las iglesias* (1678). Cito por COTARELO, *Controversias*: 261.

los músicos eclesiásticos usen de los tonos profanos, como el de las xácaras y chambergas y otros semejantes, que cantan en las iglesias como si fuera en un teatro...”.

Este lamento parece confirmar el hecho de que a finales del siglo XVII la música teatral parece dominar plenamente el panorama musical español.

IV.CONCLUSIONES

IV. CONCLUSIONES

Los mayores recursos de que disponía, permitieron al teatro palaciego desarrollar un espectáculo de gran complejidad visual y auditiva en el que se fundían literatura, música y artes plásticas, caracterizado por una fastuosa puesta en escena que era ya una cualidad que diferenciaba a los espectáculos teatrales y parateatrales protagonizados por la familia real y la nobleza durante el Renacimiento y el primer Barroco, por lo que desde finales del siglo XVI podemos encontrar en la Península profesionales muy cualificados especializados en la construcción de elementos escenográficos complejos. Sin embargo la llegada a España a principios del XVII de escenógrafos italianos supondrá un salto cualitativo por cuanto se trataba de artistas con una considerable preparación técnica y artística, que dominaban múltiples disciplinas, y creadores de una nueva concepción del espacio teatral cortesano, tanto en lo que se refiere al propio edificio teatral como al espacio ficticio desarrollado en el escenario, cuya propia estructura así como la colocación en él de los decorados se disponen en función de la situación del príncipe en la sala, utilizando los hallazgos de la perspectiva para potenciar la figura del monarca.

Desde fechas tan tempranas como 1622 la corte madrileña contará con magníficos arquitectos-ingenieros teatrales que la mantendrán en la vanguardia del movimiento escenográfico europeo, artistas como Julio Cesar Fontana, Cosme Lotti, Baccio del Bianco y Antonio M^a Antonozzi, que aparecen ligados al teatro cortesano durante el reinado de Felipe IV. Pese a que los nombres extranjeros van a desaparecer de la escenografía hispana desde mediados de siglo, el teatro cortesano seguirá contando con profesionales de primera categoría, ahora ya españoles, que no ceden en imaginación ni cualificación técnica a sus predecesores italianos; pintores-escenógrafos como Francisco Rizi, Francisco de Herrera *e/ Mozo* y José Caudí, que mantendrán durante la segunda mitad de siglo el alto nivel alcanzado por la escenografía cortesana.

Pero el desarrollo de una escenografía cada vez más espectacular ponía en peligro una de las funciones principales del teatro áulico: resaltar el mensaje político que presenta al monarca como fuente del orden y la armonía del reino en tanto que reflejo del orden del universo regido por Dios, ya que pese a la importancia concedida en el teatro hispánico al texto, éste podría quedar difuminado por la espectacular puesta en escena, y lo mismo podemos decir con respecto al auto sacramental, siendo aquí su mensaje doctrinal. Por ello la música se convierte en elemento esencial del teatro palaciego, y también del religioso, por cuanto es ella la que al subrayar aquellas partes del texto que el dramaturgo desea resaltar, contribuye a restablecer el equilibrio entre lo visual y lo auditivo. A la música se encomendará por tanto la transmisión del mensaje principal, así como de las ideas políticas, religiosas, morales, éticas, sociales, etc. que convierten al teatro cortesano y al religioso en un producto muy elaborado de propaganda ideológica, especialmente gracias a Calderón de la Barca, autentico creador de la “fiesta real” musical cortesana hispana, en la que la espectacular puesta en escena no oculta el mensaje político, social y ético, que será una de las características de estas obras en las que predominan los argumentos mitológicos pero sin olvidar otros de corte caballeresco y pastoril, propios de la cultura cortesana, que ya habían aparecido en los primeros ensayos teatrales palaciegos.

La música tiene por tanto una importancia fundamental en el teatro cortesano español del siglo XVII, hasta el punto de que su constante presencia e importancia en las obras teatrales cortesanas es lo que va a diferenciar en los distintos géneros teatrales a aquellas obras destinadas a palacio de las que originalmente fueron pensadas para los corrales públicos. El teatro cortesano favorece por tanto el desarrollo del teatro musical ya que es dentro del marco de las representaciones para la corte donde aparecen nuevos géneros músico-teatrales, géneros que no se limitan a las formas de grandes dimensiones, sino que, debido a la concepción de la representación teatral como una “fiesta teatral”, permite e incluso promueve la aparición de nuevos géneros breves, caracterizados igualmente por la importancia en ellos del componente musical, en cuya génesis volvemos a encontrar nuevamente a un dramaturgo, en este caso a Quiñones de Benavente, muy apreciado por sus contemporáneos como entremesista y al que podemos considerar como el creador del teatro musical breve español. Partiendo precisamente del entremés cantado, Quiñones de Benavente abre el camino a toda una serie de géneros músico-teatrales breves (baile dramático, mojiganga dramática, jácara entremesada), caracterizados por su riqueza métrica y estrófica y por el predominio de temas alegóricos.

Pero para que la fiesta teatral cortesana alcanzase plenamente sus objetivos, y pese a que la música ya había formado parte de los espectáculos palaciegos en el Renacimiento y

principios del barroco, era necesario que las obras se pudieran representar en las mejores condiciones posibles y por profesionales altamente cualificados que asegurasen una interpretación de la máxima calidad. Se producirá así una mutua influencia entre el espacio en el que tiene lugar la representación, los profesionales que la protagonizan y el contenido musical de las obras.

En lo que se refiere al espacio de la representación, el proceso de búsqueda y experimentación teatral, que había ido imponiendo una progresiva profesionalización del teatro cortesano desde mediados de los años treinta del siglo XVII, y especialmente tras el segundo matrimonio de Felipe IV, se verá favorecido además de por la presencia en España -como ya hemos visto- de una serie de escenógrafos italianos del más alto nivel profesional, por la aparición de un espacio teatral, EL COLISEO del Buen Retiro, que gracias a una serie de mejoras escénicas y acústicas, va a permitir intensificar este proceso, así como encontrar las mejores soluciones.

En tanto que teatro “a la italiana” el Coliseo reunía todos los adelantos de la más moderna ingeniería teatral italiana, pero si su escenario estaba inspirado directamente en modelos italianos, la sala mostraba una mezcla de modelos italianos y españoles. La división de ésta en patio central y aposentos situados en distintos pisos proviene de la fusión de los dos antiguos espacios destinados a los espectáculos cortesanos: la sala de festejos y el patio, un modelo que aunque tiene ciertas reminiscencias italianas, se puede encontrar igualmente en España y no solo en el ámbito cortesano sino también en los teatros públicos -los corrales- en los que se observa idéntica distribución de las localidades. Creación hispana fue sin embargo la cazuela, el espacio destinado al público común femenino, que se incluyó igualmente en el Coliseo, lo que demuestra que pese a ser concebido como un teatro de corte, en su proyección ya se tuvo en cuenta la posibilidad de destinarlo desde un principio a un uso mixto publico-cortesano, una intención evidenciada igualmente por el hecho de que los aposentos contasen con celosías que, al salvaguardar la identidad de sus ocupantes, permitía incluso la asistencia a los espectáculos públicos de la familia real sin menoscabo del tan apreciado “decoro”.

Esta doble función pública y cortesana del Coliseo es por otra parte lógica si tenemos en cuenta la importancia que el teatro popular había adquirido en España ya en la primera mitad del siglo XVII, gracias al desarrollo de una compleja organización económico-administrativa que, además de favorecer la profesionalización de todos aquellos oficios relacionados con el espectáculo teatral, permitió al teatro convertirse en un hecho económico de primera magnitud.

Precisamente uno de los aspectos mas novedosos que presentaba el Coliseo era la adopción de una organización administrativa mixta que trataba de aunar la organización teatral palaciega con la que se había desarrollado en los teatros públicos, de manera que el arrendador de éstos, un empresario particular, contribuía parcialmente a los gastos de los montajes cortesanos dado que tras su estreno podía recuperar su inversión al abrirse el teatro al público común, que mediante el pago de una entrada, como si de un corral más se tratase, contribuía igualmente a sus sostenimiento.

Esta organización mixta del Coliseo se adelantaba a la que se establecerá para los teatros públicos de ópera, por lo que no podemos descartar una posible influencia hispana en la organización del teatro musical profesional, máxime teniendo en cuenta que uno de los centros operísticos de la época, Nápoles, conocía bien el sistema español por el que se regían igualmente sus teatros.

La estrecha relación del teatro cortesano con el teatro público se extendía igualmente a los profesionales que lo protagonizaban, que eran los mismos en ambos casos. Dado que el oficio de actor estaba ya perfectamente establecido y reglamentado desde finales del siglo XVI, ello permitirá contar durante el XVII con unos profesionales bien entrenados y muy cualificados, posibilidad tan esencial que no pasó inadvertida a las autoridades políticas y eclesiásticas. Su condición de principales transmisores de una ideología (política y religiosa) tendrá una influencia decisiva en la posición social ocupada por los miembros de la profesión cómica en España, una situación hasta cierto punto privilegiada dentro de la sociedad estamental ya que pese a los furibundos ataques de que fueron objeto por parte de los moralistas, los actores contaron siempre con la decidida protección de los poderes públicos -civiles y religiosos- e incluso de los propios reyes, que en caso de conflicto podían llegar a anteponer a la autoridad civil el interés del espectáculo, y por tanto hacer oscilar la balanza a favor de los actores por cuanto su presencia y colaboración era esencial para que el espectáculo se pudiera producir. En este sentido es muy significativa en mi opinión la postura mostrada por Carlos II en 1691 cuando, ante los intentos de la Junta del Corpus de Madrid por cortar los “abusos” introducidos por los comediantes, el Rey aconseja “... se advierta a la Junta execute con moderazion y resguardo lo que propone pues tendra menos yncombeniente que se exceda en algo con los comediantes que faltar al festejo de los Autos...” (*A.M. V.*: 2-198-17).

Organizados según una estricta jerarquía profesional que establecía con claridad los derechos y obligaciones de cada cual dentro de las compañías, fijados en contratos mercantiles debidamente formalizados ante escribanos públicos, los actores -y sobre todo las actrices, que a diferencia de lo sucedido en otros países europeos, aparecen documentadas

en España en fecha tan temprana como el último cuarto del XVI- mostraron una actitud decidida en defensa de sus prerrogativas y derechos profesionales, lo que originó constantes roces con las autoridades municipales, a las que los “comediantes” no dudaban en enfrentarse de manera más o menos abierta, según el talante y posición dentro de la profesión de cada cual.

Pese a los intentos de las autoridades municipales de imponer sus criterios por la fuerza, eran tan conscientes como los comediantes del papel esencial jugado por éstos, sin los cuales el espectáculo ni siquiera era posible, motivo por el cual pronto se buscarán otros sistemas que aseguren la colaboración voluntaria de los actores. Por ello la Junta del Corpus madrileña, el organismo más importante teatralmente hablando de la época, terminará por recurrir a un sistema mucho más “diplomático” pero también bastante más efectivo que las amenazas o posturas de fuerza, aunque sin renunciar del todo a ellas, instaurando una compensación económica -llamada “suplemento de partido”- para contentar a los actores y actrices a los que se les imponía un cambio jerárquico dentro de la compañía; un sistema que en definitiva era un reconocimiento no sólo a la categoría profesional del afectado sino también a la importancia del gremio de representantes para que el espectáculo teatral pudiera tener lugar.

Orgullosos del “oficio” que ejercían, los actores eran conscientes de la naturaleza “intelectual” del mismo, lo que le confería la categoría de “arte”, y así les fue reconocido desde fecha muy temprana incluso por los detractores del teatro, para los cuales no era la actividad en sí lo criticable sino el que ésta se hiciera por interés “mercenario”.

Pero como tal arte debía ser aprendido y perfeccionado, y requería por tanto una técnica - adquirida mediante el aprendizaje progresivo y la experiencia- que permitiese al actor dominar los elementos esenciales que constituyen la base del oficio: memoria, voz, gesto y movimiento, potenciados por otros complementarios pero no menos importantes (vestuario, atrezzo, etc.) entre los que destaca la música, especialmente el canto y la danza, ya que ambos eran además habilidades sociales muy estimadas. Cantar, bailar y tocar un instrumento eran cualidades que una persona bien educada debía poseer, y muy especialmente las damas de la corte ya que serán ellas las que en una etapa inicial protagonicen los espectáculos teatrales cortesanos, un protagonismo que al profesionalizarse éstos, asumirán las actrices cuya importancia como intérpretes musicales en el teatro comercial era ya considerable dado el rechazo por parte del público a la “voz sin criadillas”, que excluirá del teatro musical español tanto a los castrados (o capones) como a los falsetistas.

Precisamente sus múltiples habilidades, entre las que cantar y bailar ocupaban un lugar relevante, contribuyeron a que pese a su inferioridad numérica dentro de las compañías, las actrices ejercieran sin embargo una influencia social considerable, tanto entre el público femenino como masculino. Una influencia de la que las autoridades teatrales fueron conscientes desde el primer momento, por lo que desde fechas muy tempranas tratarán de limitar cualquier comportamiento “deshonesto” de las comediantas -y también de sus admiradores- mediante una serie de cláusulas específicas para ellas incluidas en los sucesivos reglamentos de teatros, y que explica los furibundos ataques que tuvieron que soportar por parte de los moralistas, ya que desde el tablado las actrices encarnaban un modelo femenino que se oponía de forma radical al que los moralistas trataban de imponer a las mujeres.

Pese a que también sus colegas masculinos sufrieron ataques por parte de quienes consideraban a todos los miembros de la profesión cómica gente infame, ésta no era la concepción generalizada que se tenía de ellos en la época, ya que desde fechas muy tempranas se estableció en España una clara diferencia entre los actores -cuyo trabajo por ser de índole esencialmente intelectual era un “arte”- y otros miembros de la farándula menos apreciados debido a la naturaleza eminentemente “física” de su oficio (titiriteros, malabaristas, etc.), estos sí tachados de infames.

Admirados y denostados por su estilo de vida y aparente libertad, los actores formaban un grupo social cohesionado mediante lazos familiares y profesionales, que compartía los valores de la sociedad de su época, y por tanto se hallaba plenamente integrado en ella, dependiendo su consideración y relaciones sociales más que de su “oficio” de su calidad artística y jerarquía profesional dentro de él.

Protegidos por las autoridades civiles y religiosas, y perfectamente organizados profesionalmente, la situación social de los actores españoles parece haber sido un tanto excepcional en el contexto europeo, hasta el punto de ser envidiados por sus colegas de otros países, por lo que no podemos hablar de un grupo socialmente marginado sino más bien -siempre teniendo en cuenta que nos referimos a la élite profesional, como sucederá en otras profesiones artísticas- de un grupo social muy cohesionado que formaba parte de las capas medias de la sociedad, y que no parece haber sufrido ninguna discriminación social. Se trataba además de un grupo tan cualificado profesionalmente, que pudo asumir los retos que planteaba el desarrollo del teatro musical cortesano, desarrollo que por otra parte sin ellos habría sido imposible.

Pese a la dificultad con que nos encontramos para saber como adquirirían los conocimientos musicales necesarios, dado que en la mayoría de los casos el aprendizaje

debía desarrollarse en el ámbito de lo privado y éste no deja rastros documentales, lo cierto es que tanto los músicos de las compañías como las actrices eran músicos profesionales muy competentes, que desde el tablado contribuyeron de forma decisiva a la difusión del nuevo estilo musical desarrollado en la primera mitad del siglo XVII por los músicos de cámara al servicio del Rey; un tipo de música especialmente indicada para el teatro ya que se basaba en la reelaboración polifónica de melodías populares, así como en la composición de canciones nuevas pero con un fuerte componente popular, debido a que en muchos casos se utilizaban textos tradicionales; dos prácticas a las que el teatro añade la adición de letras nuevas a melodías bien conocidas. Estas canciones polifónicas -tonadas en la terminología de la época- caracterizadas por una letra que “tenga conceptos excelentes y muy agudos” y en las que la música sea “hija de los mismos conceptos y los vaya desentrañando”, permitían una interpretación muy flexible, siempre con acompañamiento instrumental -principalmente de arpa y/o guitarra- pero teniendo siempre en cuenta que “quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo.”¹³¹⁶

La búsqueda de una mayor expresividad y el deseo de “mover los afectos” impulsarán a partir de mediados de siglo el predominio dentro de la música teatral de las canciones o “tonadas a sólo”, en las que se perciben también influencias de la música popular y de los tonos polifónicos de la 1ª mitad del siglo, ya que en muchos casos se reutilizan melodías e incluso tonadas enteras, que con ligeras variantes aparecen en diferentes obras aunque éstas pertenezcan a géneros teatrales bien distintos. A ésta tonadas a sólo se añaden las partes cantadas en estilo “recitativo”, de clara influencia italiana, pero que en España, gracias principalmente a Hidalgo, a quien se deben los intentos más conocidos por adaptar el recitativo italiano a la prosodia del español, adopta la forma de un recitativo melódico que se asemeja más al *arioso* que al recitativo “secco”.

Pero la aparición del canto solista exigirá de los intérpretes el dominio de una técnica vocal mas especializada, ya que además de la correcta pronunciación del texto y el respeto de su prosodia, éste se debía interpretar con todas sus cualidades expresivas. Se requiere pues una técnica que permita “decir” el texto, subrayándolo con los adornos o “queiebros” vocales adecuados, lo que se consigue mediante el dominio del diafragma -base esencial para el “apoyo de la voz”- y la movilidad de la laringe, que al subir en los sonidos agudos y bajar en los graves permite mantener la diversidad de timbre, color y sonoridad dentro de una misma voz, dejando a la lengua una gran libertad, lo que permite articular las palabras con

¹³¹⁶ Las tres son características enunciadas por Vicente Espinel para definir este nuevo estilo. Ver ESPINEL, Marcos Obregón, II: 146.

celeridad y claridad, dando como resultado un sonido claro, dulce, suave y ágil, cualidades que con frecuencia definen en los textos de la época a las voces más estimadas.

No obstante y pese a la adopción -especialmente a partir de mediados de siglo- de determinados modelos italianos, lo cierto es que el teatro musical cortesano emprende en la España del siglo XVII su propio camino, partiendo de una tradición teatral nacional bien asentada en la que la música tenía ya una importancia considerable -incluso en obras en las que ocupaba una posición secundaria- dado que cumplía funciones esenciales que podían afectar tanto a la trama como a los personajes. En el primer caso la música puede cumplir funciones estructurales tales como introducir y delimitar las escenas, pero también puede afectar a la acción dramática, ya que mediante la música el dramaturgo anticipa parte de la trama, la comenta y/o la resalta, y también puede resumirla, sólo por citar las más importantes. Pero en ocasiones la música es un elemento tan esencial de la obra que incluso engendra la acción ya que se convierte en un pretexto para ésta, o influye de tal manera reforzando la trama, que ésta sin la música perdería gran parte de su fuerza dramática. Y lo mismo ocurre con respecto a los personajes ya que las cualidades musicales de un determinado personaje pueden llegar incluso a condicionar toda la obra; pero además la música permite presentarlos, servir de vehículo para que expresen sus sentimientos y emociones, e incluso condicionar sus acciones puesto que una de las cualidades esenciales que el barroco reconoce a la música es su poder emotivo y por tanto su carácter persuasivo, que al actuar sobre el subconsciente del ser humano la convierte en un vehículo óptimo para el adoctrinamiento, y por ello en elemento esencial para la transmisión de ideologías políticas y/o religiosas.

Todas estas cualidades y funciones de la música que se observan en la obras largas también podemos apreciarlas en las obras breves, aunque en ellas es su brevedad precisamente la que impone una condensación de los mensaje y significados. Pero no olvidemos que estas obras de corta duración formaban junto con la obra de mayor envergadura la "*fiesta teatral*", ya que a diferencia de lo que sucede hoy, el espectador del siglo XVII que acudía al teatro, asistía a un espectáculo compuesto por varias obras de distinto carácter y duración, y la música -bajo diversas formas y circunstancias- era parte integrante del mismo ya que aparecía antes, entre, durante y después de las obras representadas.

La música enmarcaba la fiesta teatral, marcaba la separación entre las distintas obras que la componían y formaba parte de ellas, aunque no siempre en la misma medida, ya que en el teatro del Siglo de Oro podemos diferenciar entre obras esencial y parcialmente musicales. En el primer caso, objeto central de este estudio, hemos considerado como tales

aquellas en las que la música es parte esencial de la obra por ser toda ella una “obra en música” o porque aunque se trate de una obra parcialmente musical, la música aparece como un elemento fundamental de la misma y perfectamente integrado en ella.

Tan importantes como la obra principal -*comedia, fiesta y auto*- eran las obras breves, en ocasiones mas apreciadas que aquella, sobre todo por parte del público más popular, siendo en muchos casos el componente musical el principal responsable de su popularidad, por lo que la música se haya siempre presente en ellas, especialmente si estaban destinadas a ser representadas dentro de una fiesta palaciega, hasta el punto de que en algunos casos esta circunstancia es la que incide decisivamente en la configuración de un género como género teatral esencialmente musical. Ese sería el caso de la *loa* que al ir desapareciendo de los teatros públicos se refugiará en el teatro cortesano y religioso, ya que es en ellos donde sus dos funciones principales, la alabanza de los espectadores y la transmisión de un mensaje -encomendadas ahora a la música- adquieren todo su significado. Lo mismo podemos decir del *baile dramático* o *entremés cantado*, caracterizado por su falta de realismo al escoger argumentos en los que priman lo abstracto, la alegoría y la fantasía, cualidades más apropiadas para el ámbito palaciego, en el que este tipo de obras alcanza su mayor desarrollo, que al del teatro popular. Como una obra cortesana y musical hemos considerado a la *mojiganga*, un género teatral de carácter lúdico y burlesco, protagonizado por personajes disfrazados que aparecen en forma de “desfile de figuras”, cuyo origen se encuentra directamente ligado a los festejos cortesanos y en el que la música tiene un papel tan esencial que incluso se caracteriza por la utilización de unos instrumentos propios de la mojiganga, que por su carácter ruidoso y festivo reciben el nombre de *pandorga*. Obra esencialmente musical es también la *jácara*, ya que en su origen ni siquiera era un género teatral sino una simple canción que trataba del mundo de los “jaques” incluida en otras obras breves tales como el baile y el entremés. Constituida como género teatral independiente, la jácara mantuvo su carácter musical “popular”, claramente emparentada con el romance.

Es precisamente el hecho de que aunque adopte algunas formas musicales foráneas, la música teatral cortesana reutilice fundamentalmente materiales y formas propiamente hispanas tanto en las obras breves como en las de mayor envergadura, lo que mantuvo al teatro palaciego ligado a los gustos del público general, como demuestra el éxito alcanzado por los espectáculos cortesanos, que en la segunda mitad del siglo van a hacer una competencia cada vez más difícil de superar al teatro público. Y aunque es indudable que gran parte de su éxito se debía a la espectacular escenografía, también la música tuvo en ello

un papel relevante como prueba el hecho de que las tonadas cantadas en las obras cortesanas alcanzasen una gran difusión entre el público común.

El éxito alcanzado por estas obras, dirigidas en principio a los espectadores cortesanos, entre todo tipo de público -una de las características del teatro cortesano español- considero que se debe por tanto en gran medida al hecho de que al aprovechar y desarrollar formas musicales con un fuerte componente popular, propias del teatro hispano, se convierten en un espectáculo “accesible”, produciéndose así una situación muy similar a la que podemos encontrar en la pintura que, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII, se sirve de un “realismo” que permite al espectador medio acceder con facilidad -principalmente en las obras religiosas- al ámbito de “lo trascendente”. Y aunque estas obras teatrales cortesanas incluyen igualmente formas musicales “extranjeras” importadas del teatro europeo, éstas son utilizadas de forma “hispana”, invirtiendo incluso su función original como sucede con los *recitativos*, que en las óperas hispanas se utilizan para las partes expresivas mientras que se reserva a una forma “hispana” cantada -las “tonadas”- la función narrativa, respetando incluso la función simbólica de la música en tanto que voz impersonal del destino pero también como manifestación del poder divino, función que tanta importancia tiene en el teatro del Siglo de Oro, ya sea éste cortesano, religioso o incluso popular; si los dioses de la mitología grecolatina se expresan mediante el recitativo, los mensajes del Dios cristiano suelen ser transmitidos igualmente por las partes cantadas.

Todo ello se debe a una concepción de la música vocal teatral muy particular, en la que al virtuosismo vocal característico de la música italiana se opone en España una preferencia por la expresividad e inteligibilidad del texto, que se ven favorecidas por el hecho de que sus interpretes no provienen de la música de cámara, como en otros países, sino que son actores, o mejor dicho, actrices, puesto que como ya dijimos, el teatro cortesano musical estará protagonizado en España por las “comediantas”, quedando excluidos casi totalmente de las obras de grandes dimensiones -con la excepción de los graciosos- los miembros masculinos de la profesión. El hecho de que fuese representado por actrices profesionales además de eliminar igualmente a los miembros de las instituciones musicales de la corte, cuya participación será siempre secundaria, influyó notablemente en que se mantuvieran modelos netamente hispanos, de manera que en el teatro musical cortesano se repiten esquemas rítmicos, melódicos y formales que ya habían aparecido en las comedias representadas en los corrales, lo que explica el éxito de aquellas formas que como la zarzuela se mueven dentro de unos parámetros fácilmente reconocibles, mientras que la ópera no tendrá éxito alguno en la España del siglo XVII.

La “fiesta cantada”, creada por Calderón en colaboración con Juan Hidalgo, pero adoptada igualmente por otros dramaturgos, es pues la solución hispana a los experimentos que sobre teatro musical se desarrollan en el primer barroco en las distintas cortes europeas, ya que permite adoptar elementos musicales nuevos como el recitativo, e incluso introducir escenas enteramente cantadas, pero sin renunciar a los preceptos de la comedia española. Esta fiesta hispana, en la que la danza y el baile tienen también un papel importante, se caracteriza además de por la reutilización de canciones preexistentes y por la creación de nuevas formas musicales enraizadas en la tradición musical teatral del país, por poseer un “perfil tímbrico” muy característico debido a la importancia concedida a la guitarra y el arpa, así como a la presencia instrumentos tan habituales en el teatro público como el clarín, las chirimías y las cajas, a los que se añaden otros de fuerte raigambre popular, con variantes para los distintos géneros teatrales, utilizados con una valoración expresiva, todo lo cual nos permite suponer que, especialmente en el caso de las obras breves, debía haber una diferencia de estilos y carácter musicales muy semejante a la que podemos observar en su carácter literario, de manera que las diferencias entre la música de una loa, de un baile, y sobre todo de una mojiganga y una jácara, cuyas peculiaridades tímbricas parece poner de manifiesto la *Mojiganga de las loas* que ya vimos, diferencias que posiblemente se extendían también a las partes cantadas y bailadas, y que debían ser parte señalada del éxito del espectáculo teatral.

Pero aún siendo el baile y la danza componentes esenciales, es sin embargo la música cantada la que predomina en el teatro cortesano musical debido a la importancia concedida en la época al texto, lo que resulta clave para entender el uso de formas musicales hispanas como las *tonadas* que por su estructura, basada en la repetición melódica, se pone claramente al servicio del texto cuya correcta declamación e interpretación les confiere todo su significado, de ahí que resulte esencial la figura del actor-músico, o mejor dicho actriz-música, ya que sólo ésta puede expresar todos y cada uno de los matices del texto. Pero al concentrar su atención en la “manera de decir” el texto cantado y por tanto en sus valores expresivos, excluye el virtuosismo vocal centrado en la belleza melódica que caracteriza al “belcanto” italiano; el teatro musical hispano se aleja pues del concepto operístico italiano, imponiendo un estilo declamado y cantado mucho mas expresivo pero que no excluye el dominio del arte vocal. Se configura así lo que considero un estilo “belcantista hispano” que aunque limita los alardes vocales del “belcantismo” italiano, comparte con él algunas características tales como el lenguaje alegórico de los personajes divinos, la visión sensual de la ornamentación y la asexualidad en la correspondencia papel-voz.

La importancia del “mensaje” en el teatro hispano, y por tanto la exigencia de que el texto cantado sea inteligible, explica la pervivencia en él de conceptos y prácticas desarrollados por los primeros operístas italianos; una pervivencia que se debe por tanto no a un desconocimiento del nuevo estilo operístico que se iba desarrollando principalmente en Italia, sino a que este primer estilo, aunque “anticuado”, se adaptaba mucho mejor a las necesidades expresivas del teatro musical español ya que permitía acentuar los valores “afectivos” del texto y subrayar su contenido, además de facilitar el trabajo de los actores.

Creo pues que el teatro cortesano musical requirió de sus interpretes el desarrollo de un estilo “belcantista” hispano basado más en la manera expresiva de decir el texto que en la belleza de la voz, lo que hacía innecesaria una especialización que diferenciase entre actores y cantantes, ya que lo que se requería era precisamente la conjunción de ambos.

Podemos afirmar por tanto que durante el siglo XVII la villa de Madrid, en tanto que capital de la monarquía española, contará con un teatro musical cortesano muy desarrollado, cuyas características le diferencian claramente de otros modelos europeos de la época, características que no se deben a un supuesto “retraso”, que sería muy extraño en uno de los países mas “teatrales” de la Europa del barroco, sino que son buscadas de forma deliberada, dado que son ellas las que configuran un tipo de teatro - la *fiesta teatral cortesana con música* - que constituye un producto propagandístico muy elaborado al servicio del sistema de representación de la Monarquía Hispánica.

VOLUMEN III

APÉNDICE I: DICCIONARIO DE PROFESIONALES DE LA MÚSICA TEATRAL

1. ACTRICES-MÚSICAS	3
2. ACTORES CON HABILIDADES MUSICALES	...	233
3. MÚSICOS DE COMPAÑÍA	306

APÉNDICE I:

DICCIONARIO DE PROFESIONALES DE LA MÚSICA TEATRAL

I. DICCIONARIO DE PROFESIONALES DE LA MÚSICA TEATRAL

1. ACTRICES-MÚSICAS¹

ACOSTA, Isabel de:

1. Datos biográficos:

- Casada con Miguel Barbosa, también músico (*Spanish*²: 412).

2. Vida profesional:

- 1619: Contratada en la compañía de Diego Vallejo, junto con su marido, ambos como músicos (*Spanish*: 412).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

AGUADO, Antonia:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1659: Miembro de la compañía de [¿Jerónimo?] Vallejo (*Fuentes IV*³: 232).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1659: Participa en la loa de la fiesta que se hizo el 20 de septiembre en el Coliseo para celebrar los años de la Infanta Margarita. Compañeros: María y Carlos Vallejo, y las hermanas Teresa Garay y Polonia Vaquedano (*Fuentes IV*: 232).

¹ Eliminamos el apartado *Conclusiones* de las entradas de todas aquellas actrices de las que tenemos un único dato profesional.

² RENNERT, H.A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega* (New York, 1909), p. 412. Cito por *Spanish*.

³ *Fuentes para la historia del teatro en España: V. Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, J.E. Varey y N.D. Shergold (eds.), (Londres 1973): cito por *Fuentes IV*.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

ALVAREZ, Francisca:

1. Datos biográficos:

- Casada con Vicente Vallejo, hijo de Carlos Vallejo, por lo que también se la menciona como Francisca Vallejo (*Genealogía*⁴: 555). Podría ser la apodada como "*La Palomina*", mencionada por Pellicer (*Spanish*: 616)
- Fue criada del actor José Garcés (*Genealogía*: 555).
- Cantaba muy bien (*Genealogía*: 555).

2. Vida profesional:

- 1704: 4ª dama en la compañía de Manuel de Rojas (*Genealogía*: 555).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

ALVAREZ, Sabina:

1. Datos biográficos:

- Casada con el actor Pedro Conde (*N.Datos*, 2ª(1914)⁵: 210)

2. Vida profesional:

- 1658: Contratada por Esteban Nuñez para cantar (*N.Datos*, 2ª(1914): 210)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

AMARILIS:

Ver CÓRDOBA, María de.

ANAYA, María de:

⁴ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, N.D.Shergold y J.E.Varey (eds), (Londres, 1985): cito por *Genealogía*.

⁵ PÉREZ PASTOR, C., "Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII", (2ª serie), *Bulletin Hispanique*, XVI (1914), pp. 208-224 y 458-487. Cito por *N.Datos*, 2ª(1914). Dado que esta 2ª serie fue publicada en la misma revista durante varios años, indicamos en cada caso el año entre paréntesis y remitimos para la cita completa a la bibliografía final.

1. Datos biográficos:

- Según Cotarelo (*Colección: cix*) fue “cantora famosa” e hija de la comedia ya que su madre Ana de Moya⁶ (*Actores: Prado: 175*) era también actriz.
- Aún soltera mantuvo relaciones amorosas con Alonso de Olmedo el *Mozo* (hijo de Alonso de Olmedo Tofiño) de quién tuvo un hijo ilegítimo llamado Gaspar, que nació en París en 1660, ciudad a la que los padres de María habían enviado a la actriz para romper su relación con Olmedo (*Spanish: 418 y Colección: cix*). Sin embargo en 1662 tuvieron otro hijo al que llamaron Alonso Armando⁷.
- En 1664 marchó a París⁸ donde formó parte de la “troupe de comediens espagnols” al menos hasta 1670⁹.
- En 1670 se casó en París con José Antonio García de Prado, estando ambos en la compañía de Pedro de la Rosa¹⁰, del que enviudó en 1685 (*Actores: Prado: 177*).
- Tuvo tres hijos¹¹ con Prado: Gabriela (que casó con el arpista Valerio Malaguilla, hijo del también músico Juan de Malaguilla), Antonio y José (*Genealogía: 474*).
- Todavía vivía y se encontraba en activo en 1686, cuando se la menciona entre los miembros de la compañía de Rosendo López embargados para impedirles abandonar Madrid con motivo de las fiestas del Corpus (*A.M. V.: 2-199-4*)
- En 1688 vivía en Madrid pero ya retirada de las tablas (*Actores: Prado: 179*)
- Murió en 1693 en Madrid en la calle de San Juan¹².

2. Vida profesional:

- 1658: Miembro de la compañía de Francisco García, el Pupilo (*Actores: Prado: 178*)
- 1660: Miembro de la compañía de Sebastián de Prado (*Actores: Prado: 178*)
- 1661: 5ª dama en la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 282*).
- 1662: Miembro de la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón: 293*).
- 1663: Música (5ª dama) en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 297*).
- 1664- 1673 (?): Actuaba en París en la compañía de Pedro de la Rosa.
- 1674: 5ª dama en la compañía de Simón Aguado que actuaba en Madrid (*Genealogía: 474*).
- 1675: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 341*).
- 1676: Miembro (6ª dama) de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 347*).
- 1677: Miembr (5ª dama) de la compañía de Agustín Manuel de Castilla. Su marido José de Prado era 2º galán en la misma compañía (*Docs. Calderón: 350*).
- 1678: Miembro (5ª o *sobresaliente*) en la compañía de Agustín Manuel (*Docs. Calderón: 351*).

⁶ Era originaria de Tendilla y tras su muerte en 1661, María de Anaya reclamó a su tío los bienes maternos que le correspondían. Según Cotarelo (*Actores: Prado: 178*) María habría nacido hacia 1640.

⁷ Según la partida de nacimiento era “...hijo de Alonso de Olmedo y María de Anaya, solteros ...”, que vivían en la calle de Cantarranas. Cotarelo (*Actores: Prado: 179*) cree que también era hija de ambos la niña María de Anaya que murió en 1663 con apenas cuatro meses, aunque en la partida de defunción solo figura la madre: María de Anaya.

⁸ Las cuentas de la Casa del Rey Luis XIV registran varios gastos hechos entre el 18 de agosto y el 11 de septiembre de ese año para llevar de Irún a París de María de Anaya. *Biblioteca Nacional de Francia (París), Melanges Colbert, 268, fº 365-b*.

⁹ Ese año se libraron cerca de 9.000 libras para pagar el viaje a Burdeos de los comediantes españoles “...qui son retournis en Espagne aun nombre de 13 personnes ...” (B.N.F., *Melanges Colbert, 285, fº 36*). No obstante puede que permaneciese en la corte francesa tres años más ya que según informa Chappuzeau en 1674, tras la llegada de los cómicos españoles a París “... quedaron subvencionados por la Reina hasta la primavera ultima (1673) en que entiendo han repasado el Pirineo.” (*Actores: Prado: 130*). Es posible que su estancia en Francia se prolongase efectivamente hasta 1673 ya que no la volvemos a encontrar en España hasta 1674, año en que figura como 5ª dama de la compañía de Simón Aguado (*Genealogía: 474*).

¹⁰ Ver partida matrimonial en *Apendice II. Documentos*. Año 1670. Según Cotarelo (*Actores: Prado: 178*) en 1665 ya estaba casada con Prado, pero parece que el matrimonio no tuvo lugar hasta cinco años más tarde.

¹¹ Sin embargo parece que en realidad fueron seis. Según el testamento de Prado (1685), los hijos vivos de la pareja eran Antonio, Mariana, Eulalia y Gregorio (*Actores: Prado: 178*). Tuvieron además otros dos hijos que al parecer en esa fecha ya habían muerto: Agustín y Pablo (*Actores: Prado: 181*).

¹² Declaró no tener bienes que testar y pidió ser enterrada por la Cofradía de la Novena (*Actores: Prado: 179*).

- 1679: ¿Miembro de la compañía de su marido José Antonio de Prado?¹³.
- 1680: 4ª dama en la compañía de Jerónimo García¹⁴.
- 1681: 5ª dama¹⁵ de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 369*).
- 1682: Miembro de la compañía de Simón Aguado (*Actores: Prado: 178*)
- 1683: 5ª dama de la compañía de Francisca Bezón. Su marido José de Prado galán 1º en la misma compañía. (*A.M.V.: 2-199-7*).
- 1684: En la compañía de María Manuela, junto con su marido José de Prado (*Fuentes V: 185*).
- 1685: Aparece la 5ª entre las damas de la compañía de Rosendo López embargados en febrero de 1686 (*A.M.V.: 2-199-4*).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1660: Cantó el papel de *MEJERA* en la ópera de Calderón *Celos aun del aire* (*Hª Zarzuela: 55*).
- 1661: Participó en *Psíquís y Cupido*, de Calderón (*Docs. Calderón: 289*)
 - Como 5ª dama en la compañía de Sebastián de Prado, participó en uno de los autos del Corpus¹⁶ de Madrid (*Docs. Calderón: 282*).
- 1662: Como miembro de la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle participó en uno de los autos del Corpus en Madrid (*Docs. Calderón: 293*).
- 1663: Como "música" (5ª dama) de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 297*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1666: Participó en el *Ballet des Muses*. Figura entre las "Espagnoles qui chantent en dançant" y protagoniza el "Primer Diálogo"¹⁷ (cantado) con Francisca Bezón.
- 1675: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla, participó en uno de los autos del Corpus¹⁸ en Madrid.
 - Participa en la zarzuela *El templo de Palas*, de Avellaneda, representada para celebrar el nombre de la Reina Madre. Se la menciona por su nombre en la loa. (*Hª Zarzuela: 63*).
- 1676: Como miembro (6ª dama) de la compañía de Antonio de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus en Madrid (*Docs. Calderón: 347*).
- 1677: Como miembro (5ª dama) de la compañía de Agustín Manuel de Castilla, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 350*).
- 1678: Como miembro (5ª o sobresaliente) de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 351*).
- 1679: Participa como sobresaliente "que no tiene compañía" en *Faetón*, de Calderón, representando a una de las 3 *NINFAS*. Las otras dos eran María de los Santos y Francisca Munarri. Cobra 700 rs. (*Ensayo Calderón: 328 y Fuentes I: 92*).
 - Participa como "sobresaliente que no tiene compañía" en *Psíquís y Cupido*¹⁹ de Calderón, representada por la compañía de su marido José de Prado (*Fuentes I: 89*).
- 1680: Participó como sobresaliente "que no tiene compañía" en *La púrpura de la rosa* de Calderón, cobrando 600 rs. (*Fuentes I: 99*).
 - Participó como sobresaliente en *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*²⁰ de Calderón.

¹³ En las cuentas de *Psíquís y Cupido* de Calderón, representada ese año por la compañía de su marido, se la menciona como sobresaliente "que no tiene compañía" (*Fuentes I: 80*).

¹⁴ Aparece como tal en una "Lista de la compañía de Jerónimo García del año pasado con la que acauó el año de 1680" (*Autos: 351*).

¹⁵ Según Cotarelo (*Actores: Prado: 178*) era 4ª dama.

¹⁶ Se le concedió una ayuda de costa de 250 rs. (*A.M.V.: 3-470-23*)

¹⁷ Ver la suelta publicada por R. Ballard (París, 1666), p. 25 y 26. Fue representado el 2 de diciembre en el castillo de S. Germain in Laye (Francia) para festejar el nacimiento del Delfín.

¹⁸ Se le pagan 561 rs. de ayuda de costa (la cantidad menor entre las damas) (*Docs. Calderón: 341*).

¹⁹ Cobró 700 rs. por la fiesta, cantidad inferior a la que cobran la Bezón (1.500 rs.) y María de los Santos (900 rs.), y además otros 100 rs. para vestir el fin de fiesta (*Fuentes I: 80-81*).

²⁰ Cobró por los tres días en que se representó la fiesta y por "...auer entrado en la comedia de Palacio despues de la del Retiro [*¿Las armas de la hermosura?*] 1.400 rs. (*Fuentes I: 108*)

- Participó como sobresaliente en *El celoso extremeño*²¹, comedia de Antonio Coello representada por la compañía de Manuel Vallejo para Carnestolendas en el Salón del Alcázar.
- 1681: Como miembro (5ª o 4ª dama) de la compañía de Manuel Vallejo participó en uno de los autos del Corpus en Madrid (*Docs. Calderón*: 369).
- 1683: Como 5ª dama de la compañía de Francisca Bezón participó en uno de los autos del Corpus de Madrid. (*A.M.V.*: 2-199-7).
- 1684: Participa junto con su marido (José de Prado), por orden del Condestable de Castilla con las compañías de Manuel Vallejo y Manuel de Mosquera en la representación de *El mérito es la corona* (26-julio) (*Fuentes V*: 185).
 - Participa en la reposición de *El golfo de las sirenas* (6-agosto) (*Fuentes V*: 185).
- 1685: Participa como sobresaliente en la zarzuela de Diamante *El laberinto de Creta*, representada el 6 de enero para celebrar el cumpleaños del Emperador (*Fuentes I*: 161).
 - Participa "... en los coros de la música de la loa..." de la comedia de Calderón *El segundo Escipión*, representada el 18 de enero para celebrar el cumpleaños de la archiduquesa Mª Antonia (*Fuentes I*: 163).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile *Los presos* de Sebastián de Villavicencio. Compañeros: Mariana de Borja, Bernarda Manuela, Francisca y Simón Aguado, José Rojo, [Diego] Carrillo y Miguel de Orozco (*Colección*: cxiii).
- 1662 (?): Hizo el papel de Dª ALDONZA en la mojiganga de Calderón *El pésame de la viuda*. Compañeros: María de Prado (hizo Dª Clara) e Isabel de Galvez (hizo Isabelilla) (RRDRIGUEZ Y TORDERA, *Calderón obra corta*: 163 y 165).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que según afirma Rennert y Cotarelo, fue enviada por su padres a París en 1660 con la compañía de Sebastián de Prado para alejarla de Olmedo, ambos coincidirán posteriormente en la misma compañía al menos en cinco ocasiones: en 1662 ambos formaban parte de la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle, Olmedo como galán 1º y Anaya como 5ª dama (*Docs. Calderón*: 293); en 1663 ambos volvieron a coincidir, esta vez en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297). Tras la vuelta de María de Anaya a España, ya casada con José de Prado, los tres forman parte en 1675 y 1676 de la compañía de Antonio de Escamilla, en la que Olmedo sigue siendo galán 1º y Prado era 2º galán (*Docs. Calderón*: 341 y 347); en 1681 vuelven a coincidir los tres en la de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 369).

Actriz con una larga carrera (mas de veinte años), su cualidad de "música", patente en su condición de 5ª dama, la vincula frecuentemente con el teatro cortesano. El hecho de que en los últimos años de su vida profesional se la contrate para las fiestas cortesanas como "sobresaliente que no tiene compañía" parece indicar que una actividad profesional limitada, relacionada principalmente con el teatro de Corte²².

²¹ Se le pagaron 400 rs. (*Fuentes I*: 104 y *Fuentes IX*: 80).

²² Ver *Archivo Municipal de la Villa* (Madrid): cito por *A.M.V.*; COTARELO, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, (Madrid, 1911): cito por *Colección*; COTARELO, E., *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, (Madrid, 1911): cito por *Actores: Prado*; COTARELO, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, 1924): cito por *Ensayo Calderón*; COTARELO, E., *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España* (Madrid, 1934): cito por *Hª zarzuela*; *Fuentes para la historia del teatro en España, I: Representaciones palaciegas (1603-1699)*, N.D.Shergold y J.E.Varey (eds.) (Londres, 1982): cito por *Fuentes I*; *Fuentes para la historia del teatro en España, V: Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, J.E.Varey y N.D. Shergold (eds.) (Londres,1975): cito por *Fuentes V*; *Fuentes para la historia del teatro en España, IX: Comedias en*

ANDRADE, Ana de:

1. Datos biográficos:

- Una de las tres celebres *Tenientas* (junto con sus hermanas Feliciano y Micaela), llamadas así por ser hermanas del teniente cura de la iglesia de la Magdalena de Toledo. (*Genealogía*: 419).
- Las tres hermanas llegaron a Madrid en marzo o abril de 1657 traídas por orden del marqués de Liche para los festejos reales debido a sus extremadas habilidades: representar, cantar, tañer y bailar, según informa Barrionuevo²³, entrando en la compañía de Diego Osorio “por músicos” (*Genealogía*: 419).
- En 1674 se casa con Felix Pascual²⁴, célebre autor de comedias y músico (*Genealogía*: 419), no tuvieron hijos (*Genealogía*: 46). Según Rennert (*Spanish*: 419) el matrimonio se celebró en 1665, y fue la 2ª esposa de Pascual.
- Se retiró en 1685 junto con su marido, “al lugar de Muchamiel” de donde era “natural” Felix Pascual (*Genealogía*: 46), pero en 1690 “bolbio a las tablas y represento en Zaragoza en la compañía de Cristobal Caballero.” (*Genealogía*: 419)

2. Vida profesional:

- 1657: Entró, junto con sus hermanas, en la compañía de Diego Osorio, las tres “por músicos” (*Genealogía*: 419 y *Docs. Calderón*: 248).
- 1659: ¿Miembro de la compañía de Osorio?²⁵
- 1672: Se la trajo a Madrid²⁶ con la intención de que participase en las fiestas del Corpus sustituyendo a María de los Santos, que se había fugado.
- 1673: Miembro (4ª dama) de la compañía de Vallejo²⁷ (*Autos*: 253)
- 1674: No quiso representar y tampoco su marido Felix Pascual, por lo que se les embargaron los bienes (*A.M.V.*: 2-197-19)
- 1680: 3ª dama en la compañía que estaba en Granada (*Genealogía*: 419)
- 1681: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel, que “empezó” la temporada en Valencia (*Genealogía*: 550).
- 1685: 3ª dama en la compañía de su marido (Felix Pascual), que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 419).
- 1690: En la compañía de Cristóbal Caballero que actuaba en Zaragoza (*Genealogía*: 419)

Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico, J.E.Varey y N.D. Shergold (eds.) (Londres, 1989): cito por *Fuentes IX*; PÉREZ PASTOR, C., *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, 1905): cito por *Docs. Calderón*; SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, (Madrid, 1961): cito por Autos.

²³ “El marqués de Liche ha traído de Toledo a Madrid para festejar al Rey tres hermanas que llaman las Tinientas, por serlo del teniente cura de la Magdalena de aquella ciudad. Son de extremado parecer: representan, cantan, tocan y bailan; y tienen todas las partes necesarias de graciosidad que hoy se hallan en grado excelente y superior. Tiénelas en una casa muy regalada, dándoles cada día para su plato cincuenta reales y un vestido riquísimo el primer día que las viere y oyere el Rey, y para el Corpus otro, y todo cuanto desean y piden por su boca, y de verdad, que según se dice, lo merecen, por ser únicas y generales en todo género de festejo.” Aviso de 4-abril-1657. BARRIONUEVO, J., *Avisos, BAE*, vols. I y II, (Madrid, 1968), II: 74-5.

²⁴ Se casaron el 26 de abril en la iglesia de San Sebastián siendo testigos Carlos Vallejo, Salvador de la Cueva y el escribano real José Sánchez de Monroy (*Actores: Prado*: 97)

²⁵ Cuando al igual que a otros miembros de las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio se le notifica que no salga de Madrid para las fiestas del Corpus, dijo “...que no es comedianta pero que sin embargo esta presta de cumplir con el dicho auto para hacer las fiestas del Corpus...” (*Autos*: 135).

²⁶ Según las cuentas de gastos menores originados ese año, se pagaron 330 rs. “Del gasto de la mudanza de Ana de Andrade”, y 400 rs. “Del alquiler de quatro meses de la casa que se le tomo para uivir” (*Autos*: 246). La actriz no figura sin embargo entre los miembros de ninguna de las dos compañías madrileñas (*Docs. Calderón*: 329). Hay un papel sin fecha en el que se dice que no puede representar “por estar muy falta de slud” (*Autos*: 233). No obstante el 7 de febrero de 1673 se le notifica la orden, junto con otros actores de las compañías de Vallejo, Escamilla y Felix Pascual, de no abandonar Madrid, para que se puedan formar las compañías del Corpus (*Autos*: 252) por lo que parece que se había instalado en la Corte.

²⁷ Aunque se le había ordenado pasar de la compañía de Vallejo a la de Felix Pascual, finalmente se quedó con el primero porque “...mediante estaua ya llena y ajustada la compañía del dho. Phelix Pasqual y no hera menester en ella se quedase en la del dho. Manuel Vallexo...” (*A.M.V.*: 2-197-20).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1672: Como sobresaliente hizo el papel de *Mercurio* en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara (*A.G.P., Sec. Administrativa*: C^a 9407/5).
- 1673: Como miembro (4^a dama) de la compañía de Vallejo (*Autos*: 253) participó en uno de los autos del Corpus²⁸ de Madrid, que ese año fueron *El Arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos*: 255-6).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- 1657: Es posible que participase en El golfo de las sirenas, representada el 17 de enero por "las partes de canto de las compañías de Osorio y Rosa " (*H^a Zarzuela*: 46)

4. Conclusiones:

Su llegada a Madrid fue acogida favorablemente por los Reyes, y de hecho parece que los días 10 y 11 de abril estuvieron "...en servicio de la Reyna nuestra Señora con que la compañía no pudo representar." (*Fuentes IV*: 89). Por orden del Protector (11-mayo) se les pagaron a ella y a sus hermanas un total de 4.800 reales de vellón "...que se hizo de gasto con ellas para traerlas de Toledo, y que pagaron que deúan que tenían reciuidos en otauas de algunos lugares..." (*Docs. Calderón*: 248-9, y *Autos*: 127), lo que indica que ya tenían experiencia profesional. No obstante, al notificársele en 1659 que no debe salir de Madrid para representar en el Corpus, contestó "...que no es comedianta pero que sin embargo esta presta de cumplir con el dicho auto para haçer las fiestas del Corpus..." (*Autos*: 135), por lo que parece que pese a que tras su llegada a Madrid ella y sus hermanas fueron incluidas en la compañía de Osorio, su actividad profesional estaba mas relacionada con la Corte que con el teatro comercial, al menos en esta primera época en la que ella y sus hermanas pudieron cumplir funciones de músicas de cámara al servicio de la Reina.

La falta de datos sobre su actividad profesional durante la década de 1660, unos años en los que Calderón comienza a desarrollar su teatro mitológico, en el que la música tiene un papel relevante, podría indicar que en esa época no ejercía la profesión; y parece confirmarlo el hecho de que los gastos ocasionados en 1672 para sustituir a María de los Santos revelan que no vivía en Madrid. Su presencia en el Corpus de 1673 nos hace pensar que posiblemente sea correcta la fecha de 1674 que la *Genealogía* da para su matrimonio con Felix Pascual, y que fue precisamente tras su matrimonio cuando emprendió una verdadera carrera profesional como actriz, aunque con un paréntesis de cinco años.

ANDRADE, Felician de:

1. Datos biográficos:

- Una de las célebres *Tenientas*, hermana de Ana y Micaela de Andrade
- Llega en marzo o abril de 1657 a Madrid con sus dos hermanas por orden del marqués de Liche para participar en los festejos reales debido a sus extremadas habilidades: representar, cantar, tañer y bailar (Barrionuevo, *Avisos II*: 74-5).

²⁸ Según una cuenta de los gastos menores de ese año se le dieron 2.100 rs. (*Autos*: 269). Es probable que su compañía hiciese *El arca de Dios cautiva* ya que a ella se le hizo un vestido de judío (*Autos*: 263)

- Casada en primeras nupcias con Francisco López, quien “Murió estando sentado en vna silla representando en las mismas tablas” (*Genealogía*: 81), tras enviudar se casa con Gregorio Castaneda, apuntador (*Genealogía*: 419, y 81).
- Murió²⁹ el 21 de mayo de 1681 en su casa de la calle de las Huertas y fue enterrada en la capilla de la Novena en la iglesia de San Sebastián.

2. Vida profesional:

- 1657: Miembro de la compañía de Diego Osorio, en la que entró, junto con sus hermanas “por músico” (*Genealogía*: 419).
- 1669: 2ª dama en la compañía de Fabiana Laura, en Valencia (*Genealogía*: 420).
- 1672: Figura entre las actrices a las que el 26 de febrero de ese año se prohíbe salir de Madrid (*Autos*: 232) pero no figura en la lista de ninguna compañía.
- 1678: Miembro, junto con su segundo marido, de la compañía de Pablo de Morales (*Spanish*: 419).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

Al igual que sus hermanas tras su presentación en la corte parece que no continuó dentro de la profesión cómica. Sólo doce años después volvemos a tener noticias sobre ella, aunque parece que ya en ese momento su carrera se desarrolla dentro de una cierta mediocridad.

ANDRADE, Micaela de:

1. Datos biográficos:

- Una de las célebres *Tenientas*, hermana de Ana y Feliciano de Andrade.
- Llega en marzo o abril de 1657 a Madrid con sus dos hermanas por orden del marqués de Liche para participar en los festejos reales debido a sus extremadas habilidades: representar, cantar, tañer y bailar (Barrionuevo, *Avisos II*: 74-5).
- Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 96) Micaela era la mayor de las tres hermanas y “la más diestra en la música”.
- Casada con el autor Diego Osorio de Velasco³⁰ (*Spanish*: 419)

2. Vida profesional:

- 1657: Música en la compañía de Diego Osorio (*Genealogía*: 419)
- 1659: Miembro de la compañía de Diego Osorio de Velasco (*Spanish*: 419) (*Docs. Calderón*: 261).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas

- 1659: Como miembro de la compañía de Osorio³¹ participaría en uno de los autos del Corpus madrileño (*Docs. Calderón*: 261).

²⁹ Ver la partida de defunción publicada por Cotarelo (*Actores: Prado*: 97) que corrige la información del anónimo autor de la *Genealogía* (p. 419) quien afirma que murió en 1682.

³⁰ Se casaron en 1657 en Valladolid pero el matrimonio no se hizo público hasta 1660 cuando se hizo la escritura de dote y arras (*Actores: Prado*: 96). Ver *Apendice II. Documentos*. Año 1660.

³¹ Aparece la última de las cinco damas (ninguna de sus hermanas) en la lista de la compañía de Diego Osorio para el Corpus (*Docs. Calderón*: 261).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

Pese a que como ya dijimos Cotarelo (*Actores: Prado: 96*) la considera la más “diestra” de las hermanas, musicalmente hablando, y aunque se casó con Osorio, uno de los autores más importantes de la época, su carrera como actriz parece haber sido extremadamente corta.

ANTRAGO, Isabel de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1655: 4ª dama y música en la lista de la compañía dirigida por Jacinto Riquelme y su mujer Francisca Verdugo (*Autos: 116*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas

- 1655: Hizo la 2ª MUJER en el baile entremesado de *Los hombres deslucidos* de D. Jerónimo Cáncer, que se hizo acompañando la representación de *La Renegada de Valladolid*³². (*Ramillete: 315*)
 - Como 4ª dama y música de la compañía de Jacinto Riquelme y su mujer Francisca Verdugo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Autos: 116*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

Dado que no tenemos más datos de esta actriz que su participación en la fiesta de 1655 no podemos afirmar que fuese una actriz profesional.

APARICIO, Mariana de:

³² Según Barrionuevo (*Avisos I: 153*) se trataba de la comedia titulada *La Restauración de España* en la que participaron setenta mujeres “...y Juan Rana tan solamente hizo el hombre y papel de Rey”; pero Serralta (*Etudes Ibériques et Ibéro-américaines*) cree que la obra mencionada por Barrionuevo fue *La renegada de Valladolid* (*Fuentes IX: 199*). Ver BERGMAN, H.E., *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España*, (Madrid 1984): cito por *Ramillete*.

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1633: Contratada, junto con su marido Juan de Aldama, por Hernán Sánchez de Vargas para representar, cantar y bailar (*N.Datos: 233*).
- 1636: Contratada como 2ª dama³³, junto con su marido Juan de Aldama, por Andrés de la Vega para representar, cantar y bailar (*N.Datos: 257-8*).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

De los contratos que firma con Sánchez (1633) y Vega (1636) se deduce que era una actriz con habilidades musicales mas que una actriz-música. Es posible que su matrimonio con Aldama, bailarín, músico y actor, potenciase sus habilidades musicales.

ASIA, Mª Antonia de:

1. Datos biográficos:

- Nacida en Granada (*Genealogía: 512*)
- Casada con Gaspar de Morales, gracioso (*Genealogía: 512*). No se sabe si fue la madre de Leonor de Morales, también actriz, de la que sólo se indica que es hija de Gaspar. (*Genealogía: 518*)
- Tocaba “mui bien el arpa” (*Genealogía: 512*)

2. Vida profesional:

- 1689: 4ª dama en la compañía de José de Mendiola, que se deshizo, y también 4ª dama de la de Fernando Román, ambas actuaba en Portugal (*Genealogía: 512*)
- 1700: 5ª dama en la compañía de José Andrés. (*Genealogía: 512*)
- 1701: 5ª dama en la misma compañía de Andrés en Mallorca (*Genealogía: 512*)
- 1702: 4ª dama en la compañía de Juan Francisco Saelizes, que empezó en Alicante. (*Genealogía: 512*)
- 1705: Sobresaliente en la compañía de Juana Ondarro que actuaba en Valencia (*Genealogía: 512*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

Su categoría de 4ª dama confirma que se trataba de una actriz-música, aunque la mayor parte de su carrera parece haberse desarrollado en compañías que actuaban fuera de la Corte.

AYOLA, María de:

³³ Según se especifica en el contrato el autor deberá darle “...vestidos para que vista la susodicha los dichos segundos papeles a eleccion del dicho autor y ha de llevar a las dichas fiestas un vestido azul que la susodicha tiene.” (*N.Datos: 257-8*). Ver PÉREZ PASTOR, C., *Nuevos datos acerca del Histrionismo Español en los siglos XVI y XVII*, (Madrid, 1901): cito por *N.Datos*.

1. Datos biográficos:

- No conoció a sus padres, y fue criada por Ursula de Torres y su marido Juan de Ayola, de quien tomo el nombre (*Genealogía*: 482).
- Casada en primeras nupcias con Andrés de Cos (cobrador y barba) (*Genealogía*: 134) y en segundas con Juan Antonio Alarcón (*Genealogía*: 482).
- Murió en Talavera en 1710 (*Genealogía*: 482).

2. Vida profesional:

- 1680: Sobresaliente en la representación de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, de Calderón (*Fuentes I*: 108)
- 1683: 6ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo en Valencia (*Genealogía*: 482).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1680: Sobresaliente³⁴ en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, representada en el Coliseo del Buen Retiro los días 3, 4 y 5 de marzo para celebrar el matrimonio de Carlos II y Mª Luisa de Orleans. (*Fuentes I*: 107-8).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

De las pocas noticias que tenemos sobre ella se desprende que era una actriz que hacía papeles secundarios.

AYUSO, Feliciano de:

1. Datos biográficos:

- Casada con Blas de Navarrete, músico de las compañías (*Spanish*: 429).
- Tuvieron dos hijos: María de Navarrete y Juan de Navarrete, ambos también actores (*Genealogía*: 432)
- Estaba enferma en 1673 (la sangraron 14 veces) por lo que no pudo representar en el Corpus de Madrid, por lo que tuvo que ser sustituida por Manuela Zabala, que era 2ª tiple, (*A.M.V.: Secretaría*: 2-197-20), por lo que podemos suponer que Feliciano también lo era.
- Murió en 1682 (*Genealogía*: 432).

2. Vida profesional:

- 1668: Con su marido en la compañía de Francisco Gutiérrez (*Spanish*: 429).
- 1671: "Música" (6ª dama) en la compañía de Antonio de Escamilla³⁵.

³⁴ Cobró 600 rs. (*Fuentes I*: 108) como la mayoría de las actrices que participaron en la representación.

³⁵ Se la menciona únicamente como "La muger de Nauarrete, musica" (*Docs. Calderón*: 323).

- 1672: Aparece la última de las seis damas de la compañía de Antonio de Escamilla que hizo los autos del Corpus de Madrid, en la que su marido es músico. (*Docs. Calderón: 329*)
- 1673: 6ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla³⁶, en la que su marido era músico (*Doc. Calderón: 333*).
- 1674: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish: 429*) (*Docs. Calderón: 338*)
- 1675: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish: 429*) (*Docs. Calderón: 341*)
- 1676: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish: 429*) (*Docs. Calderón: 346*).
- 1677: 6ª dama en una de las compañías de Madrid (*Genealogía: 432*), posiblemente en la de Agustín Manuel a la que pertenecía su marido (*Autos: 335*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1671: Como "Música" (6ª dama) en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 323*) participó en la representación de uno de los autos el Corpus de Madrid, que ese año fueron *La devoción de la Misa y Cristo y la Gentilidad*, ambos de Calderón. (*A.M.V.: 2-200-5*)
- 1672: Como 6ª dama de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*) participó en uno de los autos del Corpus en Madrid, que fueron *No hay instante sin milagro y Quien hallara mujer fuerte*, ambos de Calderón. (*A.M.V.: 2-200-5*)
- 1674: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la representación de uno de los autos del Corpus de Madrid, que fueron *La viña del Señor y La nave del mercader*, ambos de Calderón. (*A.M.V.: 2-200-5*)
- 1675: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la representación de uno de los autos del Corpus³⁷ de Madrid, que fueron *El árbol del mejor fruto y La divina Filotea*, ambos de Calderón. (*A.M.V.: 2-200-5*)
- 1676: Participa como "música sobresaliente"³⁸ en las comedias *Del mal lo menos*, *Los tres mayores prodixios*, *El pastor Fido* y *El Caballero de Olmedo*, representadas durante los cuatro días de Carnestolendas en el Alcázar, desde el día 22 de enero hasta el 19 de febrero (*Fuentes I: 71*).
 - Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 346*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid que ese año fueron *Los alimentos del hombre y La serpiente de metal* (*Autos: 317*)
- 1680: Sobresaliente en *La púrpura de la rosa*³⁹ (*Fuentes I: 99*)
 - Sobresaliente en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*⁴⁰, de Calderón, representada en el Coliseo del Buen Retiro los días 3, 4 y 5 de marzo para celebrar el matrimonio de Carlos II y Mª Luisa de Orleans (*Fuentes I: 108*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

³⁶ Al parecer ambos fueron transferidos a la compañía de Felix Pascual (Feliciano como 5ª dama y Navarrete como músico), que fue la elegida junto con la de Vallejo para representar los autos de Madrid; pero Feliciano por estar enferma fue sustituida por Manuela Zabala. Su marido Blas de Navarrete, músico en la misma compañía, no quiso representar debido a la enfermedad de su mujer. (*Doc. Calderón: 333 y 334*), (*A.M.V.: 2-197-20*).

³⁷ Cobró 1.100 rs. de ayuda de costa por su trabajo en el Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 341*)

³⁸ Cobró 400 rs. (*Fuentes I: 71 y 75*).

³⁹ Cobró 400 rs. (*Fuentes I: 99*)

⁴⁰ Cobró 800 rs., como la mayoría de sus compañeras (*Fuentes I: 108*)

4. Conclusiones:

Su consideración profesional parece haber ido aumentando progresivamente, y si en 1671 se la menciona como “la mujer de Navarrete”, su enfermedad de 1673 confirma que en ese momento ya se había convertido en una profesional muy apreciada por los comisarios del Corpus. Posiblemente sus habilidades musicales se vieron favorecidas por su matrimonio con el músico Blas de Navarrete.

El hecho de que durante la enfermedad que padeció en 1673 se trasladase desde su casa en el Mentidero, a la casa de “un hixo de vn oydor” en la calle de San Bernardo (*A.M.V.*: 2-197-20), parece indicar que tanto ella como su marido pertenecían al grupo de actores con amplias relaciones sociales que formaban parte de mundillo “intelectual” de la época.

AYUSO, Jacinta de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1644: Figura como “música” en la lista presentada por Alonso de la Paz para el Corpus madrileño, aunque la compañía no fue elegida (*Autos*: 45).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

- B -

BAQUEDANO (o VAQUEDANO), Polonia de:

1. Datos biográficos:

- Natural de Palencia (*Genealogía*: 182)
- También figura como Polonia Garay (*Genealogía*: 182).
- Hermana de Teresa Garay, también música (*Genealogía*: 490)
- Casada con Francisco Rodríguez, cobrador (*Genealogía*: 490)
- Su hijo Felix Rodríguez también actor (papeles de por medio, terceros y cuartos, y barbas) (*Genealogía*: 182)

2. Vida profesional:

- 1655: Miembro de la compañía de Osorio (*Ramillete*: 315)
- 1659: Miembro de la compañía de ¿Jerónimo? Vallejo (*Fuentes IV*: 232)
- 1660: 3ª dama en la compañía de Jerónimo Vallejo (*Docs. Calderón*: 269).
- 1667: Miembro de la compañía de Felix Pascual (*Spanish*: 619)
- 1668 o 1669: 2ª dama en la compañía de Felix Pascual, según se indica en la loa de presentación escrita por Lanini para la compañía (*Colección*: xlviii)
- 1672: 2ª dama en la compañía de Carlos de Salazar (*Genealogía*: 490 y 184)
- 1674: 2ª dama en la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 490 y 184)
- 1676: Miembro de la compañía de Hipólito de Olmedo (*Genealogía*: 490 y 184)
- 1680: 2ª dama de la compañía de Felix Pascual (*Genealogía*: 490)
- 1681: 2ª dama de la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 490 y 184)

- 1687: Sobresaliente en la compañía de Antonio Arroyo (*Genealogía*: 490)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1655: Hizo el papel de la 4ª MUJER (se la menciona como Polonia de Garay) en el baile entremesado *Los hombres deslucidos* de Cáncer, representado en 1655 como una de la obras cortas que acompañaron a la comedia *La renegada de Valladolid* escrita por “tres ingenios”: D. Francisco Monteses (1ª jornada), D. Antonio de Solís (2ª jornada) y D. Diego de Silva (3ª jornada) (*Ramillete*: 313 y 315)
- 1659: Participó en la loa de la fiesta que se hizo el 20 de septiembre en el Coliseo para celebrar los años de la Infanta. Compañeros: su hermana Teresa Garay, Antonia Aguado, María Vallejo y Carlos Vallejo (*Fuentes IV*: 232)
- 1660: Como 3ª dama en la compañía de Jerónimo Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid. (*Docs. Calderón*: 269).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- 1668 o 1669: Aparece en la loa de presentación escrita por Lanini para la compañía de Félix Pascual (*Colección*: xlviii)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Por sus habilidades musicales y su calidad de 2ª dama es un buen ejemplo como a partir de la 2ª mitad de siglo la mayoría de las principales actrices además de sus dotes histrionicas poseían conocimientos musicales.

BAZÁN, Francisca:

1. Datos biográficos:

- Hija de Francisca Hidalgo (*Genealogía*: 412)
- Sus hermanos Juan y Manuela Garzón también actores (*Genealogía*: 413)
- Casada con Lorenzo Hurtado de la Cámara, uno de los cinco fundadores de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (*Genealogía*: 45)

2. Vida profesional:

- 1625: Aparece como “baylarina, representanta y musica” en la compañía de Andrés de la Vega⁴¹
- 1631: Miembro de la compañía dirigida por su marido Lorenzo Hurtado (*Genealogía*: 412).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

⁴¹ COTARELO, E., “Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba *Amarilis* y su marido Andrés de la Vega”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, X (1933), pp. 1-33; p. 10. Cito por *Actores: Córdoba*. Esta lista de la compañía de Andrés de la Vega ha sido publicada también por Agulló pero la incluye entre papeles de 1634. Ver AGULLO, M., “100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)”, en *El teatro en Madrid 1583-1925*, (Madrid, 1983), p. 85-137; p. 102. Cito por *100 Docs*.

4. Conclusiones:

Pese a los escasos datos que tenemos de ella, en la lista de Andrés de la vega se indica claramente su condición de “música”.

BERNARDA EUGENIA:

1. Datos biográficos:

- Casada con el arpista mulato Diego de Santa María (*N.Datos*, 2ª (1913): 306) (*Genealogía*: 233)

2. Vida profesional:

- 1652: 4ª dama y canta en la compañía de partes dirigida por Cristóbal de Villarroel. Su marido canta y toca el arpa en la misma compañía. (*N.Datos*, 2ª (1913): 306).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

BERNARDA MANUELA, la GRIFONA:

1. Datos biográficos:

- Celebre como música, hizo segundas damas, ganando “mucho crédito y aplauso” (*Genealogía*: 427)

- Nombre verdadero Bernarda Manuela Velázquez y Vargas, apodada la *Grifona* por tener el pelo crespo y “grifo” (*Celos*: xc)

- Hija de Jerónima de Vargas (*Spanish*: 433)

- En 1646 estaba casada con Lorenzo Escudero⁴²

- Desde 1650 parece que estaba casada con Juan Francisco Coello de Arode (*Celos*: xc) o Juan Francisco de Aroche (*N.Datos*, 2ª, 1913: 300), y según otros con Juan Francisco Ortiz (*Genealogía*: 427).

- En 1653 se había retirado. Estaba al convento de las Bernardas de Madrid, de donde salió para representar en las compañías madrileñas por permiso del Presidente del Consejo de Castilla (*N.Datos*, 2ª, 1913: 310)

- Fue encarcelada en agosto de 1654 en la cárcel de Corte por estar amancebada con el Condestable de Castilla⁴³ y el 4 de diciembre se la envió al “emparedamiento” Ubeda pero “Su Majestad, a instancia de la Reina, envió a mandar volver la Grifona desde la mitad del camino”, quedando detenida en Toledo, aunque según Barrionuevo por poco tiempo pues “En la primera fiesta que haya en Palacio enviarán por ella” (*Avisos* f: 91, 97)

- Parece que permaneció encarcelada año y medio, pero el 4 de febrero de 1656 ya se había escapado “del encerramiento de Toledo [...] dicese por industria de un tal Estrada, que había sido alguacil de corte, y estaba preso para llevarle a un presidio de Africa, mozo muy alentado, al cual le han traído ya aquí. Lo que es de notar es que la Grifona se metió en uno de los coches ordinarios con un rebozo, y se vino a Madrid en compañía de Andrés Díaz, escribano, mozo de muy buen arte,

⁴² Ese año el Protector de los teatros escribió al corregidor de Segovia para que enviase presos a Madrid al matrimonio ya que pese a habérseles prohibido salir de la Corte “no lo cumplieron” (*Autos*: 64). No hay más noticias sobre el asunto pero no figura ninguno en las compañías (Prado y Rueda) que representaron ese año los autos de Madrid.

⁴³ “A la Grifona, amiga del Condestable han condenado al emparedamiento de Baeza, que es un encerramiento cruel, sin comunicación con persona humana. A él dicen le mandarán ir muy presto a servir su oficio de general de la caballería a Cataluña.” (29-VIII); “A la Grifona, que se estaba todavía presa en la cárcel de Corte, llevaron ayer al emparedamiento de Ubeda, y se tiene por cierto que irá el Condestable a Orán sin remisión...” (5-XII). BARRIONUEVO, *Avisos* f: 53 y 90.

que hoy le tienen preso para que diga donde está, porque ella, en llegando, tomó las de Villadiego” (BARRIONUEVO, *Avisos II*: 3)

- En 1658 reapareció en los espectáculos cortesanos organizados para festejar el nacimiento del ansiado heredero, el príncipe Felipe Prospero.
- Amancebada al final de su vida con Juan Sequeiros de Lima, músico principal de varias compañías, quien tras la muerte de la actriz fue procesado por la Inquisición porque “...la hizo retratar difunta, y puso en un nicho la pintura con dos cortinas y de noche le enzündia dos luces y rezaua el rosario delante del retrato” (*Genealogía*: 198).

2. Vida Profesional:

- 1642: Entra, junto con su madre en la compañía de Pedro de la Rosa. Es la primera noticia que se tiene de ella (*Celos*: xc)
- 1645: Dama de la compañía de Pedro Ascanio⁴⁴.
- 1650: Miembro de la compañía de Antonio García de Prado (*Spanish*: 433). Figura como 2ª Dama (*Docs. Calderón*: 170).
- 1651: Dama 2ª en la compañía de Diego Osorio, con su marido Juan Francisco de Aroche (cobrador) (*N.Datos*: 2ª(1913):300).
- 1653: Contratada por el arrendador de Madrid, firmando por ella su madre, Jerónima de Vargas, ya que la *Grifona* se encontraba en el convento madrileño de las Bernardas⁴⁵.
- 1659: Dama 2ª en la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 261)
- 1661: Dama 3ª en la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón*: 282)
- 1662: Dama 3ª en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 293)
- 1663: Miembro de la compañía de José Carrillo y posteriormente 2ª dama en la compañía de Toribio de la Vega⁴⁶
- 1664: Dama 2ª y música en la compañía de Bartolomé Romero y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 302)
- 1665: Dama 2ª en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 309)
- 1669: Dama 4ª en la compañía de Antonio de Escamilla, según la loa de presentación escrita por Calderón para la compañía (*Colección*: xlvii)
- 1670: Dama 2ª en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 318)
- 1671: Dama 2ª en la compañía de Antonio de Escamilla⁴⁷ (*Docs. Calderón*: 323)
- 1672: Dama 2ª en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 329)
- 1673: Dama 2ª⁴⁸ en la compañía de Felix Pascual (*Genealogía*: 427) (*Docs. Calderón*: 334).
- 1674: 5ª dama en la compañía de Manuel Vallejo⁴⁹ (*Docs. Calderón*: 338)
- 1675: Dama 3ª en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 341-2)
- 1676: Dama 3ª en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 346)
- 1677: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Spanish*: 433)
- 1678: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Spanish*: 433)
- 1679: Dama 3ª de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 366)
- 1680: Dama 3ª de la compañía de Manuel Vallejo⁵⁰ (*Genealogía*: 427) (*Docs. Calderón*: 366)

⁴⁴ Mencionada como Bernarda Manuela Velázquez, según el contrato debía hacer “...terceros papeles de la graciosidad y la graciosidad en los entremeses...” cobrando 9 rs. de ración, 11 rs. por representación, 350 rs. por el Corpus, y además el autor le hizo un préstamo de 1.000 rs. (*N.Datos*, 2ª(1912): 424).

⁴⁵ Salió del convento por consentimiento del Presidente del Consejo de Castilla para representar en el Corpus y otras fiestas. Jerónima de Vargas “...se obliga a que precedida licencia de su Ilustrísima para q[ue] la dicha su hija salga del dicho convento, la dicha Jerónima de Vargas la te[nd]r[a] en su c[ompañía] y de manifiesto en esta Corte”. Se le permitió contratarse en una compañía, y entró en la de Rueda (cobrando 12 rs. de ración, 15 rs. por representación), asegurándosele 12 rs. de ración hasta la compañía a la que iba a ser agregada llegase a Madrid (*N.Datos*, 2ª(1913): 310).

⁴⁶ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 154) la *Grifona* no quiso marcharse a Valencia con Carrillo, por lo que se quedó en la Corte entrando en la compañía de Toribio de la Vega.

⁴⁷ Ante la pretensión de los comisarios del Corpus para que entrase como 3ª dama en la compañía de Felix Pascual, la actriz dijo estar “...pronta de asistir por segunda dama en la compañía de Antonio de Escamilla donde al presente esta o en la parte que Madrid mandare ...” pero no debía estar muy conforme con el cambio ya que añadió que “... por sus muchos achaques se quiere retirar de la representacion ...” (*Autos*: 223)

⁴⁸ A principios de ese año se le notifica, como “música” que no salga de Madrid (*Autos*: 252)

⁴⁹ Sobresaliente con Manuel Vallejo según la *Genealogía* (p. 427).

- 1681: Dama 3ª de Juan Antonio Carvajal, según la lista del Corpus (*Docs. Calderón: 369*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1650: Como 2ª dama de la compañía de Antonio García de Prado (*Docs. Calderón: 170*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que según Cotarelo (*Actores: Prado: 73*) fué *El Gedeón*.
- 1658: Participó en la “comedia grande” que se preparaba para el 8 de febrero en el Retiro, con “tramoyas nunca vistas ni oídas” en la que participaron “...132 personas, siendo las 42 de ellas mujeres músicas que han traído de toda España, sin dejar ninguna Andalucía, Castilla la Nueva y Vieja, Murcia, Valencia, y entre ellas ha venido la Bezona, muy dama de Sevilla, y la Grifona, que se escapó de su encierro...” (*Avisos II: 149*). Se trataba de la fiesta de Antonio de Solís *Triunfos de Amor y Fortuna* y sabemos que la actriz participó en todas las obras breves⁵¹ que la acompañaron, escritos también por Solís, ya que aparece en ellos mencionada por su nombre:
 - *Entremés del Niño Caballero* (*Colección: xcv-xcvi*) (*Obra menor: 36*)
 - Entremés *Salta en banco*, en el que dirige una danza asturiana cantada. Compañeros: Francisca Bezona, María de Quiñones, María de Prado, Luisa y Mariana Romero, Bernarda Ramírez y su pareja cómica habitual Cosme Pérez (*Colección: xcv*) (*Obra menor: 27*)
 - Sainete *Aguardad supremos dioses*, representado como fin de fiesta de *Triunfos de Amor y Fortuna* (*Obra menor: 175*)
- 1659: Como 2ª dama de la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón: 261*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1660: *Baile de la noche de Carnestolendas*⁵² (Anónimo). Canta y baila un *zarambeque* en una cuadrilla integrada además por María de Escamilla, Manuela Bernarda y Bernarda Ramírez. En una 2ª cuadrilla aparecen Isabel de Castro, Manuela de Escamilla y dos “negrillos” (*Colección: ccxiv*).
 - Opera *Celos aun del aire matan* de Calderón y música de Hidalgo. Cantó el papel de *POCRIS*. (*Hª Zarzuela: 55*).
- 1661: Participó como miembro de la compañía de Sebastián de Prado en *Psiquis y Cupido* de Calderón (*Docs. Calderón: 289*) representada a los Reyes el 19 de enero.
 - Como 3ª dama de Sebastián de Prado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 282*).
- 1662: Como 3ª dama de la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón: 293*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - Aparece en el baile *Títulos de comedias* (Alonso de Olmedo), representado a los reyes por las compañías de Simón Aguado y Juan de la Calle. Compañeros: Mariana de Borja, Manuela de Bustamante, Francisca Verdugo, Simón Aguado, Jusepe Carrión, Miguel de Orozco, Jose Rojo (*Colección: cxcix*)
- 1664: Como 2ª dama y música en la compañía de Bartolomé Romero y Juan de la Calle (*Docs. Calderón: 302*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1665: Como 2ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 309*) participó en uno de los autos del Corpus madrileño.
- 1670: Como 2ª dama 2ª de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 318*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1671: Como 2ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 323*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

⁵⁰ Parece que no permaneció en ella todo el año ya que figura como 4ª dama en una *Lista de la compañía de Geronimo García del año pasado, con la que acau el año de 1680* (*Autos: 351*)

⁵¹ Ver en SANCHEZ REGUEIRA, M., *Antonio de Solís. Obra dramática menor*, (Madrid, 1986). Citaré por *Obra menor*.

⁵² Se representó a los reyes poco antes de la partida de la infanta Mª Teresa ya que en él además de mencionarse a los Reyes, al príncipe Felipe Prospero y a la infanta Mª Teresa, se alude a su inminente partida para Francia.

- 1672: Como 2ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - Participó en *Fieras afemina amor*⁵³ de Calderón. Hizo el papel de VENUS (*Fuentes XXIX: 105*).
 - Participó en la zarzuela *Lides de Amor y Fortuna* de Diamante (*Fuentes XXIX: 40 y 57*).
 - Participó en la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara y música de Juan Hidalgo. Hizo la OCASIÓN en la loa⁵⁴ y un sordo en el fin de fiesta (*Celos: xc*).
- 1673: Como 2ª dama y “música” de la compañía de Felix Pascual (*Docs. Calderón: 334*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1674: Como miembro de la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón: 338*) participó en uno de los dos autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *La viña del Señor* y *La nave del mercader*, ambos de Calderón (*A.M.V., Secretaria: 2-200-5*).
- 1675: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 341-2*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - Participó como sobresaliente de la compañía de Escamilla (*Fuentes I: 66*) en la fiesta representada para celebrar los años de la Reina madre.
- 1676: Como 3ª dama de la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón: 346*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - Participó como sobresaliente en la comedia representada para celebrar los años de la Reina⁵⁵ (*Fuentes I: 66*)
 - Sobresaliente en *Amado y Aborrecido* de Calderón, representada para el cumpleaños de la archiduquesa⁵⁶ (*Fuentes I: 68*)
- 1679: Como 3ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 366*) participó en uno de los autos del Corpus madrileño.
 - Participó como sobresaliente⁵⁷ en *Siquis y Cupido* (Calderón), representada el 3 de diciembre.
 - Participa como sobresaliente⁵⁸ en *Faetón* de Calderón, representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina. Hizo el papel del SOL (*Fuentes I: 92*)
- 1680: Participó como sobresaliente⁵⁹ en la reposición de *La púrpura de la rosa* de Calderón, representada el 18 de enero (*Fuentes I: 99*)
 - Participó⁶⁰ en la representación de la comedia *El celoso extremeño* (de Antonio Coello) representada para las fiestas de Carnestolendas (*Fuentes I: 104*)
 - Participó en *Hado y Divisa de Leónido y Marfisa*⁶¹, última fiesta palaciega escrita por Calderón (*Fuentes I: 108*), representada durante las Carnestolendas.
 - Como 3ª dama de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 366*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1681: Como 3ª dama de Juan Antonio Carvajal (*Docs. Calderón: 369*) participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

⁵³ El 28 de enero dirige una petición al príncipe de Astillano para que éste le financie 15 varas de guarnición que le falta a su vestido. Ver *Fuentes para la historia del teatro en España. XXIX. El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Greer, M.R. y J.E. Varey (de.), (Londres, 1997), p. 110. Citaré por *Fuentes XXIX*.

⁵⁴ En esta loa se hacen varias alusiones a lo bien que cantaba (*Celos: 6 y 7*).

⁵⁵ Cobró por ello 550 rs. (*Fuentes I: 66*)

⁵⁶ Cobró 300 rs. (*Fuentes I: 68*)

⁵⁷ Según la lista de gastos, como sobresaliente cobró sólo 250 rs., ya que se le hizo una “baja” de 50 rs. sobre los 300 rs. asignados inicialmente, que con todo era una cantidad inferior a las que cobraron las restantes sobresalientes. Como actriz de la compañía de Vallejo se le dieron 448 rs., la misma cantidad que a sus compañeras; además se le dieron 100 rs para “vestir” el fin de fiesta (*Fuentes I: 80 y 90*)

⁵⁸ Según la cuentas se le dieron 300 rs. y otros 1.000 rs. más para “vestirse” (*Fuentes I: 92*)

⁵⁹ Cobró 300 rs. en lugar de los 400 asignados en principio (*Fuentes I: 99*)

⁶⁰ Se le pagaron 576 rs. por 16 varas de “picote de Mallorca” para un vestido “manchego” (*Fuentes I: 104*)

⁶¹ Se le dieron 1.100 rs. “...en que se ajustó el vestir su papel...” aunque no sabemos cual puso ser (*Fuentes I: 108*)

- Baile cantado o jácara entremesada *Borracho y Talaverón* (de León Marchante). Hace el papel de una de las dos “*marcas*” (la otra es Manuela de Escamilla), parejas de los dos jaques que dan título a la obra (*Colección*: cxcviii).
- Baile *Los presos* (de Villavicencio) en el que aparece cantando. Compañeros: Mariana de Borja, María de Anaya, Francisca ¿Verdugo?, Simón Aguado, José Rojo, Carrillo y Miguel de Orozco (*Colección*: cxci).
- Entremés *La plaza del Retiro* (Anónimo, 2ª mitad de siglo). Ella y Manuela de Escamilla aparecen como “ciegos, cantando coplas satíricas” (*Colección*: cxxxv).
- Entremés *El vestuario* de Agustín Moreto. Compañeras: María y Manuela de Escamilla (*Colección*: xciv).
- Loa de Solís para su comedia *Euridice y Orfeo*. Es cantada en su mayor parte y fue interpretada por la *Grifona* y por Mariana de Borja con “sus divinas voces” (*Colección*: xxxiii). Ambas actrices, que representaban a la *ADMIRACION* y la *IGNORANCIA*, son las únicas cuyo nombre se indica, aunque solo en la acotación, ya que aparecen “...por lo alto del Teatro [...] cantando poco a poco hasta hacer mansión en dos nubes, que estaran en los dos lados de la Cornisa.” (*Obra menor*: 125)
- 1667 (?): *Mojiganga de la Ballena* (de Montesión). Hizo dos papeles: de beata y el papel cantado y bailado “de medio abajo sirena y de medio arriba cisne sobre un delfín”. Compañeros: Manuela de Escamilla “de medio abajo león y de medio arriba águila”, montada sobre un borrico, Antonio de Escamilla y Godoy (*Colección*: ccxcv).
- 1673 (?): zarzuela *Alfeo y Aretusa* (de Diamante). Se trataba de una representación particular que se hizo para celebrar la segunda boda del Condestable de Castilla⁶².

c) Posibles papeles representados:

- 1658: Posiblemente canto uno de los personajes mitológicos que protagonizaron la loa escrita por Solís para su fiesta *Triunfos de Amor y Fortuna*⁶³. Puede que hiciera en la fiesta el papel del AMOR⁶⁴
- 1675: Zarzuela *El templo de Palas* (Avellaneda). Podría ser la Bernarda (?) mencionada en la loa. (*Hª Zarzuela*: 63)
- 1672: Greer y Varey creen que ella y Manuela de Escamilla representaron los papeles de las hermanas *AMARANTA* y *FÉNIX*, en la zarzuela *Lides de Amor y Fortuna* de Diamante ya que se les hicieron vestidos idénticos. (*Fuentes XXIX*: 40 y 57).
- Puede que hiciera el papel del AMOR en la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara e Hidalgo.

4. Conclusiones:

Los datos que poseemos sobre esta actriz nos la presentan con una personalidad fascinante, una mujer vitalista y decidida, con una vida amorosa muy activa, capaz de despertar las pasiones mas profundas. Actriz muy polifacética, además de representar y cantar también bailaba. Las alusiones incluidas en las obras teatrales a la belleza de su voz y a lo bien que cantaba⁶⁵ confirman su categoría como actriz-música. La *Grifona* tuvo una larga carrera, aproximadamente unos cuarenta años, manteniéndose casi siempre como 2ª o 3ª dama de las compañías mas importantes de cada década; en la segunda mitad de su carrera aparece ligada profesionalmente a dos autores principalmente: Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo. Su presencia habitual en los festejos palaciegos confirma su prestigio y calidad como “música”.

⁶² Cotarelo cree que era su ex-amante (*Colección*: xliii).

⁶³ Ver la *Loa* en *Obra menor*: 57-64. Aparecen seis personajes: Apolo, Minerva, la Fama, Iris, España, y Alemania.

⁶⁴ Ver mi análisis de la obra en el apartado dedicado a la fiesta con música en el Capítulo III: *La música y el teatro*, p. 834.

⁶⁵ “ANTº ESCAMILLA: Ella canta que es contento/.../M. de BORJA: ¿Quién cantaba aquí tan bien?/...” Ver SHERGOLD, N.D. y J.E.VAREY (eds.), *Los Celos hacen estrellas* (Londres, 1970), pp. 6 y 7. Cito por *Celos*.

Su interpretación de papeles esencialmente cantados en varias fiestas palaciegas (*Pocrís* en *Celos aun del aire matan*, *Venus* en *Fieras afemina amor*, y el *Sol* en *Faetón*) parecen confirmar que dominaba una buena técnica de canto, lo que le permitía afrontar formas vocales tan diversas como el recitativo, el arioso mas o menos lírico, las tonadas, etc.; como ejemplo de su dominio de la técnica y versatilidad tenemos las dos tonadas que canta en las obras breves de la zarzuela de Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, de carácter completamente distinto. De su repertorio se desprende que también estaba dotada para la interpretación de personajes caricaturescos y desenfadados, y no debemos olvidar que inició su carrera haciendo la parte de “graciosidad”.

Emparejada en muchas ocasiones con Manuela de Escamilla, otra actriz-música polifacética pero especialmente dotada para los papeles que requerían desenfado y gracia, posiblemente ambas se complementasen, formando un dúo vocal atractivo, como lo probaría su posible unión en la zarzuela de Diamante *Lides de Amor y Fortuna* (1672)

Manuela Bernarda se nos presenta pues como una interprete especialmente apropiada para la representación de las fiestas cortesanas; tan ligada a Calderón, muchas de cuyas obras de gran espectáculo brindan a esta actriz la oportunidad de mostrar todo su arte interpretativo, que desaparece de escena al mismo tiempo que dramaturgo, hasta el punto de que *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, la última fiesta escrita por Calderón es también la última en la que parece haber intervenido la actriz.

BEZÓN, Francisca, la *Bezona*:

1. Datos biográficos:

- Nacida en Madrid, era supuestamente hija del poeta D. Francisco de Rojas pero fue criada desde niña por Juan Bezón⁶⁶ y su mujer Ana María de Peralta⁶⁷ “...para cuia crianza asistía el padre con estipendio competente, y despues de muerto salio a las tablas por hija de los que la criaron, de quien tomo el apellido.” (*Genealogía*: 457) (*Spanish*: 434).
- Casada con Vicente de Olmedo, actor y bailarín (*Docs. Calderón*: 261), hermano del famoso Alonso de Olmedo (*Genealogía*: 457)
- Comenzó su carrera⁶⁸ haciendo terceras damas, y luego hizo primeras “con grande aplauso” (*Genealogía*: 457).
- Formó parte de la compañía de Sebastián de Prado enviada a París en 1660 tras el matrimonio de la infanta M^a Teresa con Luis XIV (*Spanish*: 435).
- En 1679 solicitó al Rey se le concediese una ración, alegando que por haber estado enferma no tenía con qué sustentarse, por lo que de no cencedérsela se vería obligada a marcharse a Andalucía⁶⁹. La petición fué hecha en el momento mas oportuno, como bien sabía la *Bezona* (e insinúa en su petición) y confirma el informe favorable a sus pretensiones que, con fecha 11 de julio, dirigió al monarca el Condestable de Castilla, Mayordomo Mayor del Rey, en el que se indica que “... siendo cierto que esta mujer hará mucha falta al seruicio de V.M. en las fiestas que se preuienen para la entrada de la Reyna nuestra Señora, por ser parte tan esempcial y menesterosa [*sic*], así para la musica como para la representacion y lucimiento de estas fiestas ... por cuyos motibos, y por lo que

⁶⁶ Celebre *gracioso*, según Rennert (*Spanish*: 435), su nombre verdadero era Gregorio de Rojas, y era medio hermano del dramaturgo D. Francisco de Rojas.

⁶⁷ En 1661, al hacer testamento, Ana M^a de Peralta, ya viuda de Bezón “...declara por su hija a Francisca María de Rojas...” (100 *Docs.*: 111).

⁶⁸ En 1650 “...se recliuo en la Cofradía [de Nuestra Señora de la Novena]...” (*Genealogía*: 457), lo que parece indicar que su actividad profesional comenzaría por esas fechas aunque los primeros datos que tenemos sobre ella son de 1653.

⁶⁹ “Señor: Francisca Bezon, representanta, se pone a los Reales pies de V.M. dando quenta de como por sus muchos alcances, causados de tanto tiempo como a estado enferma, la obligan a yrse a la Andalucia a ocasion que no ignora puede ser de algun seruicio para las fiestas que se preuienen a la entrada de la Reyna nuestra Señora, y atendiendo a tan justa causa, suplica a V.M. (en consecuencia de otras de su profesion) se le mande dar una racion para que con ella pueda estarse en esta Corte con algun alibio para su sustento, de que recibirá merced y limosna de la Real mano de V.M.” (*Fuentes I*: 76).

a serbido en lo pasado, parece que, reduciéndose la merced que pide a una ración hordinaria como la tiene Manuela Escamilla queda asegurada una parte tan precisa...” El 12 de julio el Rey ordena que se le de dicha ración ordinaria por un año “...y en acabandose me hareis memoria para tomar resolucion en lo que se huuiere de hacer adelante.” Un año despues, y a consulta del Condestable el 16 de julio, el rey decide que “... se la continue la ración ordinaria por otro año mas”. Y lo mismo sucederá en 1682⁷⁰, en que parece que se le dió por última vez.

- Tras retirarse de la comedia “por sus achaques y edad”, vivió con su marido en “casas propias” en la calle de Cantarranas “...pasando de las exziones [¿elecciones?] de danzar que da su marido y de hazer penachos, y con esto y el caudal que truxo de Franzia donde estuvo onze años⁷¹ se mantienen este [año] de 1700. (*Genealogía*: 457).

- A finales de siglo, y posiblemente ya retirada, la *Bezona* movida por su devoción participó en las fiestas que se hicieron en la villa de Manzanares en honor de Nuestra Señora de la Peña durante la Pascua del Espiritu Santo, y para las cuales D. Francisco Lanini escribió varias loas que representaban los propios vecinos, en una de las cuales tomó parte la *Bezona* (*Colección*: xxxii)

- Murió en su casa de la calle Cantarranas el 2 de enero de 1703 (*Genealogía*: 457)

2. Vida profesional:

- 1653: 3ª dama y música⁷² en la compañía de Adrián López, contratada junto con su padre Juan Bezón (2º gracioso) (*N.Datos*, 2ª (1913): 309).

- 1658: Vino expresamente desde Sevilla para participar en la “fiesta” organizada en el Retiro el 8 de febrero para celebrar el nacimiento del príncipe Felipe Prospero (*Avísos II*: 149).

- 1659: 3ª dama en la compañía de Diego Osorio. Su marido, Vicente Olmedo, es el 5º entre los hombres (*Docs. Calderón*: 261).

- 1660: Miembro de la compañía de Sebastián de Prado enviada a París tras el matrimonio de la infanta Mª Teresa con Luis XIV (*Spanish*: 435), donde al parecer permaneció once años.

- 1661: Miembro de la compaañia de Pedro de la Rosa que actuaba en París y con la que permaneció casi todo el tiempo (*Actores: Prado*: 132)

- 1671: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla⁷³ (*Spanish*: 435)

- 1674: 3ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 338).

- 1675: 1ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 341).

- 1676: 1ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 347).

- 1682: 1ª dama de la compañía de Matías de Castro, según la orden de embargo de febrero de 1683 (*A.M. V.*: 2-199-7).

- 1683: 1ª dama de su propia compañía (*A.M. V.*: 2-199-7)

- 1684: 1ª dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M. V.*: 2-199-6).

- 1685: 1ª dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M. V.*: 2-199-5)

- 1686: 1ª dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M. V.*: 2-199-4)

- 1687: 1ª dama de la compañía de Simón Aguado (*A.M. V.*: 2-199-3)

- 1688: 1ª dama de la compañía de Rosendo López Estrada (*A.M. V.*: 2-199-1)

3. Repertorio:

⁷⁰ El asunto originó varios documentos que han sido publicados por Shergold y Varey en *Fuentes I*: 76-77. La ración que se le concedió ascendía a 64.357 mvs. anuales que era lo mismo que cobraban por idéntico concepto Manuela de Escamilla, Sebastián de Prado y el músico Gregorio de la Rosa (*Fuentes XXIX*: 129)

⁷¹ “Las compañías cómicas españolas continuaron, según parece, representando en Francia, pues en ella residio once años Francisca Bezón, haciendo damas, de donde volvió a Madrid...” PELLICER, C., *Tratado Histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, (Madrid, 1804), p. 45. Cito por *Tratado HP*.

⁷² Según el contrato la Bezona, que “dijo ser” hija de Juan Bezón, debía hacer “...terceras damas y cantar y bailar y de la música la primera parte de bailes y entremeses...” (*N.Datos*, 2ª (1913): 309) ganando entre ambos 53 rs. de parte y 4 caballerías para los viajes.

⁷³ Aunque según Rennert (*Spanish*: 435) ese año participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid, la Bezona no figura en la lista de la compañía de Escamilla. Ver *Docs. Calderón*: 323. Si la afirmación de la *Genealogía* (p. 457) de que estuvo once años en París es cierta, en 1671 todavía estaría en la capital francesa o recién llegada a Madrid.

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1658: Participó *Triunfos de Amor y Fortuna* de Solís, la “fiesta” que se hizo en el Retiro el 8 de febrero para celebrar el nacimiento del príncipe Felipe Prospero, y para la cual se trajeron hasta 42 actrices-músicas de toda España, y entre ellas la Bezona, que según Barrionuevo, vino “...muy dama de Sevilla...” (*Avisos II*: 149). Figura por su nombre en los dos entremeses, escritos también por Solís:
 - Entremés *Salta en banco*. La Bezona conducía una danza cantada de gitanas, en la que participaban otras cinco mujeres. Compañeros: Bernarda Manuela, Luisa y Mariana Romero⁷⁴, María de Quiñones, Bernarda Ramirez y Cosme Pérez (*Juan Rana*) (*Colección*: xcv-xcvi)
 - Entremés de *El niño caballero*. Compañeros: Mariana de Borja, Bernarda Manuela, Mateo Godoy, Najera, Cosme Pérez (*Obra menor*: 31).
- 1659: Hizo el *DIVERTIMENTO* en la loa que Antonio de Solís (*Obra menor*: 65) escribió para la comedia de D. Francisco de Monteser *Hipomenes y Atalanta*, representada a los reyes por la compañía de Diego Osorio en Carnestolendas en el Salón del Alcázar (*Fuentes IX*: 132). Según Cotarelo (*Colección*: xxxv), la Bezona tenía una parte de declamación jocosa, pero según la acotación⁷⁵ posiblemente fuese cantada.
 - Como 3ª dama de la compañía de Diego Osorio (*Docs. Calderón*: 261) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1666: Participó en el *Ballet des Muses*, representado ese año en París por la compañía de Pedro de la Rosa. La Bezona aparece en el reparto entre las “*Espagnoles qui chantent en dançant*” y protagoniza con María de Anaya el “*Primer diálogo*” que es cantado⁷⁶.
- 1674: Como 3ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 338) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1675: Como 1ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 341) participó en uno de los autos⁷⁷ del Corpus de Madrid.
 - Participó como sobresaliente en la fiesta representada por la compañía de Antonio de Escamilla para celebrar los años de la Reina⁷⁸. La loa y los bailes fueron de Diamante (*Fuentes I*: 237).
- 1676: Como 1ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 347) participó en la representación de uno de los autos del Corpus de Madrid que ese año fueron *Los alimentos del hombre*⁷⁹ y *La serpiente de metal* (*Autos*: 317)
- 1679: Participó como “sobresaliente⁸⁰ que no tiene compañía” en *Psiquis y Cupido* de Calderón, representada el 3 de diciembre por las compañías de José de Prado y Manuel Vallejo.
 - Participó como sobresaliente⁸¹ en *Faetón* de Calderón, representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina. Hizo el papel de *TETIS* (*Fuentes I*: 92).

⁷⁴ Bernarda Manuela dirigía una danza asturiana en la que participaban otras seis mujeres; Luisa Romero una catalana en la que participaban cinco mujeres, y su hermana Mariana, con otras seis mujeres, una danza valenciana; todas ellas, como se indica en la propia obra, danzas típicas del Corpus. Ver en *Obra menor*: 26-28.

⁷⁵ Aparece en escena cantando dos estrofas con versos octosílabos, y tras un breve diálogo con el *Cuidado* (Micaela Fernández), “Muda tono” (*Obra menor*: 66).

⁷⁶ Ver en la suelta editada por Ballard (París, 1666), pp. 25-6.

⁷⁷ Se le pagaron 3.000 rs. por “partido” y ayuda de costa (*Docs. Calderón*: 341)

⁷⁸ Se le pagaron 800 rs. (*Fuentes I*: 66).

⁷⁹ Por una memoria de “trastos” necesarios para el auto y loa de la compañía de Escamilla parece que esta compañía hizo *Los alimentos del hombre*. Entre estos objetos figuraba “...vna cruz dorada para el anhel, del altura de Francisca Bezón” (*Autos*: 318)

⁸⁰ Se le dieron 32 rs. de a 8 como sobresaliente en la compañía de Vallejo (*Fuentes I*: 90). Además, en la lista de lo pagado a los sobresalientes, figuran otros 1.500 rs., la cantidad mayor con diferencia sobre lo pagado al resto de sus compañeros sobresalientes que eran María de los Santos, María de Anaya, Andrea de Salazar, Bernarda Manuela, Luisa Fernández, y el músico José Benet (*Fuentes I*: 80).

⁸¹ Se le dieron 500 rs. “para vestirse”, y como “sobresaliente, que no tiene compañía” recibió 1.500 rs., nuevamente la cantidad mayor entre las pagadas a los restantes sobresalientes, que fueron además de los ya mencionados en *Psiquis y Cupido*: Francisca de Monroy, Manuela de la Cueva y Luisa de Mosquera (*Fuentes I*: 92).

- 1680: Iba a representar el papel de *ADONIS* en la reposición de *La púrpura de la rosa* de Calderón, programada para el 18 de enero, pero por enfermedad tuvo que ser sustituida por Josefa Nieto. (*Fuentes I: 99*).
 - Sobresaliente en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, última “fiesta” escrita por Calderón, representada los tres días (3, 4, y 5 de marzo) de Carnestolendas⁸² para celebrar el matrimonio de Carlos II con M^a Luisa de Orleans. Hizo el papel de *ARMINDA*⁸³ (*Fuentes I: 109*).
- 1682: Participó como dama “sobresaliente”⁸⁴ en el auto que la compañía de Matías de Castro representó en el Corpus madrileño (*A.M.V.: 2-425-11*).
- 1683: Representó, con la compañía de la que era autora, el auto *Eco y Narciso* de Andrés de Villamayor, en el Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 434*)
 - Representó con la compañía de la que era autora varios particulares (*La desdicha de la voz* (Calderón), *Lo que puede la aprensión* (Moreto), *Amparar al enemigo* (Solís), *Amor y obligación* (Moreto o Solís), *El caballero* (Moreto), *La hija del aire* (Calderón)) a los reyes entre el 19 de abril y el 20 de julio (*Fuentes I: 152 y 244*).
- 1683: Como 1^a dama de su propia compañía (*A.M.V.: 2-199-7*) participó en uno de los dos autos representados ese año en Madrid, que fueron *Eco y Narciso* y *La cura y la enfermedad* (*A.M.V.: 2-200-5*).
- 1684: Como 1^a dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V., Secretaría: 2-199-6*) participó en uno de los dos autos representados ese año en Madrid, que fueron *Las espigas de Ruth* y *El año Santo en Madrid*, ambos de Calderón (*A.M.V.: 2-200-5*).
- 1685: Participa en las representaciones palaciegas programadas para Carnestolendas⁸⁵ (*Fuentes I: 164*).
 - Como 1^a dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-5*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1686: Como 1^a dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-4*) participó en uno de los dos autos representados ese año en Madrid, que fueron *Al prójimo como a ti y El pintor de su deshonra* de Calderón (*A.M.V.: 2-200-5*).
- 1687: Como 1^a dama de la compañía de Simón Aguado (*A.M.V.: 2-199-3*) participó en uno de los dos autos representados ese año en Madrid, que fueron *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo⁸⁶ y *Gedeón humano y divino* de Jacinto Ibañez (*A.M.V.: 2-200-5*).
- 1688: Participó en la representación del auto *Mística y Real Babilonia* representado para el Corpus madrileño por la compañía de Rosendo López Estrada⁸⁷, de la cual era 1^a dama (*A.M.V.: 2-199-1*).
- 1690: Participó en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, última fiesta de Calderón, representada durante los tres días de Carnestolendas. Hizo el papel de *ARMINDA* (*Fuentes I: 109*).
- 1691: Participó en la representación del auto *El Maestrazgo del Toisón*, sustituyendo en el papel de 1^a dama a Eufrasia María, a la cual “...le hauia sobreuenido un aczidente q[ue] la prezisaua a sangrarse prontamente por lo qual solamente podía representar a Su M[a]g[esta]d el Auto...” (*A.M.V.: 2-198-17*).
- 1692: Sustituyó nuevamente a Eufrasia María⁸⁸ (1^a dama de Damián Polope) (*A.M.V.: 2-200-3*), aunque en esta ocasión únicamente el día que se representó el auto al Consejo de Aragón.

⁸² Cobró 1.800 rs. por los tres días (*Fuentes I: 108*).

⁸³ Su traje, nacar y plata, costó 1.761 rs. entre la tela y los adornos (*Fuentes I: 109*).

⁸⁴ La Junta del Corpus acordó que se le pagasen 2.788 rs., de ellos 2.200 rs. por “dama sobresaliente” y 588 rs. por “cinco baras de tela y cinco y media de encaxes para la fiesta d[ic]ha.” (*A.M.V.: 2-425-11*).

⁸⁵ Se hicieron tres comedias: *Lo que son las mujeres* (Rojas Zorrilla), *Abrir el ojo* (Rojas Zorrilla) y *La gitanilla* (Solís), aunque no se indica si la *Bezona* participó en todas o solo en alguna de ellas. Ver *Fuentes I: 164*. Se le dieron 100 rs. para el vestuario, pretendiendo además otros 100 para una silla (*Fuentes I: 164*).

⁸⁶ La compañía de Agustín Manuel parece que representó el primero, ya que Teresa de Robles, la 3^a dama de dicha compañía, aparece en la mojiganga escrita por Bances Candamo para su auto *El primer duelo del mundo* (BUEZO, *María de Navas: 277*).

⁸⁷ Los documentos no indican que auto representó cada compañía, pero según la cuenta de gastos, una hija de Bernabe Alvarez entro en la compañía de Rosendo López para hacer el hijo de Nabucodonosor. Según la lista de gastos menores se le dieron 200 rs. “...por mas ayuda de costa el día que dio la muestra por lo bien que lo entro y executo...” (*A.M.V.: 2-199-1*).

⁸⁸ Según una cuenta en la que se especifican los pagos a los actores que intervinieron ese año en los autos de Madrid, a la Bezona se le pagaron 2.440 rs. por “remediar” nuevamente el papel de Eufrasia María. En la

Ese año los autos representados en Madrid fueron *El día mayor de los días* y *El Demonio mudo* (A.M.V.: 2-200-5).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El Licenciado Truchón*, de Villaviciosa⁸⁹, en el que se luce como cantante (canta una jácara) y bailarina. Hace el papel de *MARI CHISPA*, y de ella se dice en el entremés que es “jacarera”. Compañeras: Mariana de Borja, María de Prado, Micaela Fernández y siete actores. Las cuatro mujeres cantan un tono “a cuatro” que hace exclamar a uno de los personajes “¡Poder de Dios! ¡Que bien cantan!” (*Colección: ci*).

c) Posibles papeles representados:

- 1658: Puede que en *Triunfos de Amor y Fortuna* hiciese uno de los papeles de las parejas de personajes que cantan emparejados (*Felicidad-Adversidad*, *Céfiro-Flora* y *Ociosidad-Quietud*)⁹⁰. ya que aparece en dos de los entremeses que acompañaron la representación de la fiesta. ¿Papel? (Es 1ª dama y canta)

4. Conclusiones:

Dado que pertenecía a una dinastía teatral, es muy probable que recibiera una formación profesional y musical mas completa que algunas de sus colegas. De hecho parece que en su época se la consideraba una de las mejores actrices de su generación, como prueba que en 1691 la Junta del Corpus recurriera a ella para sustituir a última hora a Eufrosia María. El acuerdo del 14 de junio de la Junta del Corpus así parece indicarlo: “Acordo que ynmediatamente fuesen el Correg[id]or y Caualleros Comis[ari]os a solicitar si fuese posible que Fran[cis]ca Bezon entrase a remediar esta falta baliendose de su grande abilidad por lo que estrechava el tiempo y ofreciendole porque sacase a Madrid de este empeño, y para lucimiento de la fiesta la ayuda de costa q[ue] les pareciese...” Al día siguiente el Corregidor y Comisarios informan a la Junta de “...hauer ajustado con Fran[cis]ca Bezon entrase a suplir el papel de Eufrosia Maria ... q[ue] se la dieseen quatro mil rs. ...”⁹¹ (A.M.V.: 2-198-17).

Hábil y diplomática, como revela su sentido de la oportunidad al dirigirse en 1679 al rey para solicitar un ración, aprovechando la necesidad de buenos actores “... en las fiestas que se previenen para la entrada de la Reyna...” (*Fuentes I: 76*), buena actriz y cantante⁹², posiblemente con gran presencia escénica, debía estar bien dotada para la declamación “heroica”, como parece desprenderse del hecho de que, siendo 1ª dama, encarnase a *Arminda* en *Hado y Divisa*, la 2ª dama de la obra⁹³.

Miembro de una destacada familia de actores, la *Bezona* era una “hija de la comedia” orgullosa de su oficio, que defendía sus derechos y era consciente de la gran estima en que se la tenía, como prueban el hecho de que fuese elegida para formar parte de la compañía que se envió a Francia en 1660 con la infanta Mª Teresa, que constituía también un acto diplomático, y también las

misma cuenta figuran 640 rs. pagados a Juan Francisco Texeira, el apuntador de la compañía de Damian Polope a la que pertenecía Eufrosia María, de los cuales 60 rs. se le pagaron por “...auer asistido a ensayar y estudiar el papel que remedió Fran[cis]ca Bezon.” (A.M.V.: 2-200-4).

⁸⁹ Ver en GARCÍA VALDÉS, C., *Antología del entremés barroco* (Barcelona, 1985), pp. 441-458. Cito por *Antología entremés*.

⁹⁰ Ver el apartado dedicado a la fiesta cantada en el Capítulo III: *La música y el teatro*, p. 835.

⁹¹ En la cuenta de Gastos menores figuran los 4.000 rs. pagados a la Bezona “...por auer remediado la representacion del auto del Maestrazgo del touson por la indisposicion de Eufrosia Maria...” (A.M.V.: 2-198-17).

⁹² Una cantante hábil y formada exigía el papel protagonista de *Adonis* en *Celos aun del aire matan* que ella interpretó.

⁹³ Era además un papel hablado, apropiado por tanto a una actriz madura como debía ser por entonces la Bezona, mientras que el de *Marfisa* (1ª dama) incluía pequeñas partes cantadas. Es posible que Calderón, que seguramente sabía quien había de representar cada papel, lo escribiese pensando en las cualidades mas sobresalientes de la actriz.

alusiones a su habilidad "...así para la música como para la representación..." (*Fuentes I: 76*) como reconoce el Condestable en 1679 al aconsejar al Rey se acepte su petición, y también la Junta del Corpus, quién confía en ella por su "grande habilidad" para sustituir en el último momento a Eufrasia María en 1691 en el auto *El Maestrazgo del Toisón* (A.M.V.: 2-198-17).

Pese a sus habilidades como actriz y música, no se limitó a ejercer su oficio de simple comedianta sino que incluso intentó la aventura de ser autora, aunque la experiencia no debió de resultarle gratificante, sobre todo dada la crisis que atravesó el teatro durante el último cuarto de siglo, bien reflejadas en la petición que ella y su colega Manuel Vallejo dirigieron en 1684 a la Reina, solicitando se les pagasen los particulares que se adeudaban a ambas compañías⁹⁴.

BORJA, Luisa de:

Ver RIBERA, Luisa.

BORJA, Mariana de:

1. Datos biograficos:

- Hija de Pantaleón de Borja (arpista) y Luisa de Rayos, de Ribera⁹⁵ o de Borja (actriz y música) (*Spanish: 436*).
- Célebre música y 3ª dama (*Genealogía: 475*).
- En 1652 ya estaba casada con Bartolomé Romero (*N.Datos, 2ª (1913): 306*), célebre actor y autor de comedias que debía ser bastantes mayor que ella, y padre de *las Romerillas* (Luisa y Mariana Romero).
- En 1653 había enviudado de Romero, y como tal figura en la compañía de Diego de Osorio (*N.Datos, 2ª (1913): 309*).
- En 1665 fue encarcelada por no querer representar los autos de Madrid (Shergold y Varey, *Celos: xc*).
- En 1671 estaba ya casada con su 2º marido, Cristóbal Caballero, apodado *Plumilla* (*Genealogía: 167*), (*Celos: xc*).
- Su hijo, llamado Baltasar⁹⁶ Caballero, fue también músico.
- En 1673 volvió a ser encarcelada, ahora con su marido, por negarse ambos a representar⁹⁷ en las fiestas del Corpus.
- Murió en 1681 (*Spanish: 436*).

2. Vida profesional:

- 1651: Rennert (*Spanish: 436*) cree probable que sea la María de Borja que aparece ese año en la compañía de Carlos de Tapia que actuaba en Valladolid. Puede que ese año perteneciera a la compañía de Pedro de la Rosa⁹⁸.

⁹⁴ "Señora: Manuel Ballejo y Francisca Bezon en nonbre de sus conpañeros dizen que se les estan debiendo las 20 comedias que han representado en el Quarto de V.M., y corriendo la satisfacion de ellas por el oficio de la Furriera, suplican a V.M., mande a Joseph Nieto, jefe de dicho oficio, disponga que el Rey nuestro Señor mande se le libre la cantidad que ynportare[n] dichas comedias para que de satisfacion a los suplicantes que se hallan todos con gran nezesidad, que así lo esperan de la piedad de V.M." (*Fuentes I: 153*).

⁹⁵ Según Cotarelo (*Actores: Prado: 155*) su madre se llamaba Luisa Bravo o Ribera, y fué también conocida como Luisa de Borja.

⁹⁶ Por error el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 475) dice que se llamaba tambien Cristobal.

⁹⁷ Ambos declararon que "...no quieren ser comediantes ni menos quedarse en M[adri]d y mas con el partido de quartas Damas y galanes..." (A.M.V.: 2-197-20).

⁹⁸ Aparece entre los miembros de la compañía de Rosa que interpretaron el entremés de Andrés Gil Enríquez *El Ensayo*, en cuyo reparto se indica que Antonia de Santiago, que se casó con Prado hacía 1650 (*Ramillete:*

- 1652: 4ª dama en la compañía de Mariana Vaca, a la que pertenecía también su marido, Bartolomé Romero (*N.Datos*, 2ª (1913): 306).
- 1653: Ya viuda, figura como “representanta y arpista” en la compañía de Diego de Osorio (*N.Datos* 2ª (1913): 309).
- 1654: Miembro la compañía de Diego Osorio para representar y tocar el arpa (*N.Datos* 2ª (1913): 314).
- 1655: Miembro de la compañía de Diego Osorio para representar y tocar el arpa (*N.Datos*, 2ª (1913): 428).
- 1656: 4ª dama “partiendo” con Jerónima Coronel, en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª (1913): 435).
- 1657: En la compañía de Osorio (*Actores: Prado*: 95)
- 1659: 4ª dama y 1ª música en la compañía de Osorio (*Migajas*: 195). 4ª dama de Osorio (*Docs. Calderón*: 261).
- 1661: 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 282).
- 1662: 4ª dama de la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 293).
- 1663: 3ª dama en la compañía de José Carrillo⁹⁹ (*Genealogía*: 475).
- 1664: 3ª dama y música en la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero¹⁰⁰ (*Docs. Calderón*: 302).
- 1665: 4ª dama¹⁰¹ de la compañía de Francisco García, *el Pupilo* (*Docs. Calderón*: 308).
- 1667: 3ª dama de la compañía de Francisco García, *el Pupilo* y Lorenzo García (*Genealogía*: 475), (*Migajas*: 195)
- 1669: En la compañía de Antonio de Escamilla (¿4ª o 5ª dama?) (*Colección*: xlvii).
- 1670: 3ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*, 318). Ella misma lo indica también en la loa de presentación de la compañía escrita por Lanini (*Migajas*: 114).
- 1671: 3ª y música en la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel (*Docs. Calderón*: 324).
- 1672: 4ª dama en la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón*: 329)
- 1673: 4ª dama de la compañía presentada por Antonio de Escamilla¹⁰².
- 1674: En la compañía de Vallejo (*Migajas*, 195)
- 1675: 4ª (?) dama¹⁰³ de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 341).
- 1676: 4ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 346)
- 1679: 3ª dama de la compañía de su marido Cristobal Caballero (*Genealogía*: 475)
- 1680: No salió al teatro (*Migajas*: 196)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1651: Aparece en la loa que escribió Antonio de Solís para la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada*, representada “...en la fiesta de los años, del parto y de la mejoría de la Reyna nuestra Señora...”. Representó la *SEGUNDA VOZ*. Compañeros: Mariana Romero (1ª

335), es la “autora”. Dado que la trayectoria profesional de Mariana de Borja nos es conocida desde 1652, sin que figure en la compañía de Rosa en ninguno de los años posteriores a 1652, su posible pertenencia a la compañía de Rosa, que en 1661 marchó a Francia, tuvo que ser en los inicios de su carrera.

⁹⁹ Según Cotarelo (*Migajas*: 195), era 3ª dama (*graciosa*) en la compañía de Simón Aguado, pero aparece la 4ª de las seis damas en la lista de la compañía de Carrillo para el Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 296). Ver COTARELO, E., *Migajas del ingenio* (Madrid, 1908). cito por *Migajas*.

¹⁰⁰ Según Cotarelo (*Migajas*: 195) ese año hizo también 3ª dama con José Carrillo.

¹⁰¹ Según Cotarelo (*Migajas*: 195) “...volvió a su papel de música...” con *el Pupilo*

¹⁰² La compañía no fué elegida, pero las tres primeras actrices de la misma (Fabiana Laura, la *Grifona* y Manuela de Escamilla), dos de los músicos (Rosa y Navarrete) y algún otro, pasaron a la de Felix Pascual, que fué -junto con la de Vallejo- la que hizo los autos (*A.M.V.*: 2-197-20). Según Cotarelo (*Migajas*: 195) la Borja hacía *graciosas* (3ª dama) con Vallejo, pero no figura en la lista de Vallejo para el Corpus (*Docs. Calderón*: 333).

¹⁰³ Según Cotarelo (*Migajas*: 195) era 4ª dama, y efectivamente aparece la 4ª en la lista de ayudas de costa pagadas ese año a la compañía (*Docs. Calderón*: 341)

- Voz), Luisa Romero (3ª Voz), María de Quiñones (la *Alegría*), María de Prado y Bernarda [Ramírez] (*Solís obra menor*: 51)¹⁰⁴.
- 1655: Aparece en el entremés *Los volatines* de Antonio de Solís, que formaba parte de la representación de la *fiesta* patrocinada por la infanta M^a Teresa, en la que se representó *Pico y Canente* de Ulloa y Pereira (*Actores: Prado*: 82). Compañeros: Bernarda [Ramírez], la *Coronela*¹⁰⁵, Cosme Perez, y [Mateo] Godoy (*Obra menor*: 40).
 - Aparece en la loa de Antonio de Solís para su comedia *Las Amazonas*. Cantó el papel de *LA MUSICA*¹⁰⁶. Compañeros: María de Quiñones (la *Comedia*), [Mateo de] Godoy (el *Teatro*), Mariana Romero (una *criada*), Cosme Perez (*Entremeses*), Bernarda [Ramírez] (*Bailes*) y Luisa Romero (*Loas*).
 - Aparece en la loa que escribió Antonio de Solís para su comedia *Un bobo hace ciento*, representada el martes de Carnaval (9-II-1655) (*Actores: Prado*: 85). Hizo *LA EDAD DE HIERRO* (*Obra menor*: 95) Compañeros: Cosme Perez (el *Tiempo*), Bernarda Ramírez (la *Vida Humana*), Luisa Romero (la *Edad de Oro*), Mariana Romero (la *Edad de Plata*), la *Patata* [Antonia del Pozo] (la *Edad de Cobre*), *Poca Ropa* [*sic*] (las *Carnestolendas*).
 - Aparece en la *Loa* de Antonio de Solís para la comedia *La cautiva de Valladolid*¹⁰⁷. Hizo *LA FAMA*, único papel enteramente cantado. Compañeros: Luisa Romero (la *Admiración*), Jerónima de Olmedo (la *Envidia*), María de Quiñones (la *Razón*), Mariana Romero (la *Juventud*), María de Prado (la *Prudencia*), y Luciana [¿Mejía?](la *Hermosura*) (*Obra menor*: 73).
 - Aparece en el baile entremesado cantado *Los hombres deslucidos*, de Jerónimo Cáncer, representado con la comedia *La Renegada de Valladolid* (de Monteser, Solís y Silva) el día de San Juan en el salón del Buen Retiro por las damas (incluidos los papeles masculinos)¹⁰⁸ de la compañía de Osorio y Riquelme (*Ramillete*: 313). Hizo la 3ª *MUJER*.
 - Aparece en el entremés *La noche de San Juan y Juan Rana en el Prado con escribano y el alguacil* de Cáncer, representado como fin de fiesta de La renegada de Valladolid. Aparecía en el "*Coche de Música*", junto con Francisca de Castro, Luisa Romero y el músico Gregorio de la Rosa¹⁰⁹.
 - 1657: Como miembro de la compañía de Osorio participaría en la zarzuela de Calderón *El golfo de las sirenas*, representada en el Real Sitio de La Zarzuela el 17 de enero por las compañías de Osorio y Pedro de la Rosa (*Fuentes IV*: 222).
 - Participó, como miembro de la compañía de Osorio, en la representación en el Buen Retiro el lunes de Carnaval (12-II-1657) de *El Alcazar secreto*, de Antonio de Solís (*Fuentes IV*: 223).
 - 1659: Como 4ª dama de la compañía de Osorio participó en uno de los autos del Corpus madrileño (*Docs. Calderón*: 261).
 - 1660: Participó en la ópera de Calderón *Celos aun del aire matan*. Cantó el papel de *EROSTRATO* (*Hª Zarzuela*: 55).
 - Aparece en el Baile perdido de Solís (*Solís obra menor*: 201) que segú Cotarelo (*Actores: Prado*: 123) se representó durante las Carnestolendas. Compañeros: Bernarda Ramírez, Luisa Romero, María de Quiñones, Cosme Perez y Osorio.
 - 1661: Como 4ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 282).
 - Como 4ª dama de la compañía de Escamilla participaría en *Eco y Narciso*, de Calderón, representada el 12 de julio por las compañías de Escamilla y Prado (*Fuentes IX*: 106) para celebrar los años de la Infanta (*Docs. Calderón*: 288).

¹⁰⁴ SÁNCHEZ REGUEIRA, M., *Antonio de Solís. Obra dramática menor*, (Madrid, 1986): cito por *Solís obra menor*.

¹⁰⁵ Posiblemente una de las hermanas Coronel (Barbara o Jerónima), sobrinas de Cosme Perez.

¹⁰⁶ Cantaba una tonada mientras su compañera María de Quiñones, que hacía *LA COMEDIA*, bailaba una gallarda: "*Sale la Comedia dançando la Gallarda; y mientras dança canta la Música.*" (*Solís obra menor*: 103).

¹⁰⁷ En realidad *La renegada de Valladolid*, comedia burlesca escrita por Solís, Monteser y Silva, representada en el Salón del Buen Retiro el día de San Juan (*Fuentes IX*: 199).

¹⁰⁸ Ver el reparto en *Ramillete*: 315.

¹⁰⁹ STEIN, L.K., *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods: Music and theatre in Seventeenth century Spain*, (Oxford, 1993), p. 307.

- 1662: Como 4ª dama de la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 293*).
 - Aparece en el baile *Títulos de comedias* de Alonso de Olmedo, representado a los reyes por la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle. Compañeros: Bernada Manuela, Francisca Verdugo, Manuela de Bustamante, Simón Aguado, José Rojo, Miguel de Orozco y José Carrión (*Colección: cxcix*).
- 1663: Como 4ª dama de la compañía de Carrillo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 296*)-
 - Aparece en el *Baile del Mellado*, de Matros Fragoso, y canta la jácara en la que se cuenta la historia del rufián. Compañeros: Luisa Romero y Luciana Mejía (*Colección: cclxxxv*).
- 1664: Como 3ª dama y música en la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 302*).
- 1665: Como 4ª dama de la compañía de Francisco García, *el Pupilo*, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 308*).
- 1668-9: Aparece en la *Loa* de presentación de la compañía de Felix Pascual, escrita por Salazar y Torres (*Colección: xlix*), en la que se indica que ella y Sebastiana Fernández eran las mejores cantantes¹¹⁰
- 1669: Aparece en la *Loa* de presentación de la compañía de Antonio de Escamilla, escrita por Calderón (*Colección: xlvii*)
- 1670: Como 3ª dama de la compañía de Manuel Vallejo participó en uno de los autos del Corpus madrileño (*Docs. Calderón, 318*).
- 1671: Como 3ª y música en la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus madrileño (*Docs. Calderón: 324*).
- 1672: Participó en *Fieras afemina amor* de Calderón (*Fuentes XXIX: 102*).
 - Aparece en dos de las piezas breves que acompañaron la representación de *Fieras afemina amor*, de Calderón: el sainete y el fin de fiesta (*Fuentes XXIX: 39*). Compañeros en el fin de fiesta: Manuela de Escamilla, Antonio de Escamilla y Sebastiana Fernández. Todos cantan alabanzas a Carlos II y su madre (*Colección: cccvii*)
- 1672: Como 4ª dama de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 329*)
 - Aparece en la loa de la zarzuela de Luis Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*. Hizo *LA CORTESIA*. Hizo un *TRAPERO* en el fin de fiesta. (*Celos: xc*)
- 1675: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo participó en uno de los autos del Corpus¹¹¹ madrileño.
- 1676: Sobresaliente en *Amado y Aborrecido*, de Calderón, representada el 18 de enero para celebrar los años de la Archiduquesa¹¹².
 - Como miembro de la compañía de Vallejo, participaría en *Los tres mayores prodigios* y *El pastor Fido* (Solís, Coello y Calderón) (*Fuentes IX: 182*), dos de las cuatro comedias¹¹³ representadas en el Alcazar por Carnestolendas (*Fuentes I: 71*). Hizo de *NEGRA* en uno de los entremeses (*Fuentes I: 72*).
- 1676: Como 4ª dama de la compañía de Manuel Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 346*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Baile de Lanturulú* (anónimo). Aparece guiando en la danza a las mujeres mientras que Vallejo guía a los hombres (*Colección: ccxii*).
- Baile cantado *Periquillo non durmas* de Bernardo de Quirós (*Colección: xci*).

¹¹⁰ En la misma compañía estaba otra célebre cantante: Antonia del Pozo.

¹¹¹ Cobró 1.366 rs. de ayuda de costa (*Docs. Calderón: 341*).

¹¹² Cobró 300 rs. (*Fuentes I: 68*).

¹¹³ *Del mal lo menos* (¿A. Folch de Cardona? *Fuentes IX: 94*) y *El caballero de Olmedo*, de Monteser, que fueron representadas por la compañía de Escamilla, que también participó en *Los tres mayores prodigios* (*Fuentes I: 71*).

- Baile *Los presos* de Villaviciosa¹¹⁴. Compañeros: la *Grifona*, María de Anaya, Francisca y Simón Aguado, Jose Rojo, Carrillo y Miguel Orozco (*Colección*: cxci)
- Entremés *El ensayo*¹¹⁵ de A. Gil Enriquez. Fué escrito para la compañía de Pedro de la Rosa, en cuya casa se desarrolla, y publicado en *Ociosidad entretenida* (1668) (*Colección*: lxxxviii).
- Entremés de Moreto *Las galeras de la honra*. Aparece como “comisaria” de los galeotes o forzados por la honra a hacer cosas que les perjudican (*Colección*: xciii)
- Entremés *El licenciado Truchón* de Villavicencio¹¹⁶ (*Antología*: 441-458). Hizo a ELENA, una de las cuatro damas que preparan una broma para Truchón por avariento. Ella y sus tres compañeras (la Bezona, la Prada y Micaela Fernández)¹¹⁷ cantan un tono a cuatro que hace exclamar a Truchón: “¡Poder de Dios! ¡Que bien cantan! / Esto de los cielos suena” (*Antología*: 452), y a continuación bailan ella y María de Prado con dos compañeros un zarambeque (*Antología*: 453), interpretando poco después la Borja un tono “que se cantó en la zarzuela” (“*Dichoso jover!*”) (*Antología*: 455). Compañeros: la Bezona (*Chispa*), María de Prado (*Juana*), Micaela Fernández (*Beatriz*), Osorio (*Truchón*), [Mateo] Godoy, Blas, Jusepe, Alonso y Gaspar [¿Real?] (*Antología*: 441)
- Loa de presentación de la compañía de Manuel Vallejo (¿1670?), escrita por Lanini¹¹⁸.
- Loa a las bodas del Excmo. Sr. Condestable de Castilla con la Excma. Sra. D^a María de Benavides de Diamante (c. 1673), que acompañó la representación de la zarzuela *Alfeo y Aretusa*, también de Diamante (*Colección*: xliii).
- Loa de la comedia *Euridice y Orfeo* de Solís. Ella y la *Grifona* representaron a LA ADMIRACIÓN y a LA INGORANCIA¹¹⁹. No se indica el nombre de los restantes actores que intervinieron en ella.
- Mojiganga de Calderón *Los sitios de recreación del rey*¹²⁰. Aparece como NAVACHESCAS. Compañeros: Simón Aguado (*alcalde villano*), Manuel Alvarez Vallejo (*Aranjuez*), Bernarda Ramírez (*Casa de Campo*), Luis de Mendoza (*El Pardo*), Mariana Romero (*La Torre de Parada*), Luisa Romero (*La Zarzuela*), Luciana Mejía (*Valsain*), Cosme Perez Juan Rana (*Buen Retiro*) (*Calderón: Entremeses*: 343-352).

c) Posibles papeles representados:

- 1655: Dado que representaba también papeles de *graciosa*, posiblemente participaría en *La Renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Monteser, Solís y Silva, representada el día de San Juan, ya que además aparece en la loa y en uno de los entremeses (*Los hombres deslucidos*, de Cancer).
- 1657: Pudo hacer el papel de CARIBDIS en la zarzuela de Calderón *El golfo de las sirenas*, ya que éste tenía muchas partes cantadas y en esa época ella aparece como 4^a dama (música) en la compañía de Osorio¹²¹.

¹¹⁴ Se juega con la pronunciación, haciendo “esdrújulos falsos” al decir como esdrújulas palabras que no lo son (*Colección*: cxci).

¹¹⁵ Según Bergman (*Ramillete*: 335), tuvo que ser escrito entre 1650, fecha en la que posiblemente Rosa se casó con Antonia de Santiago, que aparece en el entremés como “autora”, y 1657.

¹¹⁶ Todas las citas se hacen por la edición de García Valdés (*Antología*)

¹¹⁷ Según Cotarelo (*Colección*: ci) “luciéndose todas en el canto y la danza”.

¹¹⁸ “BORJA: (*Cantando*) Yo, Madrid, hago sin gracia/hoy las terceras/porque ya que no llama/mi voz cecea.” (*Migajas*: 114).

¹¹⁹ No sabemos que papel hacía cada una, ya que la acotación no lo indica: “*Tocan instrumentos, y van saliendo a vn tiempo, por lo alto del Teatro, y por la parte de afuera de la Cortina, la Admiración, y la Ignorancia, cantando poco a poco, hasta hazer mansion en dos Nubes, que estarán en los dos lados de la Cornisa. La Borja y la Grifona*” (*Solís obra menor*: 125).

¹²⁰ Según Rodríguez y Tordera (*Calderón: obra corta*: 162) esta mojiganga, en la que se alude reiteradamente al nacimiento de un infante real (posiblemente el futuro Carlos II), se representó a finales de 1661 o principios de 1662. Ver RODRIGUEZ, E., y A. TORDERA, *Calderón y la obracorta dramática del siglo XVII*, (Londres, 1983): cito por *Calderón: obra corta*, y de los mismos autores *Calderón de la Barca: Entremeses, Jácaras y Mojigangas*, (Madrid, 1990): cito por *Calderón: Entremeses*.

¹²¹ La zarzuela fué representada por las compañías de Osorio y Pedro de la Rosa (*Fuentes IV*: 222). Es evidente que CELFA, la graciosa, que también cantaba fué representada por Bernarda Ramírez, que también pertenecía a la compañía de Osorio, y era pareja teatral habitual de Cosme Perez, Juan Rana, que representó el papel de

- #### 4. Conclusiones:

BORJA:

Comiendo.”

(*Ramillete*: 339).

BOVADILLA, Antonia de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1637: Contratada por la villa de Brunete para cantar, bailar y representar en tres comedias durante las fiestas de agosto, por 200 reales, transporte y alojamiento pagados para ella y su criada. (*Spanish*: 437).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

- C -

CAÑAS, Ana de,

1. Datos biográficos:

- Natural de Talavera (*Genealogía*: 416)
- Hija de María Vázquez (*N.Datos*, 2ª(1914): 210)
- Música, hizo terceras y cuartas damas (*Genealogía*: 416)
- Murió en Toledo en 1685 (*Genealogía*: 416)

2. Vida profesional:

- 1657: ¿Miembro de la compañía de Francisco de la Calle?¹²⁵
- 1658: En la compañía de Francisco de la Calle (*Genealogía*: 416) y también en la de Esteban Nuñez (*N.Datos*, 2ª(1911): 210).
- 1664: 3ª dama en la compañía de Antonio de Ordaz en Valencia (*Genealogía*: 416)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Sus habilidades musicales aparece confirmadas por el contrato que firmó en 1658 con Nuñez, según el cual la actriz debía representar, cantar y bailar (*N.Datos*, 2ª(1911): 210) en dicha compañía.

CARBONERA, Catalina:

1. Datos biográficos:

¹²⁵ En una lista de la compañía de Francisco de la Calle para 1657 aparece una Ana de Caños (*Fuentes IV*: 123) que podría ser la misma aquí citada como Cañas.

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1633: 4ª dama en la compañía de Cristóbal de Avendaño, según la lista presentada a los comisarios del Corpus (*N.Datos*, 2ª (1911): 48). Ese mismo año aparece también en la lista de la compañía de Antonio de Prado¹²⁶, pero no se indica su categoría (*N.Datos*, 2ª (1911): 48).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- Según Bergman (*Quiñones*: 469) podría ser la “Catalina” que aparece en los entremeses *El martinillo I* (1633 ó 1634) y *El martinillo II* (1634-35), escritos por Quiñones de Benavente para Prado.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de esta actriz que su pertenencia a las compañías de Avendaño y Prado en 1633.

CASTRO, Francisca de:

1. Datos biográficos:

- Apodada la *Mal-degollada* (*Sólís obra menor*: 188)

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Sainete *Fiestas bacanales* de Solís. Cantó el pape del *SARAO*¹²⁷ (*Sólís obra menor*: 188)

¹²⁶ Bergman (*L.Quiñones*: 469) cree que en una de las dos listas se la confunde con Mariana de los Reyes *la Carbonera*.

¹²⁷ “...sale el Sarao, que le hizo Francisca de Castro, la Mal-degollada [...] y canta Francisca...” (*Sólís obra menor*: 188)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

CASTRO, Isabel [¿María?]de:

1. Datos biográficos:

- Las fuentes citan una Isabel María, hija de Antonio Mejía y Lucía de Castro (*Genealogía*: 99) y una D^a Isabel que podrían ser la misma, aunque no podemos confirmarlo¹²⁸.
- Hermana de Pedro, Juan y Matías de Castro (*Genealogía*: 99)
- En 1632 entra con sus padres en la Cofradía de la Novena, estando todos en la compañía de Antonio Granados (*Genealogía*: 99)
- No sabemos con quien se casó pero en 1636 estaba viuda según se indica en el contrato que firmó con Tomás Fernández de Cabredo (*N.Datos*: 251)

2. Vida profesional:

- 1635: En la compañía de Andrés de la Vega¹²⁹ (*Spanish*: 449).
- 1636: 3^a dama en la compañía de Tomás Fernández de Cabredo (*N.Datos*: 251).
- 1638: 1^a y 2^a damas, canta y baila en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*: 283)
- 1639: 1^a y 2^a damas, canta y baila en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*: 283)
- 1641: 1^a dama en la compañía de Laurencio de Prado y Peri (*N.Datos*, 2^a (1912): 313).
- 1643: En la compañía de Andrés de la Vega para representar “durante la octava del Corpus”¹³⁰

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1637: *Loa* de presentación de la compañía de Tomás Fernández escrita por Quiñones de Benavente (*L.Quiñones*: 471), en la que declara que hacía papeles de 3^a dama: “D^a ISABEL: ... yo que las terceras hago...” (*Colección*: 559).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- 1634: Bergman (*Quiñones*: 471) cree que sería la D^a Isabel que aparece en el reparto del entremés cantado de Quiñones de Benavente *El guardainfante II*, representado por la compañía de Tomás Fernández (noviembre-diciembre)

4. Conclusiones:

Miembro de una familia de actores y actriz de reconocida calidad, ya que trabaja con las compañía más importantes de la época, añadía a su cualidad de actriz habilidades musicales.

¹²⁸ Los datos biográficos corresponden a Isabel María y los profesionales a D^a Isabel. De ser personas distintas, ambas trabajaron en la primera mitad del siglo.

¹²⁹ El 11 de enero de 1635 Andrés de la Vega se concierta con la villa de El Escorial para hacer allí una comedia y dos entremeses, llevando con él a D^a Isabel de Castro, Josepa María, un músico y un bailarín (*N.Datos*: 239), pero Bergman (*L.Quiñones*: 471) no cree necesario que perteneciese a la compañía de Vega.

¹³⁰ Ganará 700 rs. mas la comida y las caballerías necesarias para los viajes (*N.Datos*, 2^a (1912): 416).

CASTRO, Isabel de:

1. Datos biográficos:

- Hija¹³¹ de Matías de Castro *Alcaparrilla*, y Juana Gutiérrez (*Genealogía*: 440), nació en Sevilla (*Genealogía*: 443).
- Hermanos: Juan, Damián, María, Fernando, Francisco y Pedro de Castro (*Genealogía*: 440). Todos actores menos María.
- Casada con Vicente Camacho (*gracioso*), tuvieron dos hijos: Juan y Vicente Camacho (*Genealogía*: 443).
- A petición suya, se le nombrada Mayordoma de la Cofradía de la Novena en 1696 (*Genealogía*: 443).
- Tenía voz de mezzo o contralto, ya que los Comisarios del Corpus de Madrid le pidieron en 1691 que cantase los “tiples altos sin embargo de no entrar en parte de música...” (*A.M.V.*: 2-198-17)
- Huyó de Madrid en 1699 por no querer representar durante la fiesta del Corpus¹³².
- Murió en Madrid en 1710, ya retirada de las tablas (*Genealogía*: 443)

2. Vida profesional:

- 1683: 5ª dama en la compañía de su hermano Matías de Castro (y posiblemente también en 1682) (*A.M.V.*: 2-199-7)
- 1684: 5ª dama en la compañía de Manuel de Mosquera¹³³ (*A.M.V.*: 2-199-5).
- 1685: Parece que no entró en ninguna compañía porque ese año los comisarios del Corpus requirieron el 12 de marzo a Matías de Castro (*gracioso*) si él y sus hijos (Isabel y Damián) “quiere[n] estar” en la compañía de Manuel de Mosquera “... en las partes que azian en d[ic]ha compañía...”, pero Matias respondió “...que no haz[ien]do la d[ic]ha Isabel de Castro su hixa quarta dama en dha compañía no puede estar en ella el que responde ni su hixo...”¹³⁴.
- 1687: 4ª dama en la compañía de Simón Aguado (*A.M.V.*: 2-199-3).
- 1688: 3ª [*sic*, ¿posible error por 4ª?] en la compañía de Rosendo López Estrada¹³⁵ (*A.M.V.*: 2-199-1)
- 1690: 2ª dama en la compañía de Damián Polope. Su marido, Vicente Camacho, *gracioso* 1º en la misma compañía (*A.M.V.*: 2-198-17).
- 1691: 2ª dama en la compañía de Damián Polope. Su marido *gracioso* 2º en la misma compañía¹³⁶.
- 1692: 1ª dama en la compañía de María Alvarez en Valencia (*Genealogía*: 443)
- 1696: 1ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*Genealogía*: 443) (*A.M.V.*: 2-200-6)
- 1697: 2ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-7).
- 1698: 2ª dama en la compañía de Juan de Cardenas¹³⁷ (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1700: 2ª dama en la compañía de Teresa de Robles (*A.M.V.*: 2-200-10)

¹³¹ Posiblemente esté emparentada con la anterior, que podría ser hermana de su padre Matías de Castro, quién probablemente sería el Matías citado como hermano de Isabel María (*Genealogía*: 99).

¹³² Figuraba como 2ª dama en la lista provisional de la compañía de Juan de Cárdenas, siendo sustituida en la definitiva por Josefa Laura. La Junta del Corpus notificó el 26 de marzo a Cárdenas y a los cinco hermanos de Isabel (Francisco, Juan, Ventura, Fernando y Damián) “...que dentro de veinte y quatro oras pongan a la susod[ic]ha de manifiesto...”, pero todos declararon no saber donde se hallaba. (*A.M.V.*: 2-200-9).

¹³³ Con fecha 19 de abril de ese año la Junta del Corpus acordó pagarle 450 rs. para que hiciese las cuartas damas en la compañía de Mosquera “...por hauer faltado una de las damas de d[ic]ha compañía que esta enferma” (*A.M.V.*: 2-199-6). Según los embargos de 1-II-1685, la 4ª dama de Mosquera era Alfonsa Francisca (*A.M.V.*: 2-199-5).

¹³⁴ Finalmente sólo se quedó con Mosquera Damián de Castro, que hacia “papeles de por medio”, ya que Micaela Fernández hizo las quintas damas (*A.M.V.*: 2-199-5).

¹³⁵ Pudo estar parte del año teatral en la compañía de Manuel de Mosquera, ya que figura entre las actrices de dicha compañía a las que en enero de 1689 se ordena no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19).

¹³⁶ Según acordó (20-III-1691) la Junta del Corpus, Camacho haría los segundos *graciosos* y Antonio de Escamilla los primeros “... ofreciéndole la diferencia de partido...” (*A.M.V.*: 2-198-17).

¹³⁷ Formó parte de la compañía durante toda la temporada 98-99, ya que el 17 de febrero de 1699 figura entre las damas de la compañía a las que se ordena no abandonar Madrid (*A.M.V.*: 2-200-9).

- 1701: 2ª dama en la compañía de Teresa de Robles en Madrid (*Genealogía*: 443))
- 1702: 2ª dama en la compañía de Gregorio Antonio¹³⁸ (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1703: 2ª dama en la compañía de Juan Bautista Chavarría¹³⁹ (*Genealogía*: 443) (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: 2ª dama en la compañía de Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 443), (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1705: 2ª dama en la compañía de Antonio Ruiz (*Genealogía*: 443)
- 1706: 2ª dama en la compañía de Antonio Ruiz (*Genealogía*: 443)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1683: Participó en el auto de Calderón *La cura y la enfermedad*, representado en el Corpus madrileño por la compañía de su hermano Matías de Castro (*Docs. Calderón*: 434), de la que ella era 5ª dama (*A.M.V.*: 2-199-7)
- 1684: Como 5ª dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-5) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth y El año santo en Madrid* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1687: Como 4ª dama de la compañía de Simón Aguado (*A.M.V.*: 2-199-3) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El primer duelo del mundo* (también *El primer duelo de España*)¹⁴⁰ y *Gedeón humano y diuino* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1688: Como miembro de la compañía de Rosendo López Estrada participó en el auto *Mística y Real Babilonia*¹⁴¹, representado por dicha compañía en el Corpus de Madrid.
- 1690: Como 2ª dama en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-198-17) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las bodas del cordero y 1º y 2º Isaac* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1691: Como 2ª dama de la compañía de Polope (*A.M.V.*: 2-198-17) participó en el auto *El Maestrazgo del Toisón*, representado por dicha compañía en el Corpus¹⁴² de Madrid
- 1696: Como 1ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-6) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴³.
- 1697: Como 2ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-7) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El jardín de Falerina y La redención de cautivos* (*A.M.V.*: 2-200-5).

¹³⁸ Figura la 2ª entre las cinco damas de la compañía de Gregorio Antonio a las que se ordena el 15 de febrero de 1703 no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2). Parece que a finales de la temporada 1702-3 tuvo que hacerse cargo de la compañía Francisco de Castro por no disponer Gregorio Antonio de "caudal" (*A.M.V.*: 2-425-41).

¹³⁹ Ese año, para "asegurarla", la Junta del Corpus de Madrid le embargó los vestidos de representar (6 vestidos, 3 basquiñas, 1 casaca y 1 guardapiés), todos bastante lujosos (*A.M.V.*: 2-201-2).

¹⁴⁰ La compañía de Agustín Manuel parece que representó el primero, ya que Teresa de Robles, la 3ª dama de dicha compañía, aparece en la mojiganga escrita por Bances Candamo para su auto *El primer duelo del mundo* (BUEZO, *María de Navas*: 277), por lo que la compañía de Aguado habría representado el de Gedeón, de Jacinto Ibañez.

¹⁴¹ Una hija de Bernabé Álvarez entró como sobresaliente en la compañía para representar el papel del "hijo de Nabucodonosor" (*A.M.V.*: 2-199-1).

¹⁴² La Junta del Corpus había pedido a Isabel cantase los "... tiples altos sin embargo de no entrar en parte de musica..." ofreciendo al matrimonio una compensación económica por hacer papeles que no les correspondían. Finalmente "...despues de barias ynstancias y conminaciones [...] se allano [Camacho] a hazer segundos graciosos y a que Isauel de Castro su mujer cantase los tiples altos sin embargo de no entrar en papel de musica, dandole tres mil Rs." (*A.M.V.*: 2-198-17). Según las cuentas de gastos menores, la pareja cobró los 3.000 rs. prometidos y otros 1.300 rs. en concepto de ayuda de costa para "vestir los autos" (*A.M.V.*: 2-198-17). La otra compañía, dirigida por Agustín Manuel, hizo el auto titulado *Psiquis y Cupido*, ya que según la cuenta de gastos se pagaron al mercader José Ortiz de Zárate 120 rs. por el tafetán blanco "...que dio para Theresa de Robles para hazer el papel de Cupido en el auto que represento su compañía." (*A.M.V.*: 2-198-17). Teresa de Robles era la 3ª dama de Agustín Manuel.

¹⁴³ Parece que ese año tenía compañía propia en Toledo, pero ella y algunos miembros de la compañía fueron reclamados por la Junta del Corpus de Madrid. Se le pagaron 1.506 rs. reales por los gastos del viaje desde Toledo (*A.M.V.*: 2-200-6). La actriz no figura entre los miembros de la compañía de Vallejo que representaron varios festejos en palacio durante las Carnestolendas de 1696 (*Fuentes I*: 216-7)

- 1698: Como 2ª dama en la compañía de Juan de Cardenas (*A.M.V.*: 2-200-8) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid que ese año fueron ambos de Antonio de Zamora: *El Divino Artífice* y *Las puertas de David* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1699: Aparece en la zarzuela *Júpiter y Yoo* o *Los cielos premian desdenes* de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo. Hizo *LA POESIA* en la *Loa*, el papel de *ISIS* en la zarzuela, y cantó también en el fin de fiesta (*Hª Zarzuela*: 71)
- 1700: Como 2ª dama de la compañía de Teresa de Robles (*A.M.V.*: 2-200-10) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El viático cordero* y *La divina Filotea* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1703: Como 2ª dama de la compañía de Juan Bautista Chavarría, representó uno de los dos autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1704: Participó como 2ª dama de la compañía de Chavarría en uno de los dos autos representados ese año en el Corpus de Madrid, que fueron *El pleito matrimonial* y *Las órdenes Militares* (*A.M.V.*: 2-201-4).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- *Baile cortado por lo satírico*. Podría ser la Isabel de Castro a la que el público pide que cante un aria de "Escarlata" (Scarlatti) (*Colección*: ccxvii)

4. Conclusiones:

Actriz mas que música, sin embargo debía poseer una bonita voz, según se desprende de la petición que en 1691 le hacen los Comisarios del Corpus para que cante las parte de "alto", así como de su intervención en partes cantadas en la representación de *Júpiter y Yoo* de Lanuza en 1699.

Miembro de una familia de actores, su trayectoria profesional es un buen ejemplo de como la organización teatral de la época permitía a los actores adquirir una sólida formación hasta llegar a los puestos mas prominentes de la jerarquía teatral. En el caso de Isabel de Castro, su ascenso dentro de la profesión se produjo en apenas siete años, pasando de ser 5ª dama (1683) en una compañía dirigida por su hermano a 2ª dama (1690) en la compañía de Damián Polope, una de las mas importantes en ese momento.

CASTRO Y GUZMÁN, Bernarda de:

1. Datos biográficos:

- Era hija de la actriz Marcela Martínez (*Genealogía*: 399)
- Casada con Diego de Valdés Toral¹⁴⁴ (*Genealogía*: 399), que hacía galanes y barbas (*N.Datos*: 260).
- Tuvieron dos hijas: Ana de Castro y María de Valdés Toral (*Genealogía*: 399)
- Ella y su familia fueron recibidos por cofrades en 1632 en la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 375).
- Murió en 1637 (*Genealogía*: 375)

2. Vida profesional:

¹⁴⁴ Según el contrato que firma con Andrés de la Vega en 1636, estaba viuda (*N.Datos*: 243), pero debe ser un error o que existe un marido anterior del que no tenemos noticia, porque un año mas tarde ella y Valdés se contratan con Luis Bernardo Bovadilla (*N.Datos*: 260).

- 1632: Con su marido en la compañía de Fernando de Rosales (*Genealogía*: 375).
- 1636: 2ª dama, cantar y bailar en la compañía de Andrés de la Vega¹⁴⁵
- 1637: 1ª dama, cantar y bailar en la compañía de Luis Bernardo Bovadilla. Su marido hacía terceros galanes y barbas en la misma compañía (N.Datos: 260).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su pertenencia a compañías tan importantes como las de Vega y Bobadilla parece indicar que se trataba de una buena profesional.

CEBALLOS, María de:

1. Datos biográficos:

- Hija de María¹⁴⁶ y Juan de Ceballos (*Genealogía*: 376)
- Casada con Diego de Guevara (*Genealogía*: 376), también actor
- Estuvo en Nápoles con la compañía de Roque de Figueroa¹⁴⁷
- Fue recibida por cofrade, junto con su marido, en 1631 en la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 376).
- Murió en Nápoles en 1637, estando en la compañía de Roque de Figueroa (*Genealogía*: 537).

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Genealogía*: 57)
- 1633: 2ª dama de la compañía de Cristóbal de Avendaño¹⁴⁸ (*A.M.V.*: 2-196-39) (*Autos 1636*: 282).
- 1634: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*Quiñones*: 290)
- 1635: 6ª dama en la compañía de Roque de Figueroa que ese año marchó a Nápoles (*Actores*: Prado: 35)
- 1636: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa que representaba en Nápoles (*Actores*: Prado: 36)
- 1637: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa que representaba en Nápoles (*Actores*: Prado: 36)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1631: *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (*Spanish*: 451).
- 1633: Como 2ª dama de Avendaño (*A.M.V.*: 2-196-39), participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

¹⁴⁵ El contrato es por un año aunque en él solo se indican las ganancias de la actriz por las fiestas: 450 rs. por el Corpus y su octava, 50 rs. por cada fiesta ordinaria, y por las fiestas de la Virgen 60 rs. por la de Agosto y otros 60 rs. por la de septiembre (N.Datos: 243).

¹⁴⁶ Según Rennert (*Spanish*: 451) su madre se llamaba María de Corbella.

¹⁴⁷ Ellas y su marido pertenecían a la compañía de Roque de Figueroa que marchó a Nápoles en 1635, aunque Guevara murió ese mismo año en Génova durante el viaje (*Actores*: Prado: 36).

¹⁴⁸ Ver también en SHERGOLD, N.D., y J.E. VAREY, "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Revista Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XXIV (1955): cito por *Docs. Autos 1636*.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *Las Dueñas*, de Quiñones de Benavente, representado posiblemente en 1635 por la compañía de Roque de Figueroa (*L. Quiñones*: 292) en el estanque del Retiro, ya que con toda probabilidad fué una de las piezas menores que acompañó la representación de *El mayor encanto amor*, de Calderón, con escenografía de Cosme Lotti. La actriz formaba parte del grupo de cuatro locos que cantaba alabanzas a la puesta en escena del italiano: “*Salen PERAL, MARÍA, MARÍA DE CEBALLOS, DOROTEA, todos de locos, cantando, con velas en las manos*” (*Colección*: 566)

c) Posibles papeles/obras representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Perteneció a las principales compañías de su época. Como la mayoría de sus colegas la Ceballos además de representar, cantaba y bailaba, tal y como se indica en la lista presentada por Avendaño a los comisarios del Corpus de Madrid en 1633 (*A.M.V.*: 2-196-39), y también en el entremés citado de Quiñones de Benavente en el que tiene unos versos cantados como solista.

CISNEROS, María de:

1. Datos biográficos:

- Hija de D. Diego de Cisneros (arpista) y María de Andrada (*Genealogía*: 172)
- Casada primero con José Jimeno (cirujano), hombre de vida aventurera y polígamo, que además intentó matarla¹⁴⁹. Una vez anulado este matrimonio, se casó con Manuel de Mosquera¹⁵⁰, posiblemente hacía mediados de la década de 1670¹⁵¹ pues en 1676 ya estaba casada con Mosquera¹⁵² (*Migajas*: 213).
- Tuvo con Mosquera dos hijas, también actrices: Josefa de Cisneros (casada con José Garcés), y Agustina Mosquera (casada con Juan Vela) (*Genealogía*: 566).
- Parece que comenzó a retirarse a finales de la década de 1680, ya que durante los últimos años de dicha década la encontramos como sobresaliente en las representaciones del Corpus madrileño (hasta 1691), y ya únicamente en algunas “fiestas” palaciegas en la década siguiente (1695 y 1696)¹⁵³.
- Rodríguez y Tordera (*Calderón: obra corta*: 149) la identifican con D^a María de Cisneros y Alarcón, dama acomodada que desde 1687 “... aparece citada en distintos documentos como

¹⁴⁹ “...queriendose ir por zirujano maior de el terzio que lleuaua y de que iba por Maestre de campo don Francisco Truiols, en lo que por ziertos motiuos no combino María de Zisneros, biendo que no podía llevarla ni obligarla, yntento quitrla la vida deziendola se nezesitaua purgar, lo cual executo y la mañana que la dio la purga la dejo dormir y zerrando la puerta se fue y se embarco en las galeras siendo marauilla de Dios el que huiendo dormido mas de cuatro o zinco oras no la vbiese muerto.” Era reincidente, puesto que ya había intentado envenenar a su primera mujer (*Genealogía*: 565).

¹⁵⁰ Viudo de la actriz Antonia del Pozo, celebre tiple (*Genealogía*: 423). Mosquera era “De oficio pintor [...] huiendose aficionado a la representacion paso a Madrid en donde tubo noticia de que de la compañía de la Alquilona que se hallaua en Galicia se buscaba galan, y combidandose a ello se fue a pie y mui mal vestido a Santiago peregrinando donde lleo y fue admitido en la compañía sin mas pruebas que la gana de ser representante...” (*Genealogía*: 226).

¹⁵¹ Antonia del Pozo vivía aún en 1672; ella (música) y Mosquera (galán 3º) pertenecían a la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón*: 329).

¹⁵² En 1677 ambos formaban ya parte de la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón*: 350).

¹⁵³ En la lista de la compañía de Cristóbal Caballero para el Corpus de 1694, que finalmente no hizo los autos del Corpus “...por haber buuelto a formar la suya Agustin Man[ue]l...” (*A.M.V.*: 2-200-4), figura como 6ª dama de la compañía una “María de Cisneros, menor” que no sabemos si estaba emparentada con la actriz.

“casera” o persona que ofrecía “fianza” de muebles o inmuebles, garantía para los arrendadores de los teatros....”¹⁵⁴.

- 1717: Vivía en Madrid, ya retirada del teatro. (*Genealogía*: 566)

- 1720: Murió el 5 de abril en Madrid (*Genealogía*: 566)

2. Vida profesional:

- 1668: 2ª dama en la compañía de José Garcerán, en Valencia (*Genealogía*: 566)

- 1669: 5ª dama en la compañía de José Garcerán (*Genealogía*: 566)

- 1672: Miembro, junto con su padre, de la compañía de José Garcerán (*Spanish*: 453)

- 1677: 3ª dama “en una de las compañías en Madrid...” (*Genealogía*: 566) que parece haber sido la de Antonio de Escamilla, ya que la actriz aparece la 3ª de las seis damas en la lista de la compañía de Escamilla para el Corpus madrileño (*Docs. Calderón*: 350).

- 1678: 3ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 352)

- 1679: 2ª damas de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 357).

- 1680: 2ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 366).

- 1681: 2ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 369).

- 1682: 2ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Genealogía*: 566) (*100 Docs.*: 118).

- 1683: 2ª dama en la compañía de Francisca Bezón (*A.M.V.*: 2-199-7).

- 1684: 3ª dama en la compañía de su marido Manuel de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-6).

- 1685: 3ª dama en la compañía de su marido Manuel de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-5).

- 1686: 2ª dama en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-4)

- 1687: Sobresaliente en la compañía de Agustín Manuel¹⁵⁵ (*Genealogía*: 566) (*A.M.V.*: 2-199-1).

- 1688: ¿Sobresaliente? de la compañía de Agustín Manuel¹⁵⁶ (*A.M.V.*: 2-199-1).

- 1691: 2ª dama de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-198-17)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1677: Como 3ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 350) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

- 1678: Como 3ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 352) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

- 1679: Como 2ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 357) participó en uno de los autos del Corpus madrileño.

- Participó en el fin de fiesta de *Siquis y Cupido*¹⁵⁷ de Calderón, representada en el Salón del Retiro el 3 de diciembre.

¹⁵⁴ En 1700, el Protector ordenó levantar el embargo de las hipotecas y los alquileres de las casas que había presentado el arrendador de los corrales como fianza del arriendo, y entre los fiadores del arrendador cuyos bienes habían sido embargados figuraba doña María de Cisneros, que le había prestado 3.000 ducados. No está claro sin embargo que ambas sean la misma persona, pero de ser así, su actuación “financiera” habría comenzado varios años antes, al invertir sus ganancias en inmuebles, ya que en 1673 Dª María de Cisneros y Alarcón vendió una casa a la Compañía de Jesús, según se indica en la escritura de pago que con fecha 9-IX-1673, le otorgó el Padre Jacinto Tebar (Prepósito de la Casa profesa de la Compañía de Jesús), por 7.000 ducados de vellón “...efecto de mayor suma en satisfacion del precio de vnas casas que vendió a dicha Casa profesa...” *Fuentes para la historia del teatro en España VI: Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudios y Documentos*, N.D. Shergold y J.E. Varey (eds.), (Londres, 1979), p. 157. Cito por *Fuentes VI*.

¹⁵⁵ Figura como sobresaliente en la compañía de Agustín Manuel en la orden de febrero de 1688 que prohibía a los actores abandonar Madrid (*A.M.V.*: 2-199-1), pero no aparece en la lista de la compañía para el Corpus de 1687, ya que según la orden de 22 de enero de 1687, que les prohibía salir de Madrid, ella formaba parte de la compañía de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-3).

¹⁵⁶ En la orden de febrero de 1689 que prohíbe a los actores salir de Madrid, figura la 2ª de las seis damas de la compañía de Mosquera (*A.M.V.*: 2-198-19).

¹⁵⁷ Se le dieron 100 rs. para vestidos (*Fuentes I*: 80-1). Como sobresaliente en la compañía de Vallejo se le dieron 32 rs. de a ocho (*Fuentes I*: 90).

- Participó en *Faetón*¹⁵⁸ de Calderón (*Fuentes I: 93*), representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana. Hizo el papel de *SIL VIA* y Luisa Fernández hizo a *GALATEA*, su compañera (*Fuentes I: 93*).
- 1680: Participó en la reposición de *La púrpura de la rosa* de Calderón, representada el 18 de enero en el Alcazar. Hizo el papel del *AMOR*¹⁵⁹.
 - Participó en la loa de *Hado y Divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón, representada en el Coliseo durante las Carnestolendas para celebrar el matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleans. Hizo *LA FAMA*¹⁶⁰. Compañeras: Francisca de Monroy (el *Clavel*), Teresa de Robles (la *Azucena*) (*Fuentes I: 110*)
 - Como 2ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 366*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid
- 1681: Como 2ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 369*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1683: Como 2ª dama de la compañía de Francisca Bezón (*A.M.V.: 2-199-7*) representó en Madrid el auto de D. Andrés de Villamayor *Eco y Narciso* (*Docs. Calderón: 434*).
- 1684: Como 3ª dama en la compañía de su marido, Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-6*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1685: Participó en varias comedias representadas a los Reyes en Carnestolendas¹⁶¹.
 - Como 3ª dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-5*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1686: Como 2ª dama de la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-4*) participó en uno de los autos del Corpus madrileño.
 - Participa en el *Baile del juicio de París* (se la menciona por su nombre) que se representó con *Las Bélides* o *Fabúla de Hipermestra y Linceo*, zarzuela de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, representada en el Salón de Palacio el 22-XII para celebrar el cumpleaños de la Reina madre (*Hª Zarzuela: 70*). Compañeros: Josefa de San Miguel (*París*), María de Navas (*Juno*), Teresa de Robles (*Venus*) y Paula Mª de Rojas (*Palas*) (*Hª Zarzuela: 70*)
- 1688: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en la representación durante el Corpus de Madrid del auto *A María el corazón*¹⁶².
- 1691: Como sobresaliente de la compañía de Agustín Manuel representó en el Corpus de Madrid el auto *Psíquis y Cupido* de Calderón (*A.M.V.: 2-198-17*)
- 1691: Como sobresaliente¹⁶³ en la compañía de Agustín Manuel para el Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-198-17*) participó en el auto *Síquis y Cupido*, que fue el que representó su compañía¹⁶⁴.

¹⁵⁸ Fue representada por las compañías de Prado y Vallejo, que juntas reunían nada menos a que trece actrices-músicas: Josefa de San Miguel, Sebastiana Fernández, Teresa de Robles y Andrea de Salazar de la compañía de Prado; Manuela de Escamilla, Bernarda Manuela, Josefa Nieto y Luisa Fernández, de la compañía de Vallejo; y cuatro sobresalientes Francisca Bezón, María de los Santos, María de Anaya y Francisca Monroy.

¹⁵⁹ Se pagaron 400 rs. a María de Cisneros, "...que hizo el Amor, por vestir su papel." (*Fuentes I: 99*).

¹⁶⁰ Llevaba un vestido de "tela nacar plata de Sevilla" que costó 2.485 rs. (*Fuentes I: 110*).

¹⁶¹ Se hicieron tres comedias: *Lo que son las mujeres* (Rojas Zorrilla), *La gitanilla* (Solís) y *Abrir el ojo* (Rojas Zorrilla). Se le pagaron 100 rs. de ayuda de costa en concepto de "vestuario" (*Fuentes I: 164*).

¹⁶² El otro auto representado ese año fue *Mística y Real Babilonia*. Según las cuentas de gastos menores, una hija de Bernabé Álvarez entro como sobresaliente en la compañía de Rosendo Lopez Estrada para hacer el papel del hijo de Nabucodonosor (*A.M.V.: 2-199-1*), por lo que la compañía de Agustín Manuel tuvo que representar el otro auto, en este caso *A María el corazón*.

¹⁶³ Era la 2ª dama de la compañía, pero la Junta del Corpus decidió (20-III) que hiciese dama sobresaliente "...combinandose en la mexor forma posible por lo que tocava a sus partidos.", por lo que en otro acuerdo posterior (4-IV) la Junta acordó pagarle 1.240 rs. por "suplimento de partido". Finalmente recibió 1.340 rs. "... los ducientos y quarenta Rs. a la d[ic]ha María por el suplimento de partido *que ganaua haciendo segundas damas en la conpañia de Agustín Manuel y paso a hazer sobresalientes*, seiscientos Rs. a la misma por Ayuda de costa para vestir el auto y los quinientos Rs. restantes a su hija [Josefa de Cisneros, 5ª en la misma compañía] por la misma razón..." (*A.M.V.: 2-198-17*). El subrayado en cursiva es nuestro.

¹⁶⁴ Según la cuenta de gastos se pagaron al mercader José Ortiz de Zárate 120 rs. por el tafetán blanco "...que dio para Theresa de Robles para hazer el papel de Cupido en el auto que represento su compañía." (*A.M.V.: 2-198-17*). Teresa de Robles era la 3ª dama de Agustín Manuel.

- 1695: Sobresaliente en la comedia *Amor es entendimiento* de Manuel Vidal y Salvador, representada el 4 de noviembre en el Salón de Palacio para celebrar el “felice nombre” del Rey (*Fuentes I*: 212)
 - Participó como sobresaliente en *Amor procede de Amor*, también de Manuel Vidal y Salvador, comedia representada en el Coliseo del Buen Retiro el 6 de noviembre para el cumpleaños del Rey (*Fuentes I*: 213).
 - Participó como sobresaliente en la *fiesta* representada el 20 de noviembre para celebrar el santo de la Electríz Palatina, madre de la reina Mariana de Neoburgo (*Fuentes I*: 213)
- 1696: Sobresaliente en la compañía de Andrea de Salazar que representó el lunes de Carnestolendas *El laberinto de Creta* ¹⁶⁵ (*Fuentes I*: 217).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *La garapiña*¹⁶⁶ de Calderón de la Barca. Hizo el papel de LAZARA.
- Entremés *El sacristán mujer*¹⁶⁷ de Calderón.
- Mojiganga para el auto *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo¹⁶⁸.

c) Posibles papeles representados:

- 1685: Puede que participase en las comedias *El Laberinto de Creta* y *El segundo Escipion*¹⁶⁹.
- 1686: Posiblemente hizo uno de los papeles cantados¹⁷⁰ en la zarzuela *Las Bélides* o *Fábula de Hipermestra y Linceo*, de Marcos de Lanuza (teniendo los actores que aparecen en el *Baile del juicio de París* que la acompañaba) que fue representada por las compañías de Manuel Mosquera y Rosendo López¹⁷¹.

4. Conclusiones:

Pese a ser 2ª dama, María de Cisneros es un buen ejemplo de como en la segunda mitad del siglo las habilidades musicales se habían generalizado entre las actrices sin importar su categoría, ya que en varias obras parece que prima su condición de música, que en su caso se debería en gran parte a su padre, arpista en las compañías teatrales. Estamos pues ante una actriz-música que, una vez mas, se presenta como una “hija de la comedia”, madre a su vez de actrices que continúan la tradición familiar.

Si como creen Rodríguez y Tordera, María de Cisneros y Dª María de Cisneros y Alarcón son una misma persona, y el hecho de que en los últimos años de su carrera la actriz actuase preferentemente como sobresaliente, lo que parece indicar un progresivo alejamiento de la profesión teatral, nos encontramos con una mujer inteligente que supo aprovechar los mejores años de su vida profesional para asegurar su futuro una vez retirada. Sus actividades comerciales ligadas al teatro parece que incluían proveer las piezas breves para algunos festejos palaciegos, posiblemente por

¹⁶⁵ Aunque existe una comedia de Lope de Vega con ese título, parece más probable que se trate de la zarzuela de igual título de Diamante, que ya se había representado en 1693 (*Fuentes IX*: 142).

¹⁶⁶ Teniendo en cuenta los nombres de los actores que figuran en el manuscrito del entremés que conserva la *B.N.M.*, Rodríguez y Tordera (*Calderón: obra corta*: 165) creen que este entremés fue representado durante el Corpus de 1678.

¹⁶⁷ Según Rodríguez y Tordera (*Calderón obra menor*: 150) fue posiblemente representado a los reyes entre noviembre de 1678 y principios de febrero de 1679 por la compañía de Matías de Castro, con algunas actrices de la compañía de Escamilla (María de Cisneros y Teresa de Robles).

¹⁶⁸ BUEZO, C., “La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una “autora” aventurera”, en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, L. García Lorenzo (ed.), (Murcia, 2000), pp. 267-286; p. 277. Cito por *Mª de Navas*.

¹⁶⁹ No consta que participase en la representación pero las cuentas indican que se le pagaron 200 rs. “...por el bayle y fin de fiesta que dio para la comedia del Laberinto...” (*Fuentes I*: 162) y otros 200 rs. “por el vayle nuevo y el fin de fiesta...” para *El segundo Escipion* (*Fuentes I*: 163).

¹⁷⁰ Cantaban *Júpiter, Eritrea, Casandra y Laura*, y había además de un coro de damas (*Hª Zarzuela*: 70).

¹⁷¹ A la compañía de Mosquera pertenecían María de Cisneros (2ª dama) y Josefa de San Miguel (*París*) (3ª dama), y las tres actrices restantes a la de López: María de Navas (*Juno*) (1ª dama), Teresa de Robles (*Venus*) (3ª dama) y Paula Mª de Rojas (*Palas*) (4ª dama, partiendo con Juana Roldán (*A.M.V.* 2-199-4).

haberlas comprado su marido, Manuel de Mosquera, pues sabemos que en 1785 dió el baile y fin de fiesta para las comedias *El Laberinto de Creta* y *El segundo Escipion* (*Fuentes I*: 163).

COCA, Ana de (o Juana):

1. Datos biográficos:

- Casada con Manuel Coca de los Reyes (gracioso) (*Genealogía*: 385)
- Recibida en 1632 por cofrade, junto con su marido, en la Cofradía de la Novena. En el libro de cofrades figura como Juana de Coca (*Genealogía*: 385).

2. Vida profesional:

- 1625: Música, representante, y bailarina en la compañía de Andrés de la Vega¹⁷², según la lista que el autor entregó a los comisarios del Corpus de Madrid (*Actores: Córdoba*: 10).
- 1632: Con su marido en la compañía de Roque de Figueroa (*Genealogía*: 385).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Debido a la escasez de datos sobre esta actriz, sólo tenemos información sobre sus habilidades musicales gracias a lo indicado en la lista de Andrés de la Vega.

CÓRDOBA, María de, *Amarillis*:

1. Datos biográficos:

- Hija de los actores Antonio Martínez e Isabel de Córdoba¹⁷³, nació en Madrid hacia 1597 (*Actores: Córdoba*: 2).
- Casada en 1615 con Andrés de la Vega¹⁷⁴, uno de los autores mas importantes de la primera mitad del XVII, el matrimonio fue bastante tormentoso, llegando la actriz a solicitar en dos ocasiones la separación por malos tratos¹⁷⁵.

¹⁷² Agulló (*100 Docs.*: 102) reproduce la misma lista pero con variantes en los nombre de las mujeres, y en ella no aparece Ana de Coca sino Ana de Soto, como “gran música, representante y baylarina”, pero la sitúa entre papeles de 1634.

¹⁷³ En 1632 María de Cordoba, como heredera, junto con su hermana Sebastiana de Códoba (casada con Luis de Toledo), de Antonio Martínez e Isabel de Cordoba, sus padres, pide se le de traslado de la escritura de unas casas en la calle de los Negros que éstos compraron a Bartolomé Salcedo (*N.Datos*: 223). Según Cotarelo (*Actores: Cordoba*: 2) sus padres eran “cómicos de la legua”.

¹⁷⁴ “Autor de comedias. Fue vno de los cinco fundadores primeros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, por los años de 1631. Fue casado con Maria de Cordoba, *Amarillis* (*Genealogía*: 44). Su apellido era Del Campo, y así figura en la partida de casamiento de la parroquia de San Luís: “Certifico yo, Francisco de Loaysa ... que en 28 días del mes de agosto de 1615 años ... yo, Francisco de Loaysa cura de la iglesia de San Luis desta villa de Madrid, despose *in facie ecclesiae*, por palabras de presente, que hacen verdadero matrimonio, a Andrés del Campo con María de Cordoba...” (*Actores: Cordoba*: 4).

¹⁷⁵ La primera separación se produjo en el verano de 1627, alegando María de Cordoba que su marido, además de pegarle, no hacía con ella vida maridable y tenía varias amantes (*Actores: Cordoba*: 13). Reconciliados en 1632 (*Actores: Cordoba*: 18), en junio de 1639 *Amarillis* presenta una nueva demanda de divorcio, alegando que “...debiéndome dar vida honrada y maridable no lo ha hecho; antes, del dicho tiempo a esta parte me ha hecho muchos y malos tratamientos, dándome de bofetadas, coces y porrazos; señalándome en el rostro y cuerpo [...] no me sustenta ni da lo necesario, antes me consume y disipa mucha suma de ducados que he ganado y gano en el ejercicio de la representación, gastándolo con mujeres de malvivir con quien ha estado amancebado, y especialmente con una mujer secreta con quien ha estado trece años amancebado en esta

- Tuvieron un único hijo, José de la Vega y Córdoba, nacido en 1619, que prefirió la vida religiosa, llegando a ser presbítero y capellán de la parroquia de Santa Cruz, y murió en 1670 (*Actores: Córdoba: 6*).
- Desterrada en 1621 temporalmente de Madrid por el escándalo que protagonizó en el teatro su protector, el duque de Osuna¹⁷⁶.
- Se retiró en 1646, obligada por la prohibición de representar dictada por Felipe IV tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos, enviudando de Andrés de la Vega en 1647 (*Actores: Córdoba: 31-2*).
- Gracias al propio rey Felipe IV sabemos que en 1650 parece que volvió temporalmente a representar durante las Carnestolendas¹⁷⁷, aunque posiblemente sólo ante los Reyes y debido a la presencia en Madrid de la nueva reina Mariana de Austria¹⁷⁸.
- Viuda y retirada, se dedicó al negocio de alquilar el "hato" de representar a otras compañías (*Actores: Córdoba: 32*), así como a la administración de sus bienes, que parecen haber sido cuantiosos.
- Murió en Madrid en 1678 (*Genealogía: 475*)

2. Vida profesional:

- 1618: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Baltasar Pinedo¹⁷⁹.
- 1620: Miembro de la compañía de Pedro de Valdés (*Actores: Córdoba: 6*)
- 1621: con su marido en la compañía de Tomás Fernández (*N.Datos: 187*).
- 1624: Miembro de la compañía de su marido, Andrés de la Vega, que representó ese año en el Corpus de Sevilla, los autos ante Felipe IV (*Spanish: 457*).
- 1625: 1ª dama en la compañía de su marido, Andrés de la Vega (*Actores: Córdoba: 10*).
- 1626: 1ª dama en la compañía de su marido (*Spanish: 457*).
- 1627: 1ª dama en la compañía de su marido (*Actores: Córdoba: 13*).
- 1628: 1ª dama de su propia compañía (se había separado por primera vez de Vega) (*Actores: Córdoba: 14*).
- 1629: 1ª dama de su propia compañía (*Actores: Córdoba: 15*).
- 1631: 1ª dama en la compañía de su marido Andrés de la Vega, ya reconciliados (*Actores: Córdoba: 17*).
- 1633: 1ª dama en la compañía de su marido (*Spanish: 457*).
- 1634: 1ª dama en la compañía de su marido (*Actores: Córdoba: 21*).
- 1640: Su marido se obliga a que ella represente dos comedias en la villa del Escorial (*N.Datos: 325*).
- 1643: En la compañía de su marido Andrés de la Vega¹⁸⁰.
- 1644: En la compañía de su marido (*Actores: Córdoba: 31*).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

corte..." (*Actores: Córdoba: 25*). Ya separados, hasta 1643 no parece que se produjese una nueva reconciliación (*Actores: Córdoba: 31*), que al parecer fue definitiva, ya que a su muerte, en 1647, Andrés de la Vega nombra testamentaria a su mujer (*Actores: Córdoba: 32*).

¹⁷⁶ "Aquella tarde salio muy brava una farsanta que llamaban *Amarilis*, a quien dicen que festejaba el duque [...] Ha habido gran grita y bulla que junto con lo de los aposentos dio campanada. Echaron al otro dia de aquí a la gran farsanta y otras cuatro o seis señoras destas, y a una casada, en cuya casa se hacían muchas juntas, comedias y fiestas a honor destas santas" CASTRO, A de, *Discurso sobre las costumbres españolas del siglo XVII*. Citado por CCOTARELO, *Actores: Córdoba: 7-8*.

¹⁷⁷ "... Muy regocijadas carnestolendas hemos pasado y la gente moza se ha divertido y entretenido ... la comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres que *Amarilis* salió a luz y está tan gran farsanta como siempre..." PÉREZ VILLANUEVA, J., *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, (Salamanca, 1986), p. 121. Cito por *Felipe IV: Epistolario*.

¹⁷⁸ Hizo su entrada pública en Madrid el 15 de noviembre de 1649.

¹⁷⁹ Según declaran ambos en el reconocimiento de deuda otorgado al mercader Bartolomé Pichón (*N.Datos, 2ª* (1907): 382).

¹⁸⁰ El 6 de abril Andrés de la Vega se obliga a representar dos comedias en la villa de Santorcaz con su compañía "en que entra María de Cordova, su muger" (*N.Datos: 329*).

- 1617: En la comedia de Alarcón *Las paredes oyen* hizo el papel de *DOÑA ANA* (*Spanish*: 456)
- 1624: Participa en la representación de los autos *La Sinagoga* de Claramonte, o *El pastor Lobo* de Lope (*Spanish*: 457)
- 1625: Representó el lunes de Carnestolendas en El Pardo a los reyes *La despreciada querida* de Villegas (*Actores: Córdoba*: 11).
 - Participa en representaciones particulares al Rey durante los meses de septiembre, octubre y noviembre de las comedias *Tratar mal por querer bien*; *Los desprecios en quien ama*; *La hija de Marte*; *Nunca costó poco*; *El Brasil restituído*, y *No hay reinar como vivir* (*Actores: Córdoba*: 11)
- 1626: Representó los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos*, 2ª (1908): 253).
 - Represento en noviembre en el Palacio de Aranjuez *Las paredes oyen* de Alarcón (*Actores: Córdoba*: 12)
- 1627: Representó los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Córdoba*: 13)
- 1628: Representó los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Córdoba*: 14)
- 1629: Representó en los corrales madrileños durante las Carnestolendas la comedia de Mira de Amescua *Hero y Leandro* (*Actores: Córdoba*: 15)
- 1633: Con consentimiento de Vega es contratada por la villa de Daganzo para “representar, cantar y bailar” en dos comedias¹⁸¹.
- 1634: Representó como particulares en abril y mayo ante el Rey *La puente Juana* (Lope), *Las discretas amigas*, *Las bizarrías de Belisa* (Lope), y *El hermosos peligro* (*Actores: Córdoba*: 21).
- 1639: Actúa en cuatro comedias durante el Corpus de Valdemoro¹⁸².

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Comedia *El cerco de Fuenterrabia*, de Cristóbal de Morales (*Spanish*: 457)
- Comedia *Cautela contra cautela*, de Tirso de Molina (*Spanish*: 457)
- Entremés *La visita graciosa*¹⁸³.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Mujer “garrida” y actriz polifacética, no sólo representaba maravillosamente, sino que además cantaba, tocaba instrumentos y bailaba muy bien, según afirman numerosos contemporáneos. Muy admirada por todo tipo de públicos¹⁸⁴, incluida la familia real¹⁸⁵, María de Córdoba es posiblemente la actriz de la que nos ha llegado el mayor número de noticias sobre la admiración que

¹⁸¹ Ella pondría el vestuario, y cobraría 800 rs., además de viajes y comida pagados para ella y una criada. En el contrato se indican las comedias que la actriz podía representar (*N.Datos*: 226): *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte* (Mira o Rojas), *Amar como se ha de amar* (Lope), *El milagro por los celos* (Lope), *Sufrir mas por querer mas* (Villaizán), *El Mariscal de Biron* (Montalbán), *La Puente de Mantible* (Calderón), *La dicha del Forastero* (Lope), *El examen de maridos* (Alarcón)

¹⁸² Recibirá 1000 rs., y además alojamiento y transporte para ella y una criada (*N.Datos*: 302).

¹⁸³ Publicado en *Entremeses nuevos* (Zaragoza, 1640), que lo atribuye a D. García Baca de Montalvo y se dice que “Representole *Amarilis*”. Aparece publicado también en *Ociosidad entretenida* (1668) pero con el título de *El enfermo*, y atribuido a Quiñones de Benavente, aunque Bergman (*L.Quiñones*: 405) considera ésta última dudosa.

¹⁸⁴ En 1621 ya era muy apreciada a juzgar por el sueldo que Tomás Fernández asigna ese año al matrimonio que cobra 14 rs. de ración diarios y 36 rs. por representación, mas 600 reales por la fiesta del Corpus, y tienen derecho a cuatro caballerías para los viajes (*N.Datos*: 187).

¹⁸⁵ Como vimos, tras la reaparición de la actriz en las representaciones palaciegas de Carnestolendas, Felipe IV opina que “...está tan gran farsanta como siempre...” (7-III-1650) PÉREZ VILLANUEVA, *Felipe IV: Epistolario*: 121.

de pies y narices largas.
Mas confiada que linda
y necia que confiada,
por presumida insufrible
y archidescortés por vana.
Y los claros apellidos
poco acreditan tu casa,
que el Vega no es de Toledo
ni el Córdoba es de Granada.

y de un “cajón” de la plaza.
...
Representáte a ti misma
sin esa vana arrogancia,
el papel de conocerte,
y así noerrarás en nada.
[...]

(Actores: Córdoba: 2-3)

CORONEL, Jerónima:

1. Datos biográficos:

- Hermana de Barbara Coronel (*Genealogía*: 435), por lo tanto sería también hija de Agustín y María Coronel, y sobrina de Cosme Pérez (*Juan Rana*) (*Spanish*: 458)
- Casada en primeras nupcias con Diego Jiménez, ya estaba viuda en 1648 (*Spanish*: 458)
- Casada con Francisco de la Calle (*Genealogía*: 435) al menos desde 1655, cuando ambos formaban parte de la compañía de Osorio (*N.Datos*, 2ª (1913): 428).

2. Vida profesional:

- 1643: Miembro, junto con su primer marido Diego Jiménez, de la compañía de Tomás Díaz (*Spanish*: 458)
- 1644: Miembro de la compañía de Juan Acacio (*Spanish*: 458).
- 1645: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado (*Spanish*: 458)
- 1648: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez (*Spanish*: 458)
- 1650: Miembro de la compañía de Luis López (*Spanish*: 458).
- 1655: 4ª dama de la compañía de Diego Osorio¹⁹⁰.
- 1656: 4ª dama, “partiendo” con Mariana de Borja, en la compañía de Diego Osorio, en la que su marido, Francisco de la Calle era galán 3º (*N.Datos*, 2ª (1913): 435).
- 1657: Miembro de la compañía de su marido Francisco de la Calle¹⁹¹, aunque según Cotarelo (*Colección*: xlv) habría pertenecido ese año a la compañía de Francisco García *el Pupilo*, ya que figura entre la *Loa* de presentación de la compañía escrita por Diamante y que Cotarelo fecha hacia 1657¹⁹².
- 1658: 2ª dama en la compañía de partes que dirige su marido Francisco de la Calle¹⁹³ (galán 1º)
- 1660: En la compañía de su marido, Francisco de la Calle, que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 435).
- 1663: Ella y su marido, Francisco de la Calle, en la compañía de Francisca López (*Spanish*: 459).

3. Repertorio:

¹⁹⁰ Su marido Francisco de la Calle tercer galán de la compañía. Ambos ganan 34 rs. de parte y tienen derecho a cuatro caballerías para los viajes. Osorio les presta además 1.500 rs. (*N.Datos*, 2ª (1913): 428).

¹⁹¹ Figura entre los miembros de la compañía que el 16 de noviembre de ese año otorgan carta de pago por 1.500 rs. que recibieron de los arrendadores de los corrales de Madrid. En el documento Jerónima Coronel figura como “...muxer del dicho Francisco de la Calle...” (*Fuentes IV*: 123).

¹⁹² Sin embargo en la escritura de obligación otorgada por *el Pupilo* y los miembros de su compañía, comprometiéndose a volver a Madrid desde Zaragoza, una vez cumplido el compromiso de hacer allí cincuenta representaciones, no figura Jerónima Coronel. Aunque no está fechada, la escritura se hizo en papel sellado de 1658, y en ella se indica que se obligan a estar en la Corte “...el día 15 de febrero *del año que viene de 1658* y representar sin zesar ningún día asta el ultimo de Carnestolendas...” remitiéndoles el arrendador la “...*loa para empezar en esta Corte el dicho día 16 de febrero, escrita por Juan Bautista Diamante...*” (*Fuentes IV*: 123). El subrayado en cursiva es nuestro.

¹⁹³ En el contrato, firmado el 10 de marzo, se indica que cada miembro de la pareja cobraba 10 rs. de parte (*N.Datos*, 2ª (1914): 211).

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1655: Participó en el entremés *Los Volatines*, de Solís (se la menciona como *la Coronela*), que acompañó la representación de *Pico y Canente*, de Ulloa y Pereira.. Compañeros: Bernarda Ramírez, Cosme Pérez, Mariana de Borja y Mateo de Godoy (*Obra menor*: 41).
 - Hizo la 2ª MUJER en el baile *Los hombres deslucidos* de Jerónimo Cáncer, una de la piezas cortas que acompañó la representación de *La renegada de Valladolid*, de Monteses, Solís y Silva. Compañeros: Bernarda Ramírez, Mariana de Borja, Ursula de Torres, María de Quiñones, Polonia Baquedano (o de Garay), María de Santos, María de Mesa. (*Ramillete*: 315).
- 1658: Participaría en la representación ante los Reyes de *El Sol del Prado* (?), *Los dos Fernandos de Austria* (Antonio y Juan Coello) y *Mentir y mudarse a un tiempo* (José y Diego Figueroa)¹⁹⁴

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- 1657 (?): Aparece en la *Loa* de presentación de la compañía de Francisco García, *el Pupilo*, escrita por Diamante y publicada en *Rasgos del ocio* (1661), que según Cotarelo (*Colección*: xlv) debió escribirse en esa fecha.

c) Posibles papeles representados:

- 1655: Poiblemente hizo uno de los papeles secundarios en *Pico y Canente*, ya que intervino en el entremés *Los Volatines*.

4. Conclusiones:

Mas actriz que música y con una carrera relativamente corte, de apenas veinte años, Jerónima Coronel, posiblemente una buena profesional ya que aparece como miembro de compañías de categoría, se nos aparece un tanto oscurecida entre el plantel de actrices de gran calidad y versatilidad que protagonizaron el resurgir del teatro cortesano tras el segundo matrimonio de Felipe IV. Los pocos datos que hemos podido recoger sobre ella nos la muestran como una buena profesional, aunque sin llegar nunca a alcanzar un puesto privilegiado entre sus compañeros.

CORREA, Ana:

1. Datos biograficos:

- ¿Hija de Juan Correa y hermana de Francisco Correa? (*Genealogía*: 391)
- Actriz y bailarina, desarrolló su carrera en la 2ª mitad del siglo XVII (*Spanish*: 459).

2. Vida profesional:

- 1665: En la compañía de Juan Francisco Ortiz (*Genealogía*: 391)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

¹⁹⁴ El 17 de febrero Francisco de la Calle declara ante el escribano que no ha representado en el corral de la Cruz del 12 al 17 de febrero por haber repartido por orden del Marques de Liche los papeles de las tres comedias "para las fiestas de Su Magestad en estas Carnestolendas..." que son las arriba mencionadas (*N.Datos*, 2ª (1914: 209).

CRUZ, Luisa de la (o de SANTA CRUZ):

1. Datos biográficos:

- Fué excelente música (*Genealogía*: 423) y cantante según Rennert (*Spanish*: 460).
- Casada con Juan Antonio Sandoval¹⁹⁵
- Ya retirada, Felipe IV le ordenó "...que saliese en la que se hizo en el Retiro de *Andrómeda y Perseo...*" (*Genealogía*: 423)
- Murió en 1658 (*Genealogía*: 423)

2. Vida profesional:

- 1632: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 460)
- 1633: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 460)
- 1634: En la compañía de Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 64)
- 1635: Posiblemente en la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 460)
- 1636: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Docs. Autos 1636*: 295)
- 1639: Miembro de la compañía de Prado, Se la menciona como "Luisa, la música" (*L. Quiñones*: 474).
- 1640: Miembro de la compañía de Prado con su marido, se la menciona como Luisa de Santa Cruz (*L. Quiñones*: 474).
- 1641: Miembro de la compañía de Prado con su marido (*L. Quiñones*: 474)
- 1642: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Prado (*Autos*: 34).
- 1644: Aparece como "música" en la 2ª lista de la compañía de Pedro de la Rosa¹⁹⁶.
- 1645: En la compañía de Bartolomé Romero¹⁹⁷.

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1635: Aparece como Luisa de la Cruz en el reparto de la *Loa con la que empezó en Madrid Antonio de Prado*, de Quiñones de Benavente (*Colección*: 515), que Bergman (*Quiñones*: 474) fecha en 1635. Como señala Cotarelo (*Actores: Prado*: 64), Quiñones de Benavente aprovechó con mucho ingenio la relación "campestre" de muchos de los apellidos de los miembros de la compañía:

FRUTOS: Prado, con tu compañía,
pareces prado de veras,
pues en sus nombres se halla
cuantos un fresco prado encierra:
frutos, morales, manzanas

linares, arroyos, peñas
manzanilla, soledades
ríos, vacas, lobos, sierras
y **cruz** que poner si matan
a silbos cualquier comedia
[...]

- Entremés *Las dueñas* (2ª parte) de Quiñones de Benavente, que se representó en el estanque del Retiro por las compañías de Antonio de Prado y Roque de Figueroa (*Genealogía*: 423). Hizo uno de los cuatro *LABRADORES*. Según Bergman (*Quiñones*:

¹⁹⁵ Parece que en algún momento de su vida alejado de la farándula fue Procurador de Obras y Bosques (*Genealogía*: 147).

¹⁹⁶ Posiblemente sea la Luisa que figura como "música" y "quinta" en la primera lista de Pedro Ascanio, pero que no aparece en la 2ª, posiblemente porque pasó a la compañía de Rosa (*Autos*: 44-5).

¹⁹⁷ Figura como Luisa de Santa Cruz. Ella, su marido y los restantes miembros de la compañía dieron poder a Romero para que "...les concierte las fiestas y corrales que bien le pareciere hasta Carnestolendas..." (N.Datos, 2ª (1912): 424-5).

- 289) se representó la noche de San Juan de 1635. Era por tanto una de las piezas breves que acompañaron la representación de la fiesta *El mayor encanto Amor*, de Calderón de la Barca.
- 1636: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Docs.Autos 1636*: 295) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - 1642: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado¹⁹⁸ participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - 1644: Como “música” de la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 45) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - 1653: Participó, por orden expresa de Felipe IV, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca (*Genealogía*: 423).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El Talego* (2ª parte) de Benavente (*Genealogía*: 423), que Bergman (*L. Quiñones*: 474) fecha entre 1632 y 1635. Aparece en el reparto como Luisa de la Cruz (*Colección*: 522). Compañeros: Josefa Lobaco, Luisa Bordoy, Mariana Vaca, y [José] Frutos.
- Entremés *La puente segoviana* (1ª parte) de Benavente (*Genealogía*: 423). Bergman (*L. Quiñones*: 474), que señala su intervención en las dos partes, apunta que ambas pueden ser de 1635. Hacia el papel de la *PUENTE SEGOVIANA* en la 1ª parte (*Colección*: 533) y *UN LAGAR* (*Colección*: 537) en la 2ª. En ambos entremeses sale la primera y cantando. Compañeros: Josefa Lobaco, Mariana Vaca, Isabel de Gongora, Dorotea [Sierra], [¿Juan?] Matos, Lorenzo de Prado, [José] Frutos y Arroyo.
- Entremés *El Martinillo* (2ª parte) de Quiñones de Benavente (*Genealogía*: 423). Bergman (*L. Quiñones*: 474) cree que pueda ser de 1634-35. Compañeros citados por sus nombres: Josefa Lobaco, Mariana Vaca, Isabel de Góngora (*Colección*: 555).
- Entremés *La verdad* de Quiñones de Benavente (*Genealogía*: 423), que Bergman (*L. Quiñones*: 474) fecha entre 1636 y 1639. Compañeros: Josefa Lobaco, Mariana Vaca, Frutos, Arroyo, [Juan] Mazana (*Colección*: 572)

c) Posibles papeles representados:

- Entremés *El Martinillo* (1ª parte). Bergman (*Quiñones*: 474) cree que puede ser una de las *TRES MUJERES*, y lo fecha en 1633 o 1634.
- Fiesta *El mayor encanto Amor*, de Calderón de la Barca, representada en 1635. Puede que formase parte del coro de sirenas, ya que aparece en el entremés cantado *Las Dueñas* de Benavente, que se representó con la fiesta.

4. Conclusiones:

Muy apreciada por sus cualidades musicales, su carrera -ligada estrechamente a Antonio de Prado- parece haber sido relativamente breve, ya que ni siquiera llegó a los veinte años. Puede que sea una de las “Dos Luisas” mencionadas por el actor José Frutos en una Loa de presentación escrita para la compañía de Prado en la que se dice que “...entrambas/cantan de lo que adormece/cuyas dos suaves voces/ son dulces como mieles ...” (Obra menor: 146) ya que ambas formaban parte en 1634 de la compañía de Prado (*Actores: Prado*: 64)

Por la frecuencia con la que aparece en los entremeses de Luis Quiñones de Benavente parece haber sido la intérprete ideal para este entremesista, en cuyas obras la música tiene una considerable importancia.

¹⁹⁸ En la lista que presenta para el Corpus de Madrid figura como Luisa de Santa Cruz “música”. A su marido solo se le menciona como actor (*Autos*: 34). Se le notificó, como a las restantes actrices de las compañías de Prado y Pedro de la Rosa que “... no saquen mas de vn vestido cada vna. no aziendo personaxe diferente que represente diferente figura...” (*Autos*: 35)

CUEVA, Manuela de la:

1. Datos biográficos:

- Hija de Salvador de la Cueva (apuntador) y María de San Miguel (que no representó), nació “...en el Hostal de la Maza a la falda de la Montaña de Monsarate...” (*Genealogía*: 485).
- Tuvo cinco hermanos (Teresa, José, Narcisa¹⁹⁹, Francisco y Lorenzo), pero únicamente ella y Francisco siguieron la profesión del padre
- Casada²⁰⁰ con Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 485), arpista de las compañías.
- Se retiró temporalmente²⁰¹ en 1699, obligando a los comisarios del Corpus madrileño a sustituirla por Margarita Ruano (*A.M.V.*: 2-425-41).
- Parece que aunque en 1703 ella y su marido se habían retirado nuevamente de las tablas tuvieron que volver a representar por deseo de la Junta del Corpus, haciéndose además ambos cargo de la compañía -de Gregorio Antonio²⁰²- en la que inicialmente habían sido incluidos.
- En 1717 vivía retirada en Alcalá de Henares con su marido, “que esta por recaudador de la renta de tauaco de aquel partido.” (*Genealogía*: 485)
- Todavía vivía en Alcalá en 1721, aunque al parecer separada de su marido²⁰³.

2. Vida profesional:

- 1686: 5ª dama en la compañía de Manuel de Mosquera, en la que también figura su marido Juan Bautista Chavarría²⁰⁴, como arpista (*A.M.V.*: 2-199-4).
- 1687: 5ª dama en la compañía de Simón Aguado²⁰⁵.
- 1688: 5ª dama en la compañía de Rosendo López Estrada, según la lista del Corpus (*A.M.V.*: 2-199-1).
- 1690: 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel²⁰⁶.

¹⁹⁹ Narcisa (*Genealogía*: 490) se casó con Alonso de Flores, también arpista de las compañías. El hijo de ambos, Lucas de Flores, fue organista en la catedral de Oviedo, en la que también entró como arpista el padre por mediación de la Marquesa de Heliche.

²⁰⁰ El matrimonio debió efectuarse hacia 1685, ya que en un documento palaciego en el que se reflejan los pagos ocasionados por la representación de varias comedias palaciegas, se incluyen 100 reales pagados a “Salvador de la Cueva, 50 reales por haber apuntado en la comedia del *Segundo Escipion*, y otros 50 reales para su hija que entró en la loa del *Laberinto de Creta*” (*Fuentes* I: 162), lo que parece indicar que Manuela de la Cueva estaba todavía soltera. (El subrayado en cursiva es mío). Padre e hija aparecen como sobresalientes, ya que ambas comedias fueron representadas por la compañía de Mosquera (*Fuentes* I: 161), y Salvador pertenecía a la de Vallejo (*A.M.V.*: 2-425-41), mientras que Manuela no figura en ninguna de las dos.

²⁰¹ “Estuvo retirada algún tiempo en su casa y después boluio a representar y continuo en Madrid en la misma parte en la compañía de Juan de Cárdenas el año 1700, en la de su marido el año 1703, 1704, en la de Manuel de Villafior el año 1705 (*Genealogía*: 485).

²⁰² Según la cuenta de gastos menores hubo que darles algunos miles de reales porque “...se hauian retirado de las tablas y fue preciso por faltar Musica y quarta dama en su comp[añi]a y no hauer fuera de M[adri]d pers[on]as que lo pudiesen suplir para ayudarle en parte a los adornos de que se hauian desecho en el tiempo que no representaron...” (*A.M.V.*: 2-201-2). Las compañías embargadas en un principio por orden de la Junta del Corpus fueron las de Manuel de Villafior y Gregorio Antonio, en ninguna de las cuales figuraba el matrimonio Cuevas-Chavarría (*A.M.V.*: 2-201-2); sin embargo parece que Gregorio Antonio se retiró por “...no tener caudal y deuerle la compañía diez y siete mill Rs. y estar desunida p[ar]a bolberse a quedar junta...” (9-III-1703) (*A.M.V.*: 2-425-41), por lo que en un principio se hizo cargo de la compañía Francisco de Castro, en la que ya entraron como 4ª dama y 2º músico Manuela y su marido (*A.M.V.*: 2-425-41). Finalmente parece que fue Chavarría quien se hizo cargo de la compañía. Ver las listas de las tres compañías en *Apéndice II. Documentos*.

²⁰³ Chavarría “...puso trato de tauaco ...”, pero “...se perdió en el y paso a Valencia donde se halla este año de 1721, y su mujer se mantiene en Alcala.” (*Genealogía*: 140).

²⁰⁴ Chavarría figura también entre los miembros de la compañía de Mosquera a los que se notificó el embargo de sus vestidos de representar el 14-II-1686, lo que indica que había pertenecido a la compañía también el año anterior.

²⁰⁵ Como tal aparece en el orden de 20-II-1688 para que los actores no salgan de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-1), lo que indica que había pertenecido a la compañía de Aguado en 1687.

²⁰⁶ Como tal aparece en el orden de 23-II-1691 para que los actores no salgan de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-17), lo que indica que había pertenecido a la compañía de Agustín Manuel en 1690.

- 1691: 5ª dama²⁰⁷ en la compañía de Damián Polope, en la que su marido era arpista, según la lista del Corpus (*A.M.V.*: 2-198-17).
- 1692: 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel, a la que también pertenecía su marido (*A.M.V.*: 2-200-2).
- 1693: 4ª dama de la compañía de Damián Polope, y su marido arpista en la misma compañía (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: 4ª dama en la compañía de Damián Polope²⁰⁸, en la que su marido era arpista (*A.M.V.*: 2-200-4).
- 1695: 4ª dama en la compañía de Damián Polope, y su marido arpista (*A.M.V.*: 2-200-5). Continuaron en la compañía cuando tras la muerte de Polope la compañía pasó a ser dirigida por la viuda de éste, Andrea de Salazar, ya que ambos aparecen -también como 4ª dama y arpista- en una "Lista de la compañía de Andrea de Salazar de este año de 1695" (*Fuentes I*: 212) que representó algunos festejos paleciegos.
- 1696: 4ª dama de la compañía de Juan de Cárdenas en la que su marido era arpista²⁰⁹.
- 1697: 4ª dama en la compañía de Carlos Vallejo²¹⁰ (*Genealogía*: 485).
- 1698: 4ª dama en la compañía de Carlos Vallejo²¹¹ (*Genealogía*: 485) (*A.M.V.*: 2-200-8).
- 1699: 4ª dama en la compañía de Carlos Vallejo, pese a que al parecer se retiró temporalmente²¹².
- 1700: 4ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas que hizo el Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-10 y *A.M.V.*: 2-200-2).
- 1703: 4ª dama en la compañía de su marido, Juan Bautista Chavarría²¹³ (*A.M.V.*: 2-201-2).
- 1704: 4ª dama en la compañía de su marido, Juan Bautista Chavarría (*A.M.V.*: 2-201-4).
- 1706: 4ª dama en la compañía de su marido, Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 485)
- 1707: 4ª dama en la compañía de su marido, Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 485)
- 1708: 4ª dama en la compañía de su marido, Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 485)
- 1709: 4ª dama en la compañía de su marido, Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 485)

²⁰⁷ Suponía para Manuela un descenso en la jerarquía profesional, por lo que la Junta del Corpus acordó (20-III-1691) "ajustar" con ella lo que conviniera por la "diferencia de partido", para que de "... quartas vaje a hazer quintas...". Posteriormente la Junta acordó que "...a Manuela de la Cueva por q[ue] vajas de quartas a quintas y porque se pasase a la compañía de Damián Polope dejando la de Agustín Manuel donde se hauía estado se la diesen mil y ochocientos Rs." (4-IV-1691). Finalmente, según consta en la lista de gastos menores, se dieron al matrimonio 2.750 rs., "...los mil y ochocientos Rs. de ellos porque pasasen a representar a la comp[añ]a de Damián Polope por estar en la de Agustín Manuel y bajarse de quartas Damas a quintas y los noucientos y cinquenta Rs. restantes a los dos marido y mujer de Ayuda de Costa por vestir los autos." (*A.M.V.*: 2-198-17).

²⁰⁸ Estuvo todo el año, ya que aparece entre los miembros de la compañía a los que el 11-II-1695 se ordena no salgan de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-5).

²⁰⁹ El 2 de abril la Junta dictó orden de prisión contra Chavarría "arpista de la compañía de Cardenas", que al parecer no quería seguir en ella "como lo hauía hecho en el añ[o] pasado...", aunque finalmente aceptó. (*A.M.V.*: 2-200-6).

²¹⁰ Figura como 4ª dama en la lista provisional de la compañía de Juan de Cárdenas para el Corpus de Madrid, pero parece que posteriormente pasó a ser 4ª en la compañía de Carlos Vallejo, intercambiándose con Margarita Ruano, que pasó a su vez como 4ª a la compañía de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-7). Manuela parece que permaneció con Vallejo toda la temporada, ya que aparece como la 3ª de las seis damas de la compañía de Vallejo a las que se prohíbe el 4-II-1698 salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-8).

²¹¹ Permaneció en la compañía toda la temporada teatral, ya que figura entre las damas de la compañía de Vallejo a las que se ordena el 19-II-1699 no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-9).

²¹² En un documento de fecha 9 de abril de 1699 se dice que por retirarse Manuela de la Cueva y su marido "...será preciso pasar a su lugar a Margarita Ruano y su marido y entrar a Angela de Labaña y hacer el arpista de balladolid ..." (*A.M.V.*: 2-425-41). No obstante Manuela que ya figuraba en el borrador de la lista de la compañía de Vallejo, aparece también en la lista definitiva y en una lista "con que acabo" el año Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-9); además figura entre los miembros de la compañía de Vallejo a los que se ordena no salir de Madrid el 19-II-1700 (*A.M.V.*: 2-200-10).

²¹³ Como ya vimos, ni Manuela ni su marido figuraban en las compañías (Manuel de Villafior y Gregorio Antonio) embargadas en un primer momento por la Junta de Corpus, pero tras retirarse Gregorio Antonio y hacerse cargo de la compañía Francisco de Castro, el matrimonio entró en ella en sus puestos acostumbrados (4ª dama y arpista), aunque finalmente pasaran a dirigirla (*A.M.V.*: 2-425-41) durante toda la temporada teatral, como prueba que la notificación de embargo que el 28-I-1704 se hiciese a los actores "de la compañía de Juan Bap[tis]ta Chavrría" (*A.M.V.*: 2-201-4).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1679: Participó como *sobresaliente* en *Faetón* de Calderón²¹⁴, representada el 22 de diciembre en el Salón del Buen Retiro para celebrar los años de la Reina (*Fuentes I*: 92). Hizo uno de los dos *DELFINES* (el otro lo hizo Luisa de Mosquera que también figura como *sobresaliente*).
- 1685: Participó como *sobresaliente* en la *Loa* de *El laberinto de Creta*²¹⁵, representada en el Alcázar el 6 de enero por la compañía de Mosquera, a la que ella no pertenecía.
- 1686: Como 5ª dama en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1688: Como 5ª dama de la compañía de Rosendo López, participó en el auto *Mística y Real Babilonia*, representado en el Corpus de Madrid por dicha compañía²¹⁶.
- 1691: Como 5ª dama de la compañía de Damián Polope, participó en el auto *El Maestrazgo del Toison*, representado en el Corpus de Madrid por dicha compañía²¹⁷.
- 1692: Como 4ª dama de la compañía de Agustín Manuel participó en el auto *El día mayor de los días*, representado en el Corpus de Madrid por dicha compañía²¹⁸.
- 1693: Como 4ª dama de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-3) participó en el auto *Contra el encanto el escudo* de Manuel Vidal, representado en el Corpus de Madrid por dicha compañía²¹⁹.
- 1694: Como 4ª dama en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1695: Como 4ª dama en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-5) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1696: Participó en *Apolo y Climene* de Calderón, representada el domingo de Carnestolendas por la compañía de Andrea de Salazar (*Fuentes I*: 216) en la que ella era 4ª dama.
 - Como 4ª dama de la compañía de Juan de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-6).
- 1697: Como 4ª dama de la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-7) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1698: Como 4ª dama de la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-8) participó en uno de los autos del Corpus en Madrid.

- 1699: Participó en *Los cielos premian desdenes* o *Júpiter y Yoo*, zarzuela de Marcos de Lanuza Conde de Clavijo representada el Domingo de Carnestolendas. Hizo la *MUSICA* en la loa, *MERCURIO* en la comedia y cantó también en el fin de fiesta (*Hª Zarzuela*: 71).
 - Como 4ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-9) participó en uno de los autos del Corpus²²⁰ madrileño.

²¹⁴ Cotarelo (*Ensayo*: 328) la menciona erróneamente como María de la Cueva.

²¹⁵ Es casi seguro que se trataba de la zarzuela de Diamante, publicada en 1667, y no la comedia homónima de Lope de Vega (*Fuentes IX*: 142). Se le dieron 50 rs. (*Fuentes I*: 162).

²¹⁶ Según las cuentas una hija de Bernabé Álvarez entro como sobresaliente en la compañía para hacer el hijo de Nabucodonosor (*A.M.V.*: 2-199-1).

²¹⁷ Según la lista de gastos menores, se pagaron 500 rs. a Juan de Serqueira "... musico de la compañía de Damián Polope [...] por la composicion de la música del auto del Maestrazgo del touson..." (*A.M.V.*: 2-198-17).

²¹⁸ Se pagaron 400 rs. a Carlos de Villavicencio para "... bestir a Anxela de Villauiz[enci]o su hija en el auto del día maior de los días que azia a la Virgen en d[ic]ha comp[añ]ia de Ag[ust]i[n] Man[ue]l." (*A.M.V.*: 2-200-4). Se le dieron a Manuela 600 rs. de ayuda de costa para "vestir el auto" (*A.M.V.*: 2-200-4).

²¹⁹ Según la cuenta de gastos menores Manuela y su marido cobraron 2.500 rs., ella 2.100 y él los 400 restantes (*A.M.V.*: 2-200-3).

²²⁰ Según una lista de las ayudas de costa que se dieron a los actores de las compañías de Cárdenas y Vallejo, ella cobró 1.500 rs. (*A.M.V.*: 2-425-41).

- 1700: Como 4ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-10) participó en uno de los dos autos (*La divina Filotea* y *El viático cordero*) representados en el Corpus²²¹ de Madrid.
- 1703: Como 4ª dama de la compañía de su marido, Juan Bautista Chavarría, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2).
- 1704: Como 4ª dama de la compañía de su marido (*A.M.V.*: 2-201-4) participó en uno de los dos autos (*El pleito matrimonial* y *Las órdenes militares*) representados en el Corpus de Madrid.
- 1708: Como 4ª dama de la compañía de su marido participó en la zarzuela *Decio y Heraclea* del conde de las Torres, cuya representación (el 25 de agosto) fué costeada por el propio conde (*Fuentes XXIX*: 229)
- 1709: Como 4ª dama de la compañía de su marido participó en *Con música y por amor* de Antonio de Zamora, representada en el Coliseo a los Reyes el 9 de abril (*Fuentes XXIX*: 230)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

Se trata una vez más de una comedianta que pertenece a una familia de actores. Su carrera parece haberse iniciado hacia 1679, en festejos palaciegos y a la sombra de su padre, Salvador de la Cueva, quien provenía de una familia ajena a las tablas en la que había varios militares²²², y que como revela su oficio teatral de apuntador, poseía una buena educación²²³, por lo que posiblemente se preocupó de que sus hijos aprendieran algo más que las cuatro reglas, facilitando a su hija Manuela las posibilidades para que desarrollara sus dotes musicales, que su trayectoria como 4ª dama parecen avalar, y que su matrimonio con Chavarría le permitiría desarrollar. No deja de llamar la atención que tanto Manuela como su hermana Narcisa se casasen con músicos de las compañías (los arpistas Chavarría y Flores, respectivamente)

- CH -

CHAVES, Teresa Rita Feliciano:

1. Datos biográficos:

- Hija de Manuel Jacinto, *el Portugués* (*Genealogía*: 558), bajonista y arpista (*Genealogía*: 272), y de Dª María Narvaez Pérez y Ardón (no salió a las tablas).

²²¹ Se le dio una ayuda de costa de 1.200 rs. (*A.M.V.*: 2-200-10).

²²² "Su propio nombre es Juan Antonio del Castillo. Vyose de casa de sus padres, estuvo en Mallorca y estudio gramatica en el Conuento de San Francisco ...Tiene parientes mui conocidos y que están oy en día en enpleos de mucha graduazion por la milizia (*Genealogía*: 247).

²²³ Ver en Cap. II, apartado 2.1. **Origen social.** 2.1.4. *Hijos y criados de la comedia.*

- Hermanos: Catalina María, Francisco, Juan y Fernando de Chaves, el último retirado como arpista en un colegio en Granada (*Genealogía*: 273)
- Murió en 1703 (*Genealogía*: 558).

2. Vida profesional:

- 1702: Arpista en la compañía de Gregorio Antonio²²⁴ en Madrid (*Genealogía*: 558).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que no tenemos ningún dato profesional sobre ella salvo su posible pertenencia en 1702 a la compañía de Gregorio Antonio, parece que pertenecía a una familia de músicos teatrales.

- E -

ESCAMILLA, Manuela de:

1. Datos biográficos:

- Nació el 20 de mayo de 1648, en Monforte de Lemos "... a las 11 oras y 45 minutos..." (?) (*Genealogía*: 561).
- Hija del célebre *gracioso* Antonio de Escamilla²²⁵ y de la actriz Francisca Díaz²²⁶ (*Genealogía*: 421).
- Hermanastras: Ana y María de Escamilla, hijas de Francisca Díaz y su primer marido: Juan de la Cruz (*Genealogía*: 131)
- Salió a las tablas a los siete años haciendo terceras²²⁷ (*Genealogía*: 421).
- Se casó a los 13 años con Miguel Dieste²²⁸ (*Genealogía*: 421) quién la dejó viuda apenas un año y medio después²²⁹, pese a lo cual tuvieron un hijo: Miguel de Escamilla²³⁰, también actor, nacido transcurridos nueve meses del matrimonio (*Genealogía*: 562).
- Parece que se casó posteriormente, y en secreto, con el poeta y dramaturgo D. Francisco Monteser²³¹, con quien tuvo una hija, Teresa Monteser (*Genealogía*: 422).
- Posteriormente debió vivir una temporada amancebada con el actor Alonso de Olmedo, pese a que en la partida bautismal del hijo que tuvieron²³² en 1668 se dice que éste era hijo legítimo, pero de Alonso Tufiño y Manuela Vázquez²³³.

²²⁴ No figura entre los miembros de la compañía de Gregorio Antonio a los que el 18-II-1703 se requirió para que no saliesen de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2).

²²⁵ Se llamaba en realidad Antonio Vázquez, y en su juventud debió ser un espíritu bastante inquieto, ya que "...hizo seis viajes a Yndias..." (*Genealogía*: 131).

²²⁶ De su primer marido tuvo dos hijas, Ana y María, (*Genealogía*: 131) que adoptaron el apellido de su padrastro.

²²⁷ En 1654 ya era 3ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa, a la que también pertenecía su padre, Antonio de Escamilla (*N.Datos*, 2ª (1913): 313).

²²⁸ En la temporada teatral de 1659-60 ambos figuraban como miembros de la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 265).

²²⁹ "...y solo vivió su marido año y medio..." (*Genealogía*: 421).

²³⁰ Casado con María de Navarrete, su hijo, también Miguel de Escamilla, prolongó la dinastía familiar hasta bien entrado el siglo XVIII (*Genealogía*: 148).

²³¹ En 1655 Monteser ya era un dramaturgo apreciado en Palacio, como prueba el hecho de que colaborase con Solís y don Diego de Silva en comedia burlesca *La renegada de Valladolid* (1655). Autor de numerosas piezas breves, Monteser murió asesinado en Madrid en 1668 por un criado del embajador portugués (*Colección*: ciii).

- Miembro activo de la Cofradía de la Novena, en 1675 la actriz postuló para reunir los fondos necesarios para comprar el órgano de la iglesia de San Sebastián²³⁴.
- Fue uno de los pocos miembros de la profesión cómica a los que el Rey concedió -en 1676- una suerte de pensión, bajo el nombre de “ayuda de costa”²³⁵.
- Representaba aún en 1694 (*Celos*: lxxxix).
- Retirada de la comedia en Valencia, se mantenía “...de algunos socorros y limosnas²³⁶ que la hazian...” (*Genealogía*: 561-2).
- Murió en Valencia el 2 de mayo de 1721 con 72 años, y fue enterrada en la capilla que la Cofradía de la Novena tenía en la iglesia de San Esteban (*Genealogía*: 562).

2. Vida profesional:

- 1654: 3ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa, a la que también pertenecía su padre, Antonio de Escamilla²³⁷.
- 1655: 3ª dama en la compañía de Francisco García, *el Pupilo*²³⁸
- 1656: 3ª dama en la compañía de Osorio²³⁹.
- 1657: 3ª dama en la compañía de Francisco García, *el Pupilo*, con su hermana María (*Colección*: xlv)
- 1658: Miembro de la compañía de Francisco García²⁴⁰, *el Pupilo* (*Fuentes IV*: 228).

²³² “Tuvo ...vn hijo fuera del matrimonio cuio padre hera Alonso de Olmedo, y se llama como su padre.” (*Genealogía*: 561).

²³³ El niño fue bautizado en la parroquia de San Sebastián de Madrid con el nombre de Alonso Anacleto Jerónimo, hijo de “...Alonso Pedro Tufiño y Manuela Vázquez su legítima mujer, que viven en la calle del Avemaría...” (*Actores: Prado*: 180). Según Cotarelo tanto Olmedo como Manuela utilizaron apellidos verdaderos pero distintos a los que usaban en el teatro, ya que Tufiño era el segundo apellido del padre de Alonso de Olmedo, y Vázquez era el auténtico apellido de Manuela, ya que su padre Antonio “...adopto el de Escamilla por haber hecho muy bien un personaje teatral de este nombre...” (*Actores: Prado*: 180).

²³⁴ Según Subirá la Cofradía le abonó dos reales de a ocho para que pagase la silla en la que había ido a pedir, y le dio otros ocho reales para los zapatos de su criado gallego “... porque fue recogiendo los doblones para el organo.” (*Gremio*: 71). El órgano se instaló en 1677, ajustándolo con el organero por un precio de 4.100 rs. (*Gremio*: 66). Ver SUBIRÁ, J., *El gremio de representantes y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, (Madrid, 1960): cito por *Gremio*.

²³⁵ El 29 de enero 1676 el Duque de Albuquerque comunica al Secretario y Grefier del Rey que “S.M., que Dios guarde, por su Real resolucion a consulta mia de 25 del corriente ha sido seruido hacer merced a Manuela de Escamilla, representanta, de vna racion ordinaria. Hareisla su asiento en la forma que se acostumbra, y la dareis los despachos que fueren necesarios” (*Fuentes I*: 70). Gracias a las cuentas de la Casa del Rey, en el que bajo el epígrafe “Raciones que goçan diferentes personas de placer, sus viudas y hijos y representantes...” se consignan varios pagos, sabemos que “Manuela de Escamilla, representanta, goça una racion ordinaria que ymporta al año 64.357 maravedis”, la misma cantidad que tenían también asignada Sebastián de Prado y Gregorio de la Rosa (*Fuentes XXIX*: 129). Esta ración ordinaria se le prolongó en los años sucesivos, ya que cuando en 1679 Francisca Bezón pide que también a ella se le asigne una ración ordinaria, el Condestable al aconsejar al rey que se la conceda (11-VII-1679), se basa en que “...reduciendose la merced que pide a vna ración hordinaria como la tiene Manuela Escamilla...” (*Fuentes I*: 76), y ello pese a que en 1676, al concedérsela a Manuela, el Rey había ordenado “...que no se le consultasen mas semejantes mercedes ni pretensiones, ni fuese esta de esemplar para otras de su profesion...” (*Fuentes I*: 70).

²³⁶ Sin embargo sabemos que en 1686 poseía al menos una casa en Madrid en pleno barrio teatral, ya que el 3 de julio de ese año el escribano del arrendador de los corrales fue a buscar a su casa al autor Rosendo López de Estrada “... que viue en la calle de Cantarranas en casas de Manuela de Escamilla ...” (*Fuentes V*: 158). Puede que efectivamente en sus últimos años su situación económica no fuese buena ya que en 1700 dirigió un memorial al Rey, que no se ha conservado, en el que posiblemente pediría algún tipo de ayuda (*Fuentes XXIX*: 204).

²³⁷ Ganan 14 rs. de ración y 28 de representación, 60 ducados por el Corpus, y tienen derecho a cuatro caballerías. Además Rosa les hace un préstamo de 100 ducados (*N.Datos*, 2ª (1913): 313).

²³⁸ En la misma compañía estaban su padre (padre e hija ganaban 47 rs. de parte) y su hermanastra María ya casada con Diego Carrillo. La pareja gana 30 rs. de parte y sólo tiene derecho a tres caballerías, mientras que Manuela y su padre tienen derecho a cuatro (*N.Datos*, 2ª (1913): 434).

²³⁹ Según los certificados del escribano, el día 11 de abril no pude representar la compañía de Osorio “...porque cayó mala Manuela la tercer[a] dama ...” (*Fuentes IV*: 83).

²⁴⁰ El 3 de marzo no representó en los corrales la compañía de García porque el autor “estubo muy malo”, y además se “...lleuaron a Ysabel de Galuez y a Manuela que no representaua...” (*Fuentes IV*: 87).

- 1659: 3ª dama en la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle, a la que también pertenecían su hermana María (4ª dama) y su padre Antonio de Escamilla (gracioso) (*Docs. Calderón: 261*)
- 1660: Miembro (¿2ª dama?) de la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle²⁴¹.
- 1661: 3ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 282*)
- 1662: 3ª dama de la compañía de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 292*)
- 1663: 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla, en la que su hermana María figura como “música” (*Docs. Calderón: 297*).
- 1664: 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla, en la que su hermana María era 4ª dama (*Docs. Calderón: 302*).
- 1665: 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla, en la que su hermana María era 4ª dama (*Docs. Calderón: 309*).
- 1667: 1ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla²⁴².
- 1669: 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla, según indica Calderón en la *Loa* de presentación que escribió para la compañía (*Colección: xlvii*)
- 1670: 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla²⁴³ (*Autos: 211*)
- 1671: 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 323*)
- 1672: 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*)
- 1673: 3ª dama en de la compañía de Felix Pascual²⁴⁴ (*Docs. Calderón: 334*).
- 1674: 3ª dama en la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón: 337*)
- 1675: 3ª dama en la compañía de Simón Aguado, y posteriormente 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla y Aguado²⁴⁵.
- 1676: 3ª dama en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 347*).
- 1677: 1ª dama²⁴⁶ de la compañía de su padre, Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 350*).
- 1678: 1ª dama²⁴⁷ en la compañía de su padre, Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 352*).
- 1679: 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo, a la que también pertenecía su padre, Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 357*).
- 1680: 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo, en la que su padre, Antonio de Escamilla, era gracioso (*Docs. Calderón: 366*).

²⁴¹ Desde diciembre de 1659 a Carnestolendas de 1660. En la misma compañía estaba su marido Miguel Diest (*Docs. Calderón: 265*).

²⁴² La compañía actuaba en Valencia, y parece que fue el primer año que Manuela hizo 1ª dama (*Genealogía: 421*).

²⁴³ No figura en la lista de la compañía de Escamilla que hizo el Corpus de Madrid publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón: 318*)

²⁴⁴ Inicialmente parece que pertenecía a la compañía de su padre, ya que figura como 3ª dama en la lista de Escamilla (*Autos: 252*), que no fue elegida por los comisarios del Corpus madrileño. Parece que la Junta del Corpus le ordenó pasar a la compañía de Felix Pascual, lo que no satisfizo a la actriz que alegó no poder representar “...en la compañía que le esta señalada ni en otra ninguna por quanto no se le a admitido la bista que dio Antonio de Escamilla su padre [...] y que para representar el agrauio manifiesto que se le hazia se yba a la Reyna nuestra señora a quien se lo diria vocalmente que para ello no tenia pepita, y que asi yo el infrascripto se lo podia dezir a los Sre. Protector y Corregidor y caualleros Comisarios...”. En vista de que podía tratar de huir, los Comisarios, además de notificarle que no podía salir de Madrid “...mandaron que atento a que la susodicha es parte esencial para el seruicio de S.M. para los autos sacramentales deste presente año, por aora se queden dos alguaciles de guarda de bista a su costa con 600 marauedises de salario en cada un día que cobraran de sus bienes...”, aunque al día siguiendo le levantaron la guardia al haber aceptado la actriz representar (*Autos: 253*). Parece que continuó en la compañía de Felix Pascual tras el Corpus, ya que estuvo en Valencia durante el verano como 3ª dama de la compañía de Pascual (*Genealogía: 422*).

²⁴⁵ Ese año Aguado y Manuel Vallejo, que habían sido encarcelados por la Junta del Corpus, alegaron “... auer quedado del pasado [año] tan sumamente alcançados y enpeñados que estan ymposibilitados de poder ser autores por no tener medios para poder prestar a los compañeros...” (*Autos: 285*), por lo que parece que se encargó a Escamilla formar compañía para el Corpus. Finalmente Escamilla y Aguado presentaron una lista conjunta, formando Vallejo la otra (*Autos: 285-6*).

²⁴⁶ Aunque según Rennert (*Spanish: 465*) era la 3ª dama de la compañía, su posición en la lista (y en las de los años posteriores) parece indicar que había pasado a ser 1ª dama, un papel que ya había ejercido en 1667, según se indica en la *Genealogía*: “El primer año que hizo damas que fue el de 1667...” (*Genealogía: 421*).

²⁴⁷ Pese a que aparece la 1ª de las cinco damas en la lista presentada por Escamilla ante la Junta del Corpus, Rennert (*Spanish: 465*) considera que era la 3ª dama de la compañía (?).

- 1681: 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo, a la que también pertenecía su padre, Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 369*).
- 1682: 1ª dama de la compañía de Manuel Vallejo²⁴⁸.
- 1683: 1ª dama en la compañía de Manuel Caballero²⁴⁹ (*A.M.V.: 2-199-6*).
- 1684: 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo, compartiendo estos papeles con Fabiana Laura²⁵⁰ (*A.M.V.: 2-199-6*).
- 1685: ¿Autora de su propia compañía? Representaba en Valencia (*Genealogía: 421*).
- 1686: Representaba en Valencia (*Genealogía: 421*).
- 1691: 3ª dama en la compañía de Damián Polope. Ella y su padre vinieron desde Jerez para participar expresamente en los autos del Corpus madrileño²⁵¹.
- 1693: Representaba en Valencia (*Genealogía: 421*).
- 1694: Representaba en Valencia (*Genealogía: 421*).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1657: Aparece en la *Loa* de presentación escrita por Diamante para la compañía de Francisco García el *Pupilo*, en la que era 3ª dama (*Colección: xlv*)
 - Aparece en el entremés cantado *Felipa la Rapada*, de D. Antonio de la Cueva. Hace de "guapa". Compañeros: Isabel de Galvez (otra "guapa"), Jusepe del Peral y Antonio de Escamilla, que hacen de jaques²⁵².
- 1658: Aparece en una *Loa* de Diego de Figueroa, representada en el Retiro en las fiestas de 1658 (por el nacimiento de Felipe Prospero) en la que canta y baila. Compañeros: María de Escamilla, Isabel de Gálvez y Jerónima de Olmedo (*Colección: xxxvi*).
 - Participo en la "fiesta grande" (*¿Triunfos de amor y fortuna*, de Solís, representada el 27 de febrero en el Coliseo del Buen Retiro?) del Buen Retiro²⁵³.
 - Participó en la comedia, hoy desconocida, *El embustero*, de Diego y José de Figueroa y Córdoba²⁵⁴ (*Fuentes IX: 107*).

²⁴⁸ Aparece mencionada la primera de las cinco damas de la compañía que, al igual que sus compañeros, dan poder a Jerónimo de Peñarroja, tesorero de la Cofradía de la Novena, para que les concierte con Gabriel Aguiluz, arrendador de los corrales de Toledo y Madrid, comprometiéndose todos a representar en Madrid hasta Carnestolendas de 1683. (AGULLÓ, *100 Docs.: 118*).

²⁴⁹ Según la orden dada el 10-II-1684 que prohibía a los actores salir de Madrid (*A.M.V.: 2-199-6*). Según la *Genealogía* (p. 421) la compañía de Caballero representaba en Valencia.

²⁵⁰ Manuela figura como 1ª dama en una primera lista (sin fecha), pero en otra lista de la compañía de Vallejo, fechada el 9 de marzo, se reparte los primeros y segundos papeles con Fabiana Laura (*A.M.V.: 2-425-41*), según confirma además un acuerdo (25-III-1684) de la Junta del Corpus: "...en la compañía de Manuel Vallejo an de hacer alternativamente fabiana laura y Manuela de escamilla Primeras Damas y que se a ajustado con ellas el darles el suplim[ien]to de partido de segundas a primeras en las ocasiones q[ue] a cada una tocare se les den a ambas cien ducados por mitad" (*A.M.V.: 2-199-6*).

²⁵¹ En acuerdo de fecha 4-IV-1691 la Junta del Corpus decidió que a "...Antonio y Manuela de escamilla su hija que hauian venido desde la ciudad de jerez se les diesen dos mil y ducientos Rs.". Por otro acuerdo posterior (15-VI-1691), la Junta decidió dar a Manuela de Escamilla 900 rs. "...ademas de lo que se le libro de Ayuda de costa en atencion a los gastos q[ue] se le ocasionaron en abiarse y traer su ropa...". Finalmente, y según la cuenta de gastos menores, se pagaron 4.400 rs. a Antonio y Manuela de Escamilla, "... los dos mil y ducientos Rs. de ellos para pagar el viaje y los portes de la ropa q[ue] trajeron desde Jerez a esta Corte. Mil y quinientos Rs. a la d[ic]ha Manuela de escamilla para vestir el papel del demonio en el Auto del Maestrazgo del tousson por no tocarla hazer d[ic]ho papel y no hauer en la compañía quien lo hiciese; y los setezientos Rs. restantes a Ant[oni]o escamilla de Ayuda de costa p[ar]a vestir el auto.", y otros 900 rs. "...a Manuela de escamilla de horden de la junta para acauar de pagar la costa del viaje q[ue] hizo ella y su padre desde Jerez a Madrid ademas de la partida q[ue] va puesta del viaje q[ue] hiçieron los susod[ic]hos desde la ciudad de Jerez (*A.M.V.: 2-198-17*).

²⁵² Según Cotarelo (*Colección: cxliv*), que lo fecha en ese año, se asemeja bastante a una jácara entremesada.

²⁵³ Por este motivo la compañía de Francisco García, *el Pupilo*, a la que pertenecía Manuela, no pudo representar el 21 de febrero en el corral una nueva comedia (*La devoción del ángel de la guarda*, [de Matos Fragoso]), ya que Manuela hacía en ella el papel del *ANGEL* (*Fuentes IV: 228*). El 26 de febrero no pudo representar *el Pupilo* "...por acudir Ysrael de Galbez y Manuela de Escamilla al ensayo de dos comedias que se hicieron a SS.MM, vna en el Buen Retiro y otra en la Çarzuela..." (*Fuentes IV: 91*).

- 1659: Participó, como 3ª dama de Sebastián de Prado y Juan de la Calle, en uno de los dos autos representado ese año durante el Corpus madrileño, que fueron *El Maestrazgo del Toisón*²⁵⁵ y *El Sacro Parnaso*, ambos de Calderón (*Autos*: 559).
- 1660: Participó en *Celos aun del aire matar*²⁵⁶ de Calderón. Hizo el papel de CLARÍN, el criado de Céfalo. Las características del personaje, su petulancia y falta de escrúpulos, nos inclina a pensar que Calderón posiblemente escribió el papel²⁵⁷ pensando en las cualidades histriónicas de la entonces jovencísima actriz.
 - Aparece en el anónimo *Baile de la Noche de Carnestolendas*, representado a los reyes, y en el que se menciona al príncipe Felipe Prospero y a la infanta Mª Teresa, aludiendo al próximo viaje de ésta a Francia. Las actrices se dividían en dos cuadrillas; la primera, que entraba cantando y bailando el zarambeque la formaban Manuela Bernarda, Bernarda Manuela, María de Escamilla y Bernarda Ramírez. Manuela de Escamilla formaba parte de la 2ª cuadrilla, junto con Isabel de Gálvez y dos negritos (*Colección*: ccxiv)
- 1661: Participó como 3ª dama de la compañía de su padre en uno de los dos autos (*El primer refugio* y *El Primer blasón católico de España* (*Autos*: 151-2), ambos de Calderón) representados ese año en el Corpus madrileño.
 - Participó en *Eco y Narciso* de Calderón²⁵⁸.
- 1662: Participó, como 3ª dama de la compañía de Prado y Escamilla, en uno de los dos autos (*Pruebas del segundo Adán* y *Mística y Real Babilonia* (*Autos*: 161-2), ambos de Calderón) representados ese año en el Corpus madrileño. Probablemente el auto representado por la compañía de Escamilla fue *Pruebas del segundo Adán*²⁵⁹.
- 1663: Participó, como 3ª dama de la compañía de Escamilla, en uno de los dos autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El divino Orfeo* (*Autos*: 169), ambos de Calderón. Creo que la compañía de Escamilla representó *El viático cordero*²⁶⁰.
- 1664: Participó, como 3ª dama de la compañía de su padre, en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado* (*Autos*: 176-7), ambos de Calderón. Posiblemente el auto representado por la compañía de Escamilla fue *A María el corazón*²⁶¹.
 - Aparece en el entremés *La visita del mundo*, de Avellaneda, representado en abril, poco antes de la partida de la infanta Margarita para Alemania. Manuela hacía de mujer “perdida

²⁵⁴ Por ese motivo tampoco pudo representar la compañía de *el Pupilo* en el corral del Príncipe la comedia anunciada (*La adultera penitente* [atribuida a Moreto en colaboración con otros dos ingenios]), ya que el 4 de marzo, por orden del marqués de Liche, “...llevaron para ensayar otra comedia a S.M. a Ysrael de Galbez y María Escamilla y Manuela de Escamilla...” al palacio de la Zarzuela, “... y que la comedia a que las llevaron a las susodichas se intitula *El embustero*, que es de los Cordouas” (*Fuentes IV*: 228).

²⁵⁵ Es posible que fuese el del Toisón, ya que en 1691, cuando se repuso el auto, Manuela representó en él el papel del *DEMONIO*, por “...no hauer en la compañía [de Damián Polope] quien lo hiciese...” (*A.M.V.*: 2-198-17); en 1659, con 11 años, pudo muy haber representado el mismo papel.

²⁵⁶ Su padre Antonio de Escamilla hizo el otro gracioso, RÚSTICO (*Hª Zarzuela*: 55). Sobre las características de ambos papeles ver el análisis de la opera en mi Capítulo III: *La Música y el Teatro*: 4.1.2.3. *Opera Hispana*: 900-949.

²⁵⁷ Según Stein, Hidalgo contribuyó notablemente a la caracterización musical del personaje al presentarle en escena cantando una jácara no estrófica, lo que acentuaba su falta de respeto hacia su amo, Céfalo. Ver STEIN, L.K., “Calderón y el poder de la música”, *Scherzo*, 142 (2000), p. 148. Cito por *Calderón*.

²⁵⁸ El 8 de julio su padre declara que no ha representado en los corrales por estar su hija Manuela “remediando” el papel de Juan González [2º galán] que esta malo, y añade que tampoco puede representar porque “... habiendole remediado y estudiado, Manuela, su hija, habia de representar hoy viernes, y no lo ha hecho por causa de los ensayos y estudio de la fiesta que se ha de hacer a Su Magestad el martes doce deste mes con la comedia de *Narciso y Eco* de Don Pedro Calderón a los años de la Señora Infanta Margarita...” (*Docs. Calderón*: 288).

²⁵⁹ En la cuenta de gastos figura un pago de 100 rs. “A dos niños que salieron en la compañía de Escamilla” (*Autos*: 166), y según la memoria de apariencias, la puesta en escena ideada por Calderón para este auto requería que apareciera un niño en el primer carro y otro en el tercero. Ver *Autos*: 161-2.

²⁶⁰ Según las cuentas se pagaron 2.200 rs. a Luisa Romero (que era la 2ª dama de la compañía del *Pupilo* (*Docs. Calderón*: 308)) “...por sobresaliente en el auto del *Divino Orfeo*” (*Autos*: 189.)).

²⁶¹ Se abonaron a Escamilla 1.200 rs. “...por bestir quatro niños que salieron en su auto.” (*Autos*: 184), que serían los que exigía la puesta en escena del primer carro, en el que, según se indica en la memoria de apariencias aparecía “...vna casa a manera de hermita [...] A las quatro esquinas desta casa an de subir con ella quatro anjeles, niños pequeños...” (*Autos*: 176).

- por torear”, y salía a escena “...con capa corta, sombrero de plumas, espada de torear y garrocho...” (*Colección: cvi*)
- Hizo de *BORRACHO* en la *Jácara de esdrújulos*, de Matías de Castro, en la que salió “...con un jifero en la cinta, fingiendo un borracho...” (*Colección: cclxxxiii*).
 - 1665: Participó, como 3ª dama de la compañía de su padre, en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón: 310 y 313*), ambos de Calderón.
 - 1669: Aparece en la *Loa* de presentación de la compañía de Antonio de Escamilla escrita por Calderón (*Colección: xlvii*).
 - 1671: Participó, como 1ª dama de la compañía de su padre, en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Santo Rey Don Fernando* (1ª y 2ª parte), Calderón (*Docs. Calderón: 325-6*).
 - 1672: Participó, como 1ª dama de la compañía de su padre, en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quien hallara muger fuerte*, ambos de Calderón (*Autos: 233-4*). La compañía de Escamilla representó posiblemente el auto titulado *Quien hallara muger fuerte*²⁶²
 - Participó en *Fieras afemina amor* de Calderón²⁶³.
 - Aparece en el entremés *La estatua de Juan Rana*, que se representó con *Fieras afemina amor* hizo el *ALMA DE JUAN RANA*. Simbolizaba “el buen humor”, según indica ella misma cuando canta y baila en él un papel de bobo, para el cual se le hizo un “sayo con mangas asidradas y calzones”, en “raso de primauera de Toledo abrocatado”, forrado de tafetán rojo, que se confeccionó en una noche por lo que costó 6 ducados (*Fuentes XXIX: 105*).
 - Aparece en el fin de fiesta de *Fieras afemina amor*, también vestida de hombre, como “tamborilero del Rey” (*Ensayo: 324*), en el que cantaba y bailaba con un tamborilillo. Llevaba un “vestido de hombre” de “brocado encarnado y plata”, y un “manto, tonelete y calçadillos” confeccionados en “brocado celeste y oro” (*Fuentes XXIX: 106*). Compañeros²⁶⁴: Sebastiana Fernández, Mariana de Borja y Antonio de Escamilla (*Colección: ccvii*).
 - Participó en *Lides de amor y desdén*²⁶⁵, zarzuela de Diamante
 - Participó en la zarzuela de Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, fiesta que se representó el 22 de diciembre de 1672 para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana (SHERGOLD y VAREY, *Celos: I*).
 - Aparece en la loa de *Los celos hacen estrellas*. Hizo *LA CURIOSIDAD* según declara ella misma en su texto²⁶⁶. Canta la tonada “*Como ha de saber Belilla*” (SHERGOLD y VAREY, *Celos: 249-250*). (*Lám. VIII*)
 - Aparece en el fin de fiesta de *Los celos hacen estrellas*. Hizo “de borracho” (SHERGOLD y VAREY, *Celos: 127*).
 - 1673: Participó, como 3ª dama de la compañía de Simón Aguado, en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos: 255-6*), ambos de Calderón.
 - Participa (¿o su hermana María?) en una nueva representación de la zarzuela de Diamante *Alfeo y Aretusa*, con motivo de la boda del Condestable de Castilla con Dª María de Benavides, para la que Diamante escribió una nueva loa en la que define lo que era una zarzuela (*Colección: xliii*).
 - 1674: Participó como 3ª dama de la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón: 337*), en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La viña del señor* y *La nave del mercader* (*Autos: 272-3*), ambos de Calderón.

²⁶² Según Cotarelo (*Colección: cl*) Manuela de Escamilla aparece en el entremés que se representó con este auto, vestida de estudiante gorrón.

²⁶³ Greer y Varey (*Fuentes XXIX: 37*) apoyándose en la correspondencia del embajador austríaco en Madrid, afirman que la obra se representó el 29 de febrero de 1672 en el Buen Retiro.

²⁶⁴ Cotarelo (*Ensayo: 324*) cita también como compañeros de reparto para este fin de fiesta a Sebastiana y Micaela Fernández, Mariana de Borja, Antonia del Pozo, Josefa López y Fabiana Laura.

²⁶⁵ Greer y Varey (*Fuentes XXIX: 38*) creen que fue la obra que se representó el Martes de Carnestolendas (I-III-1672).

²⁶⁶ “MANUELA: Pues de la Curiosidad/ninguna cosa escapa/...” (SHERGOLD y VAREY, *Celos: 12*).

- 1675: Participó, como 3ª dama de la compañía de su padre en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (Autos: 287-8), ambos de Calderón.
 - Participó en la zarzuela *El templo de Palas*, de Avellaneda, representada el 26 de julio para celebrar el santo de la reina Mariana (*Hª Zarzuela*: 63).
 - Participó en la loa, titulada *La flor del Sol*, también de Avellaneda (*Hª Zarzuela*: 63).
 - Participó en el entremés *El triunfo del Vellochino*, representado con dicha zarzuela (*Hª Zarzuela*: 63).
 - Participó en la mojiganga *El Mundo Noví*, representada con dicha zarzuela. Hacía un papel “de francesillo” (*Hª Zarzuela*: 63).
 - Participó en la fiesta que se hizo a los años de la Reina²⁶⁷.
- 1676: Participa en *Amado y Aborrecido*, de Calderón, representada el 18 de enero para celebrar los años de la archiduquesa²⁶⁸ (*Fuentes* I: 66).
 - Participa en *Del mal lo menos*, representada por la compañía de Escamilla durante las Carnestolendas (*Fuentes* I: 74).
 - Participa en *Los tres mayores prodigios*, representada por las compañías de Vallejo y Escamilla durante las Carnestolendas (*Fuentes* I: 74).
 - Participa en *El Caballero de Olmedo*, representada por la compañía de Escamilla durante las Carnestolendas (*Fuentes* I: 74).
 - Participó, como 3ª dama de la compañía de su padre, en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Los alimentos del hombre* y *La serpiente de metal* (Autos: 317). Es posible que la compañía de Escamilla representase el primero²⁶⁹ de ellos.
- 1677: Participó, como 1ª dama de la compañía de su padre, en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca* (A.M.V.: 2-200-5), ambos de Calderón.
- 1678: Participó, como 1ª dama de la compañía de su padre, en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La Hidalga del Valle* y *Las Plantas* (A.M.V.: 2-200-5), ambos de Calderón.
- 1679: Participó, como 1ª dama de la compañía de Manuel Vallejo, en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La probatica piscina* y *El nuevo hospicio de pobres* (A.M.V.: 2-200-5), ambos de Calderón.
 - Participa en *Siquis y Cupido* de Calderón, representada por las compañías de Vallejo y Prado en el Buen Retiro el 3 de diciembre. Hizo el papel de CUPIDO para lo cual se le hizo un vestido rojo y plata²⁷⁰.
 - Participó en *Faetón* de Calderón, representada por la compañía de Vallejo en el Buen Retiro el 22 de diciembre, para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (*Fuentes* I: 90). Hizo el papel de CLIMENE²⁷¹.
- 1680: Participó como 1ª dama de la compañía de Manuel Vallejo en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El viático cordero* y *El lirio y la azucena* (A.M.V.: 2-200-5), ambos de Calderón.
 - Hizo un papel de “viuda”²⁷² en *El celoso extremeño*, representada en el Alcázar en Carnestolendas.

²⁶⁷ Shergold y Varey (*Celos*: xlv) creen que ese año se repuso *Faetón*, de Calderón, componiendo Diamante una loa y bailes nuevos.

²⁶⁸ Se trataba de Mª Antonia, la nieta de la reina Marina. Para la máscara que se hizo a los años de la Archiduquesa, se le hizo a Manuela un vestido de “rasilla” (*Fuentes* I: 69).

²⁶⁹ De la “*Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla*” (Autos: 318), parece que representaron el auto de *Los alimentos del hombre*.

²⁷⁰ “A Juan Díaz Rodero, por 16 varas de media tela encarnada y plata de Seuilla para el papel de Cupido que hizo Manuela de Escamilla, a 110 reales la vara”. El forro era de tafetán carmesí (*Fuentes* I: 81). Cobró, como el resto de sus compañeras, 896 rs., mientras que a los actores se les pagó sólo 448 rs. por cabeza. (*Fuentes* I: 89).

²⁷¹ “A Manuela de Escamilla, que hizo a Climene, por vn bestido de pieles: 400 rs. (*Fuentes* I: 92). Se pagaron además 32 rs. por dos varas de un “manto de vmo para cubrir el rostro de Climene” (*Fuentes* I: 93).

²⁷² Se le pagaron 400 rs. por “vn vestido de viuda con su toca larga” (*Fuentes* I: 104).

- Participó en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, última fiesta palaciega de Calderón, representada a los Reyes por las compañías de Manuel Vallejo y José de Prado (*Fuentes I*: 113) en el Coliseo del Buen Retiro durante las Carnestolendas "...a la celebridad de su Real Casamiento" (*Fuentes I*: 107).
- 1681: Como 1ª dama de la compañía de Manuel Vallejo, participó en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea* (*Docs. Calderón*: 370).
- 1684: Participó, como 1ª o 2ª dama (alternado con Fabiana Laura) de la compañía de Vallejo, en uno de los dos autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El año santo en Madrid* (*A.M.V.*: 2-200-5), ambos de Calderón.
- 1691: Participó en el auto *El maestrazgo del Toison*, representado en el Corpus de Madrid por la compañía de Damián Polope, en la que entró como 3ª dama. Hizo el papel del *DEMONIO*²⁷³

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile cantado *Borracho y Talaverón*, de Manuel León Marchante, en el que Manuela y *la Grifona* hacen el papel de las "marcas" (*LA CATUJA* y *LA PERALA*) de los jaques *Zurdo* (el borracho) y *Talaverón*. Según Cotarelo (*Colección*: cxviii) es mas bien una jácara entremesada.
- Baile *Las Naciones* de D. Francisco de Avellaneda, impreso en 1664. Sale bailando y cantando el zarambeque Compañeros: María de los Santos y dos actores, todos vestidos de indios (*Colección*: cclxxiii).
- Entremés *Los gatillos* de Moreto, publicado en *Verdones del Parnaso*²⁷⁴ (Madrid, 1668). Sale "vestida de Maquillos" y hace de ladrona (*Verdones*: 222).
- Entremés *La portería de las damas* también de Avellaneda, representado por la compañía de Pedro de la Rosa. Compañeros Cosme Pérez y María de Prado²⁷⁵.
- Entremés *La plaza del Retiro*²⁷⁶ (¿1679?) de Simón Aguado (*Fuentes IX*: 179). La Escamilla y Bernarda Manuela aparecen como "...ciegos cantando coplas satíricas...". Compañeros: Bernarda Manuela y Antonio de Escamilla (*Colección*: cxxxv).
- Entremés *El retrato de Juan Rana* de Villaviciosa. Hizo a *JUAN RANILLA*, imitando al *Juan Rana* de Cosme Pérez²⁷⁷.
- Entremés *El parto de Juan Rana* de Lanini. Manuela, todavía niña, hacía también el papel de *JUAN RANILLA*, hijo de *Juan Rana*, y como prueba de ello, debía bailar un zarambeque tan bien como lo hacía el propio *Juan Rana*²⁷⁸.
- Entremés *El vestuario* de Moreto. Compañeras: María de Escamilla, Bernarda Manuela y María de Quiñones (*Colección*: xciv).
- Entremés *Las visitas*, escrito para ella por Villaviciosa²⁷⁹.

²⁷³ Según la cuenta de gastos se le dieron "... Mil y quinientos Rs. a la d[ic]ha Manuela de escamilla para vestir el papel del demonio en el Auto del Maestrazgo del tousson por no tocarla hazer d[ic]ho papel y no hauer en la compañía quien lo hiciese; y los setezientos Rs. restantes a Ant[oni]o escamilla de Ayuda de costa p[ar]a vestir el auto." (*A.M.V.*: 2-198-17).

²⁷⁴ Cito por la edic. de R. Benítez Claros, (Madrid, 1969): cito por *Verdones*.

²⁷⁵ En él se supone que a Cosme Pérez (*Juan Rana*), por haber pedido la memoria, le ha colocado el autor (Pedro de la Rosa) como portero en Palacio (*Colección*: cvii). La Escamilla le encarga que le traiga un surtido muy completo de "lechuceras".

²⁷⁶ Según un manuscrito conservado en la *B.N.M.*, se representó con la comedia *El imperio de Alcina*, titulada también *El palacio de Alcina*, atribuida a Diamante, y hoy desconocida, que se representó en el Alcázar el 9 de junio de 1679 (*Fuentes IX*: 179).

²⁷⁷ Debe ser de la década de 1650 porque Cotarelo (*Colección*: cii) señala como era todavía una niña, aunque el papel era importante.

²⁷⁸ "JUAN RANA: Viendo si es que un zarambeque/tan bien como yo le baila/RANILLA: Pues la música le anime/y tóquele la guitarra/(*Canta la música y los dos bailan el zarambeque*) Los hijos del padre/en las semejanzas/como en las mudanzas/se retratan siempre/¡Teque, teque, teque!/JUAN RANA (*Canta*): ¡Que se me parece/ay, mi Juan Ranilla/en el zarambeque!/" (*Colección*: cclxxiii).

²⁷⁹ Según Cotarelo para que "...hiciese bizarro alarde de sus infinitas gracias y travesuras. Así es que, representando una buscona madrileña, fingese, para engañar a sus amantes, unas veces viuda y beata, otras mujer llana o del pueblo, guapetona otras, otras gran señora..." y en el que también cantaba (*Colección*: ci-cii).

- Jácara entremesada *Gargolla*²⁸⁰ de Juan Manuel de León Merchante. Hizo a *GANCHOSA*, la "marca" de jaque que da título a la obra. Es la única citada por su nombre en el reparto, aunque gracias a la primera acotación sabemos que el papel de *GARGOLLA* lo hizo su padre Antonio de Escamilla (*Teatro breve*: 336)
- *Mojiganga del Titiriter* de Avellaneda, en la que aparece cantando. Compañeros: Antonio de Escamilla. (*Colección*: ccxcv)
- *La Mojiganga de la Ballena*²⁸¹ de Monteser. Era una de las figuras atrapadas por la ballena del título en el Manzanares, que eran expulsadas por ella en el escenario. La Escamilla iba "...de medio abajo león y de medio arriba aguilá"²⁸², montada sobre un borrico, cantando en alabanza a los reyes, y danzando el *Rey Don Alonso*.

c) Posibles papeles representados:

- 1672: Según Greer y Varey (*Fuentes XXIX*: 57) Manuela de Escamilla y Bernarda Manuela pudieron representar los papeles de las hermanas *AMARANTE* y *FENIX* la zarzuela de Diamante *Lides de amor y desdén* ya que según se indica en los gastos ocasionados por el vestuario (*Fuentes XXIX*: 93), llevaban vestidos idénticos.
 - Es posible que hiciera la *AUTORA DE COMEDIAS* en el entremés *La autora de comedias*, que se representó con la zarzuela de D. Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, ya que en la acotación se indica que la autora "*es la Graciosa*" (*Celos*: 63), y Manuela lo era, como 3ª dama de la compañía de su padre
 - Es probable que hiciera el papel de *TEMIA* en la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara, ya que se trata de un papel de *graciosa*, y Manuela lo era en la compañía de su padre que fué la que representó la zarzuela.
- 1680: Puede que hiciera el papel de *MARFISA* en la comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Como 1ª dama que era entonces, el papel le correspondía, pero además, según las cuentas se le dieron 600 rs. "por el vestido de pieles" (*Fuentes I*: 108), que podría ser el que lleva el personaje en su primera aparición en escena, según se indica en la acotación: "... al ruido de voces y a la armonía de los instrumentos y músicas, abrió *MARFISA* la puerta de la gruta ... salió Marfisa vestida de pieles."²⁸³
 - Puede que hiciera la *ROSA* o la *AZUCENA* en el baile de *Las Flores*, de Alonso de Olmedo, que se representó entre la 2ª y 3ª jornadas de *Hado y divisa*, en el que ambas flores se enfrentan en un torneo bailado "sobre quien florece mas" (*Hado*: 379). Según las cuentas, se hicieron dos trajes idénticos, con toneletes de raso nácar y blanco de flores "... uno para Manuela de Escamilla y otro para Alonso de Olmedo, para ponerse las armas para el torneo..." (*Fuentes I*: 109), que se diferenciaban únicamente en los mantos, que eran de colores diferentes²⁸⁴.

²⁸⁰ Huerta cree que puede ser de alrededor de 1670. Ver HUERTA CALVO, J., *Teatro breve del siglo XVII*, (Madrid, 1985), p. 334. Cito por *Teatro breve*.

²⁸¹ Cotarelo (*Colección*: ccxcv) cree que fue representada hacia 1667, ya que tras la muerte de Felipe IV se prohibieron las representaciones hasta 1667, y Monteser murió al año siguiente.

²⁸² En una lista inicial en la que figuran "los trastos y figuras de la mojiganga", se incluyen dos figuras: "una de medio abajo sirena y de medio arriba cisne", que la hizo Bernarda Manuela, y la otra "de medio abajo tigre, de medio arriba sierpe" que debe ser la que hizo la Escamilla, y que tras los cambios finales quedo en león/águila. Aunque se indica que estos dos personajes saldrán "La una sobre una tortuga y la otra sobre un pavo real", finalmente debió cambiarse, ya que Manuela salió sobre un borrico y Bernarda sobre un delfín (*Colección*: ccxcv).

²⁸³ CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, BAE, IV (Madrid, 1945), p. 362. Cito por *Hado*.

²⁸⁴ "...32 baras de raso de diferentes colores para los mismos para mantos para el torneo..." (*Fuentes I*: 109) posiblemente rojo y blanco, según se indica en el propio texto del baile: "LOS CUATRO MUSICOS: Rojas y blancas escuadras/se empiezan a deshilar/.../Ya se mezclan, ya se tejen,/.../Una embiste, otra repara/sin saber cual vence mas/.../ Fatigados del combate/el blanco y rojo boreal/sin que el uno al otro ceda/la noche los pone en paz/..." (*Hado*: 380). Ambos personajes aparecían también en la loa (junto con la *Historia*, la *Poesía*, el *Aura* y la *Fama*) (*Hado*: 355), pero en las cuentas se hace constar claramente que Francisca de Monroy "...hiço el Clauel en la loa..." y Teresa de Robles la Azucena, también "en la loa" (*Fuentes I*: 110), para lo cual se les hicieron a ambas sendos trajes de "raso nacar y blanco de flores", lo que parece confirmar que en el baile los personajes fueron representados por otros actores, en este caso la Escamilla y Olmedo.

4. Conclusiones:

Niña prodigio, Manuela de Escamilla es un magnífico ejemplo de como la pertenencia a una familia de cómicos, permitía a una actriz de talento desarrollar sus cualidades histriónicas, hasta ocupar la mas alta jerarquía dentro de la profesión.

Actriz, cantante y bailarina, parece que desde su precoz debut se caracterizó por su gracia y desenvoltura, como reflejan los papeles que sabemos representó siendo todavía una niña: el *Clarín de Celos aun del aire matan*, posiblemente el *Demonio* del auto *El maestrazgo del Toison*, como ya vimos, y sobre todo el *Juan Ranilla*, un papel que según Cotarelo (*Colección: lxxx*), fue creado por Belmonte Bermúdez en su entremés *Una rana hace ciento* para el lucimiento, cantando y bailando, de Beatriz de Velasco, actriz-niña de la compañía de Avendaño, pero que hizo célebre Manuela y con el que al parecer debutó en la Corte²⁸⁵, llegando a alcanzar una autentica maestría en la imitación del *Juan Rana* de Cosme Pérez, como ya vimos sucedía en el entremés *El parto de Juan Rana*, en el que Manuela baila un zarambeque con el propio Cosme Pérez-*Juan Rana* (*Colección: cclxxiii*), que era famoso por lo bien que lo hacía. Una prueba de la excelente imitación conseguida por Manuela la tenemos en el intercambio de papeles que se indica en la *Loa de Juan Rana* de Moreto (*Ramillete: 440*), en la que el célebre cómico imita a varios actores, y al final le proponen que "...cante/con la voz de la Escamilla..." pues "A la Escamilla imita/ Rana en los tonos/ pues haga él las terceras/ y ella los graciosos."

Al llegar a la edad adulta la actriz no perdió un ápice de su gracia según se desprende del comentario puesto en boca de su compañera, la también actriz, música y arpista Mariana de Borja, quien afirma que canta "con gran gracia" (*Celos: 129*), tras interpretar Manuela, que hace de borracho, una letrilla²⁸⁶ en el fin de fiesta de *Los celos hacen estrellas* (1672). La experiencia adquirida le permitió encarnar los papeles mas diversos, por lo que nos encontramos con una actriz muy versatil, dotada de un temperamento lírico, como el que requería el papel de MARFISA, la protagonista de la comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680), que como ya dijimos, creemos que fue representado por la actriz. Parece muy probable que Calderón lo escribiese pensando en la cualidades de la actriz, que entonces tenía treinta y dos años y se encontraba en plena madurez artística. El papel se adecua a las habilidades de la actriz, ya que exige una gran versatilidad y requiere también dotes musicales debido a que el personaje canta en escena, y sabemos que Manuela poseía unas dotes musicales mas que notables²⁸⁷, siendo tan apreciada por sus dotes histriónicas como musicales²⁸⁸ como parece corroborar que en 1657 ella y sus hermanas (Ana y María de Escamilla) fuesen elegidas para deleitar a los madrileños desde un tablado levantado en la esquina de la Cárcel de la Villa, junto a la Plaza Mayor, en el que estuvieron cantando "con sonoros instrumentos las hijas de Escamilla" el 6 de diciembre, día en el que Felipe IV salió a Atocha para dar gracias a la Virgen por el nacimiento del príncipe Felipe Prospero (*Actores: Prado: 100-101*)

Apreciada por los miembros de la familia real, como revela la concesión en 1676 de una ración ordinaria por la Casa Real, (*Fuentes I: 70*), así como las muestras de consideración que reflejan anécdotas como que en 1676 se le envíe una silla de manos para que pueda acudir a los ensayos, por "...no poder yr en coche..." (*Fuentes I: 73*) debido a que estaba enferma²⁸⁹, y también

²⁸⁵ "...entro en Madrid con su padre haciendo los Juan Ranillas." (*Genealogía: 421*)

²⁸⁶ "Quando sale la zorra/de vn cuerpo humano/atordido le deja/y atormentado" (*SHERGOLD y VAREY, Celos: 129*).

²⁸⁷ Sabemos con certeza que cantó la tonada "Como ha de saber Belilla" en la loa de *Los celos hacen estrellas*, cuya música y letra se han conservado (*Celos: 249-250*). Sobre las cualidades vocales y expresivas que requería su interpretación ver el apartado dedicado a la Loa en el Capítulo III: *La música y el teatro: 4.1.1.1. La loa*.

²⁸⁸ "A sido celebre en la parte de terceras damas y aun en opinion de muchos parecia mui bien haciendo damas [1ª], en cuiu parte duro algunos años conseruando tamuien en hacer los sainetes, y entre las muchas auilidades que a tenido a sido la mas celebrada la de musica." (*Genealogía: 421*).

²⁸⁹ El mismo trato recibió su compañera Francisca Bezón, y por idéntica razón (*Fuentes I: 73*).

en 1680, cuando ella y otra cuatro colegas (Francisca Bezón, Bernarda Manuela, María de Valdés y Josefa Nieto), fueron trasladadas a los ensayos y representación de *Hado y divisa* en silla de mano²⁹⁰.

Como en otras compañeras de profesión, nos encontramos con una actriz orgullosa de serlo y consciente del privilegio que supone su acceso directo a las personas reales, como prueba el incidente ocurrido en 1673, cuando, al no estar de acuerdo con que la Junta del Corpus madrileño la ordenase pasar de la compañía de su padre a la de Félix Pascual, Manuela defendió sus derechos, amenazando a los Comisarios con ir a quejarse “vocalmente” a la Reina²⁹¹. Pese a la insolencia que suponía tal contestación, los Comisarios sólo se preocuparon de ponerle guardia y custodia para evitar que se escapase, dado que “... la susodicha es parte esencial para el servicio de S.M. para los autos sacramentales deste presente año...” (*Autos*: 253), levantándose en cuanto llegaron a un acuerdo con la actriz, sin tomar ningún tipo de represalia contra ella.

Emparejada en bastantes ocasiones con Bernarda Manuela, *la Grifona*, otra actriz-música polifacética, y con su hermana María, la carrera de Manuela de Escamilla parece haber estado estrechamente ligada a la de su padre, a cuya compañía perteneció durante gran parte de su carrera teatral²⁹².

ESCAMILLA, María de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Francisca Díaz y Juan de la Cruz (músico), tomó el nombre de su padrastro Antonio de Escamilla. (*Genealogía*: 420).
- Hermanas: Ana y Manuela de Escamilla.
- Casada con Diego Carrillo²⁹³ (*Genealogía*: 420).
- Tuvo con su marido un hijo, también actor, llamado Gerónimo Carrillo (*Genealogía*: 142)

2. Vida profesional:

- 1646: Puede que fuese la hija con la que Antonio de Escamilla entró a formar parte de la compañía de Maximiliano Eustaquio de Morales²⁹⁴, aunque posiblemente se trate de su hermana Ana, ya que ese año se ordena a “Antonio de Escamilla, representante, y Ana de la Cruz, su hija, que la tenga de manifiesto” (*Autos*: 64).
- 1650: 4ª damas de la compañía de Antonio García de Prado²⁹⁵.
- 1651: En la compañía de Antonio de Prado (*Docs. Calderón*: 189)
- 1652: 4ª dama en la compañía de Juan Vivas y Gaspar de Valdés, en la que su padrastro, Antonio de Escamilla, era 2º gracioso y barba (*N.Datos*, 2ª (1913): 306).
- 1655: En la compañía de Francisco García *el Pupilo*, a la que también pertenecían su marido, Diego Carrillo, su padrastro y su hermana Manuela²⁹⁶.

²⁹⁰ Se pagaron 360 rs. por 30 sillas de manos, a doce reales cada silla para llevar a las cinco actrices (*Fuentes* : 111).

²⁹¹ “... para representar el agrauio manifiesto que se le hazia se yba a la Reyna nuestra señora a quien se lo diria vocalmente que para ello no tenia pepita, y que así yo el infrascripto se lo podia dezir a los Sres. Protector y Corregidor y caualleros Comisarios...” (*Autos*: 253).

²⁹² Su carrera como *autora* parece haber sido bastante breve, aunque en 1685 la encontramos en Valencia dirigiendo su propia compañía, a la que también pertenecía su padre. SARRIÓ RUBIO, M^a.P. *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales* (Valencia, 2001), p. 203. Cito por *Vida teatral*.

²⁹³ El nombre auténtico de Carrillo era D. Prudencia de Florenzia (*Genealogía*: 141).

²⁹⁴ Ganaban 32 reales de partido (14 rs. de ración y 18 rs. por representación) (*N.Datos*, 2ª (1912): 427).

²⁹⁵ Su padrastro figura en la misma compañía, y además los Comisarios del Corpus decidieron incluir a otras personas, entre las que figura una “hija” de Antonio de Escamilla, que posiblemente sería Ana de Escamilla (*Docs. Calderón*: 170).

²⁹⁶ El matrimonio ganaba 30 rs. de parte y tenía derecho a tres caballerías para los viajes, mientras que Escamilla y su hija Manuela ganaban 47 rs. de parte y tenían derecho a cuatro caballerías (*N.Datos*, 2ª (1913): 434).

- 1657: Miembro²⁹⁷ de la compañía de Francisco García, *el Pupilo*, a la que también pertenecían su marido (Diego Carrillo), su padrastro (gracioso) y su hermana Manuela (3ª dama) (*L. Quiñones*: 476).
- 1658: Pertenecía a la compañía de Francisco García, *el Pupilo* (*Fuentes IV*: 228)
- 1659: 4ª dama en la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle²⁹⁸.
- 1663: Figura como “música” (6ª y última de las damas) en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297).
- 1664: 4ª dama²⁹⁹ (¿música?) en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 302).
- 1665: 4ª dama³⁰⁰ en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 309).
- 1667: 3ª dama en la compañía de su padre Antonio de Escamilla (*Genealogía*: 420)
- 1668: 3ª dama en la compañía de José Garcerán. Posiblemente sustituyó como 3ª dama a Juliana Candado, que había muerto ese año (*Genealogía*: 388)
- 1669: 3ª dama en la compañía de José Garcerán (*Genealogía*: 388)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1650: Como 4ª dama de la compañía de Antonio García de Prado participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid.
- 1657: Aparece en la *Loa* de presentación de la compañía del *Pupilo*, escrita por Diamante (*Colección*: xlv).
 - Canto con sus hermanas Ana y Manuela en un tablado levantado junto a la Cárcel de la Villa el 6 de diciembre, día que salió el Rey a Atocha para dar gracias a la virgen por el nacimiento de Felipe Prospero (*Actores: Prado*: 100-1).
- 1658: Participó en la comedia hoy desconocida *El embustero*, de Diego y José de Figueroa y Córdoba³⁰¹.
 - Aparece en la *Loa* escrita por D. Diego de Figueroa y Córdoba para las fiestas del Retiro en 1658, que celebraron el nacimiento de Felipe Prospero, en la que canta y baila con su hermana Manuela y su padrastro Antonio de Escamilla (*Colección*: xxxvi)
- 1659: Participó como 4ª dama de la compañía de Prado y Calle (*Docs. Calderón*: 261), en uno de los autos representados ese año durante el Corpus madrileño, que fueron *El Maestrazgo del Toisón* y *El Sacro Parnaso*, ambos de Calderón (*Autos*: 559)
- 1660: Aparece en el anónimo *Baile de la Noche de Carnestolendas*, representado ante los Reyes, y en el que se menciona al príncipe Felipe Prospero y la infanta Mª Teresa, aludiendo a su próximo viaje a Francia. María formaba parte de la primera cuadrilla de actrices, que entraban cantando y bailando un zarambeque, y a la que pertenecían también Bernarda Manuela, Manuela Bernarda y Bernarda Ramírez. Su hermana Manuela aparecía en una segunda cuadrilla, junto con Isabel de Gálvez y dos “negrillos” (*Colección*: ccxiv)
- 1663: Participo, como miembro de la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297), en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth*³⁰² y *El divino Orfeo*, ambos de Calderón (*Autos*: 169).
- 1664: Participo, como miembro de la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón*: 302) en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del*

²⁹⁷ ¿Era la 5ª dama?. Ver *Colección*: xlv).

²⁹⁸ En la misma compañía figuraban su hermana Manuela (3ª dama) y su padrastro Antonio de Escamilla (gracioso) (*Docs. Calderón*: 261).

²⁹⁹ Aparece la 4ª de las cinco damas, y según Rennert (*Spanish*: 466) era música en la compañía.

³⁰⁰ Aparece la 4ª de las cinco damas, y según Rennert (*Spanish*: 466) era música en la compañía.

³⁰¹ El 4 de marzo María, su hermana Manuela e Isabel de Galvez, junto con otros miembros de su compañía, tuvieron que ir a ensayar esta comedia al palacio de la Zarzuela por orden del marqués de Liche, por lo que no pudieron representar en el corral la comedia anunciada, que era *La adúltera penitente* (atribuida a Moreto, en colaboración con otros dos “ingenios” (*Fuentes IV*: 228).

³⁰² Como ya dijimos, probablemente la compañía de Escamilla representase *Las espigas de Ruth*, ya que según las cuentas de gastos, se pagaron 2.200 rs. a Luisa Romero (2ª dama de la compañía del *Pupilo*) (*Docs. Calderón*: 308) “...por sobresaliente en el auto del *Divino Orfeo*.” (*Autos*: 189).

- sagrado*, ambos de Calderón (*Autos*: 176-7). Posiblemente el auto representado por la compañía de Escamilla fuese *A María el corazón*³⁰³.
- 1665: Participó como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 309), en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquís y Cupido*, ambos de Calderón (*Docs. Calderón*: 310 y 313)
 - 1672: Participó como sobresaliente en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara e Hidalgo (*A.G.P., Sec. Admistrativa*: C^a 9407/5)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El vestuario*, de Moreto. Compañeras: Manuela de Escamilla, Bernarda Manuela y María de Quiñones (*Colección*: xciv).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Miembro de una familia de actores, María de Escamilla parece haber sido eclipsada en parte por su brillante hermana menor, Manuela de Escamilla, posiblemente porque María murió pronto o se retiró de las tablas.

Hija del músico Juan de la Cruz, al que posiblemente no conoció, como revela el hecho de que adoptase el apellido del padrastro, María parece haber sido una buena música, según parece indicar su categoría de 4^a dama en las compañías

ESPINOSA³⁰⁴, Juana de:

1. Datos biográficos:

- Música (*Genealogía*: 445)
- Se ahogó en 1676 en la Barra de Huelva, junto con todos los miembros de la compañía de Inés Gallo, a la que pertenecía (*Genealogía*: 445)

2. Vida profesional:

- 1676: En la compañía de Ines Gallo (*Genealogía*: 445)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

- F -

³⁰³ Se abonaron a Escamilla 1.200 rs. "...por bestir quatro niños que salieron en su auto." (*Autos*: 184), que probablemente serían los que la Memoria de apariencias señala que aparecían en el primer carro en "...vna casa a manera de hermita [...] A las quatro esquinas desta casa an de subir con ella quatro anjeles, niños pequeños..." (*Autos*: 176).

³⁰⁴ Aunque se llama igual que la mujer de Tomás Fernández de Cabredo (*Genealogía*: 445) se trata de una actriz diferente.

FABIANA LAURA:

1. Datos biográficos:

- Nació en la ciudad de Granada. Era hija del médico D. Matías Andrés de Eslava³⁰⁵ y de D^a Salvadora Hurtado (*Genealogía*: 513).
- Fabiana "... se criaua en casa de una tia suia, y esta tenia siempre muchos entretenimientos dezentes en su casa y llamaua a ella a los representantes y representantas, en donde cantavan y representavan, y siendo mui comun cosa preciarse en Granada las mugeres el tener auilidades, executaba Fabiana las suias concurriendo en los festexos, y aficionandose las hermanas de Fulgencio Lopez de Fabiana se la lleuaron de casa de su tia y para asegurarla mas en aquel exercicio la casaron en Motril con Miguel Bermudez, pero se divorziaron a poco tiempo, por no estar a la vista de sus parientes Fauiana paso a Cordoua y a Ytalia con vna compañia. Boluio despues a Granada con otra compañia y en el paseo que hacen los representantes en la fiesta del Corpus, que es mui celebre y concurren los veinte y quattros, yban dos parientes suios (no desdeñandose de serlo, y comerciar con ella) y oy ai todabia de esta clase tios y primos hermanos suios, y era prima hermana suia vna muger de gran virtud que pocos años a murio en opinion de santa, que se llamaua Francisca Paula de San Joseph..." (*Genealogía*: 514 y 564)
- Aunque creemos que ninguno de sus hermanos se dedicó a la profesión cómica³⁰⁶, parece que mantuvo relación con ellos, porque una sobrina suya se caso con Lucas de la Peña, cobrador en la compañía dirigida por la propia Fabiana (*Genealogía*: 266)
- Casada muy joven con Miguel Bermúdez de Castro, posiblemente hacía 1659-1660, ya que en 1660³⁰⁷ encontramos a la pareja como miembros de la compañía de Francisca López (*Spanish*: 468).
- Estuvo en Milán (posiblemente tras separarse de Bermúdez, tal y como indica la *Genealogía*), en donde parece que "saco" y crió a Lucrecia Chesa, a la que casaría con Juan Manuel Cano de Mendieta (*Genealogía*: 558)
- Casada en segundas nupcias con Manuel Angel³⁰⁸ (viudo de Mariana Romero) al que ella dejó viudo (*Genealogía*: 276).
- Murió en Madrid el 23 de enero de 1698 (*Genealogía*: 514).

2. Vida profesional:

- 1660: Miembro de la compañía de Francisca López, a la que también pertenecía su primer marido Miguel Bermúdez, que representaba en Sevilla (*Spanish*: 468).
- 1669: Autora y 1^a dama de su propia compañía, que representaba en Valencia (*Genealogía*: 513), (SARRIO, *Vida teatral*: 205)
- 1672: 2^a dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs Calderón*: 329)
- 1673: 1^a dama en la compañía de Felix Pascual³⁰⁹ (*Genealogía*: 513-4) (*Docs. Calderón*: 334).
- 1674: 1^a dama en la compañía de Simón Aguado (*Genealogía*: 514) (*Docs. Calderón*: 337)
- 1675: 1^a dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 341-2)
- 1676: 1^a dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 346)

³⁰⁵ Este era "... descendiente de Cordova, fue letrado, y caso con doña Salvadora Hurtado por ser mui hermosa, y aunque de buen linage, hixa de un boticario, por lo que se disgustaron con el sus parientes, que los mas eran veinte y quattros de Granada, y huiendose perdido y sin conueniencias, en una peste que ubo se aplico a ser medico." (*Genealogía*: 514).

³⁰⁶ "... uno de ellos fue capitan de la Armada real del Mar Oceano...", y una de sus hermanas "...se caso con un caballero portugues llamado N. Silueira..." (*Genealogía*: 514).

³⁰⁷ El matrimonio tuvo que celebrarse ese año o el anterior, ya que como hemos visto la "...vniion duro poco tiempo, respecto de que se divorziaron" (*Genealogía*: 104). Según Sarrió (*Vida teatral*: 205), estuvo en Valencia en 1651 [*sic*] actuando en la compañía de Miguel Bermúdez.

³⁰⁸ "Despues de hauer estado viuda algunos años de su primer marido casó en Madrid con Manuel Angel..." (*Genealogía*: 563).

³⁰⁹ Inicialmente parece que pertenecía a la compañía de Antonio de Escamilla, ya que figura como 1^a dama en la lista presentada para el Corpus por Escamilla (*Autos*: 252), que no fue elegida. Parece que la Junta del Corpus madrileño le ordenó, junto con otros compañeros, pasar a la compañía de Felix Pascual (*A.M.V.*: 2-197-20), en la que continuó el resto de la temporada (*Docs. Calderón*: 334).

- 1677: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón: 350*)
- 1678: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón: 351*)
- 1679: 1ª dama en la compañía de José García de Prado (*Docs. Calderón: 357*)
- 1680: 1ª dama en la compañía de Jerónimo García (*Genealogía: 514*), (*Docs. Calderón: 365-6*)
- 1683: 1ª dama en la compañía de Matías de Castro (*Docs. Calderón: 434*)
- 1684: 1ª y 2ª dama en la compañía de Manuel Vallejo³¹⁰, “partiendo” con Manuela de Escamilla.
- 1687: 1ª dama en la compañía de Antonio Arroyo (*Genealogía: 514*)
- 1688: 1ª dama en la compañía de su segundo marido Manuel Ángel (*Genealogía: 514*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1672: Como 2ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs Calderón: 329*), participó en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *No hay instante sin milagro*³¹¹ y *Quien hallara muger fuerte*, ambos de Calderón (*Autos: 233-4*).
- 1673: Participó como 1ª dama de la compañía de Félix Pascual (*Docs. Calderón: 334*), en uno de los dos autos representados en el Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño*, ambos de Calderón (*Autos: 255-6*).
- 1674: Participó como 1ª dama en la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón: 337*), en uno de los dos autos representados en Madrid para las fiestas del Corpus, que ese año fueron *La viña del Señor* y *La nave del mercader*, ambos de Calderón (*Autos: 272-3*).
- 1675: Participó como 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 341-2*) en uno de los dos autos representados en el Corpus de Madrid, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina*, ambos de Calderón (*Autos: 287-8*)
 - Participó en *El templo de Palas*, zarzuela de Avellaneda representada el 26 de julio para celebrar el santo de la reina Mariana. Aparece en la Loa *La flor del Sol* para dicha zarzuela (*Hª Zarzuela: 63*).
- 1676: Participó como 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 346*) en uno de los dos autos representados en el Corpus de Madrid, que ese año fueron *Los alimentos del hombre* y *La serpiente de metal*, ambos de Calderón (*Autos: 317*), siendo este último el que posiblemente representó la compañía de Vallejo³¹².
- 1677: Participó como 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón: 350*), en uno de los autos del Corpus de Madrid que ese año fueron *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca*, ambos de Calderón (*A.M.V.: 2-200-5*).
- 1678: Participó como 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón: 351*) en uno de los dos autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La Hidalga del Valle* y *Las Plantas* (*A.M.V.: 2-200-5*), ambos de Calderón.
- 1679: Participó como 1ª dama en la compañía de José García de Prado (*Docs. Calderón: 357*), en uno de los dos autos representados en el Corpus de Madrid, que ese año fueron *La probatica piscina* y *El nuevo hospicio de pobres* (*A.M.V.: 2-200-5*), ambos de Calderón.
 - Participó en *Psiquis y Cupido* de Calderón, representada por las compañías de Prado y Vallejo en el Buen Retiro el 3 de diciembre (*Fuentes I: 89-90*)

³¹⁰ No aparece en la primera lista presentada por Vallejo a los comisarios del Corpus, pero en otra lista de la compañía, fechada el 9 de marzo, se indica que se reparte los primeros y segundos papeles con Manuela de Escamilla (*A.M.V.: 2-425-41*), según confirma además un acuerdo (25-III-1684) de la Junta del Corpus: “...en la compañía de Manuel Vallejo an de hacer alternativamente fabiana laura y Manuela de escamilla Primeras Damas y que se a ajustado con ellas el darles el suplim[ien]to de partido de segundas a primeras en las ocasiones q[ue] a cada una tocare se les den a ambas cien ducados por mitad” (*A.M.V.: 2-199-6*).

³¹¹ Como ya vimos Manuela de Escamilla aparece, según Cotarelo (*Colección: cl*), en el entremés que se representó con el auto *Quien hallara muger fuerte*, por lo que posiblemente la compañía de Vallejo representó este otro auto.

³¹² Dado que de la *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos: 318*), parece que ésta representó *Los alimentos del hombre*, la compañía de Vallejo representaría *La serpiente de metal*.

- 1680: Participó como 1ª dama de la compañía de Jerónimo García (*Docs. Calderón: 365-6*) en uno de los dos autos representado en el Corpus de Madrid, que ese año fueron *El viático Cordero* y *El lirio y la azucena* (*A.M.V.: 2-200-5*).
- Participó en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*³¹³, la última fiesta escrita por Calderón, representada en el Coliseo del Buen Retiro a los Reyes durante Carnestolendas "... a la celebridad de su Real Casamiento..." (*Fuentes I: 107*).
- 1683: Como 1ª dama de la compañía de Matías de Castro participó en el auto *La cura y la enfermedad*, de Calderón, representado por su compañía en el Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 434*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- 1672: Según Cotarelo³¹⁴ (*Ensayo:324*) podría ser la *Jacinta* que intervino en el fin de fiesta cantado de *Fieras afemina amor*. Compañeras: Manuela de Escamilla, Sebastiana y Micaela Fernández, Mariana de Borja, Antonio del Pozo y Josefa López, y además Antonio de Escamilla.

4. Conclusiones:

Fabiana Laura constituye uno de los escasos ejemplos en que una actriz y música aficionada ajena por su origen familiar al mundo teatral, consigue, gracias a sus dotes artísticas, encaramarse a la posición profesional mas elevada, y además en un corto espacio de tiempo, ya que su entrada en la profesión debió ocurrir hacia 1660, ya que ese año la encontramos por 1ª vez, y además casada todavía con su primer marido, cuya unión sabemos que no fue larga. Pese a sus innegables dotes naturales, tuvo que pasar por un periodo de aprendizaje -o "meritoriaje"- que parece haber durado unos diez años. Tras su aparición en Madrid como 2ª dama de Vallejo en 1672, debió "parecer bien" al exigente público madrileño, ya que al año siguiente había ascendido a la categoría máxima - 1ª dama- dentro de la profesión, categoría en la que se mantendrá hasta su desaparición de la escena teatral.

Actriz y música, al igual que la mayoría de las primeras damas del último cuarto de siglo, la carrera de Fabiana Laura no fue tan larga como la de otras colegas. La entrada en la profesión cómica no parece que le supusiera ninguna vergüenza ni deshonor, si como se declara en la *Genealogía* mantuvo la relación con sus parientes. En cualquier caso, su postura en 1675, cuando ante la pretensión de los Comisarios del Corpus de Madrid para que haga segundas damas, alega no poder representar por estar "...para meterse religiosa en el convento de Santa Catalina desta corte a donde a de tener su conbeniencia..." (*A.M.V.: 2-197-18*), revela que nos encontramos ante una profesional consciente de su valía y dispuesta, como la mayoría de sus compañeras³¹⁵ a defender sus derechos profesionales, en su caso con mucha diplomacia.

Debió morir relativamente joven pero actriz hasta el último momento, como revela la anécdota narrada por el anónimo autor de la *Genealogía*: "Aseguranme los que la asistieron en su emfermedad y muerte que fue esta con grande edificiazion de todos, pues despues de hauerse comferido tomó vn crucifixo en la mano haciendo vna mui expresiua y deuota exclamacion y con

³¹³ Se le pagaron 1.200 rs. en "que se ajusto vestir su papel" (*Fuentes I: 108*), pero no se indica cual fue el que hizo.

³¹⁴ Da como fecha -errónea- de la representación 1670.

³¹⁵ Ese año cuatro de sus compañeras se opondrán a los deseos de la Junta, alegando cada una de ellas diferentes causas: Josefa de San Miguel dijo que si tenía que hacer segundas damas se le diese "... la parte de Primera por tener tanto trauajo como ella...", María de Santos estaba "... pronta a dar los quinientos ducados que se le ponen de pena ... porque ella [ha] hecho siempre otro papel y no el de quinta dama...", Ana de Escamilla alegó "...que nunca a representado en fiestas si no es de su Magestad...", y Sebastiana Fernández "...dijo que ella no tiene salud para representar en ninguna de las compañías..." (*A.M.V.: 2-197-18*).

tantas beras como en los aparente lo supo representar en las tablas, de género que vn relixioso trinitario descalzo que la comfeso quedó admirado y con gran comfianza de su saluazion.” (*Genealogía*: 563).

FERNÁNDEZ, ¿Francisca?:

1. Datos biográficos:

- Puede tratarse de Francisca Fernández, hija de Tomás Fernández y Juana de Espinosa, que tras la muerte de su madre en 1647 reclamó al Rey lo que se le debía a su madre, autora tras la muerte del marido, por las representaciones que había hecho a la Reina con su compañía (*Spanish*: 470)

2. Vida profesional:

- 1644: En una 2ª lista presentada por Pedro de la Rosa a los Comisarios del Corpus de Madrid se menciona a “la hixa de Tomás Fernández” para 2ª dama, de la que también se dice que es “música” (*Autos*: 45)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

FERNÁNDEZ, Luisa:

1. Datos biográficos:

- Natural de Murcia, e hija de D. Francisco Velastegui (*Genealogía*: 494)
- Hermana de Sebastiana (*Genealogía*: 468) y Francisca Fernández (*Genealogía*: 432)
- Casada con el músico Antonio Leonardo (*Genealogía*: 132)
- En 1668 ella y su marido fueron admitidos como cofrades en la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 132)
- En 1673 se le embargaron sus bienes por la Junta del Corpus de Madrid por haber salido de la Villa sin permiso (*Autos*: 253).
- Probablemente se retiró del teatro en 1682 o 1683, coincidiendo con su hermana Sebastiana, que desaparece igualmente de las tablas por las mismas fechas, por lo que es posible que ambas hermanas se retirasen de común acuerdo.

2. Vida profesional:

- 1664: 4 dama en la compañía de Antonio Ordaz (*Genealogía*: 468)
- 1669: 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla³¹⁶ (*Spanish*: 470).
- 1670: 3ª o 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla³¹⁷
- 1672: 3ª dama (“partiendo” con su hermana Sebastiana) en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 329).

³¹⁶ Aparece en la *Loa* escrita por Calderón para la presentación de la compañía de Escamilla en Madrid, que Cotarelo (*Colección*: xlvii) fecha hacia 1669, pero no se indica su categoría dentro de la compañía.

³¹⁷ Según Rennert (*Spanish*: 470) ese año era 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla, pero en la lista de la compañía para el Corpus de Madrid publicada por P. Pastor (*Docs. Calderón*: 318), figura como 3ª dama de dicha compañía. Por el contrario, figura como 4ª dama en la lista de la Compañía de Vallejo que hizo uno de los autos del Corpus de Madrid, publicada por Shergold y Varey (*Autos*: 210-211), a la que también pertenecían su hermana Sebastiana (3ª) y su marido Antonio Leonardo, que figura el 4º entre los hombres. Ninguno de ellos figura sin embargo en la *Loa para la compañía de Vallejo*, escrita por Lanini posiblemente para ese año. Ver la loa en *Migajas*: 110-122.

- 1673: 3ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 333*) (*Spanish: 470*) (*A.M.V.: 2-197-20*). En la compañía figuran también su marido Antonio Leonardo³¹⁸ (4º) y su hermana Sebastiana (4ª).
- 1675: 5ª dama en la compañía de Manuel Vallejo³¹⁹ (*Migajas: 203*).
- 1676: 3ª dama en la compañía de Manuel Vallejo³²⁰ (*Spanish: 470*).
- 1677: Figura entre los actores a los que a principios de ese año se prohíbe abandonar Madrid con motivo de componer las compañías que representarán los autos del Corpus, pero ni figura en ninguna de las que se formaron (*Autos: 322*).
- 1679: 3ª dama [¿o 6ª?] ³²¹ en la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish: 470*).
- 1680: 5ª dama [¿o 6ª?] ³²² en la compañía de Manuel Vallejo (*Genealogía: 468*).
- 1681 ³²³: Sobresaliente en la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish: 470*).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1670: Como miembro de una de las compañías que los representaron ese año (Escamilla y Vallejo) (*Docs. Calderón: 318* y *Autos: 210*) los dos autos (*Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan*, ambos de Calderón) del Corpus de Madrid, participó en uno de ellos.
- 1672: Como 3ª dama de Vallejo, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 329*), que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quién hallara mujer fuerte* (*Autos: 233-4*), ambos de Calderón. Posiblemente la compañía de Vallejo representó el primero de ellos³²⁴.
 - Participó como sobresaliente en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara e Hidalgo (*A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/5*).
- 1673: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 333*), que ese año fueron *El Arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos: 255-6*), ambos de Calderón. Posiblemente la compañía de Vallejo representó el primer auto citado³²⁵.
- 1676: Como miembro de la compañía de Vallejo participo en uno de los autos del Corpus (*Docs. Calderón: 346*), que ese año fueron *Los alimentos del hombre* y *La serpiente de metal* (*Autos: 317*), ambos de Calderón. Posiblemente la compañía de Vallejo representó el segundo citado³²⁶.

³¹⁸ PérezPastor (*Docs. Calderón: 333*) omite el nombre de Antonio Leonardo.

³¹⁹ No figura sin embargo en la lista de la compañía de Vallejo que hizo ese año uno de los autos del Corpus de Madrid, publicada por PérezPastor (*Docs. Calderón: 341*).

³²⁰ En la lista de la compañía que ese año hizo uno de los autos de Madrid, publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón: 346*) figura como 5ª dama.

³²¹ Figura la última de las seis damas (¿sobresaliente?) en la lista de la compañía de Manuel Vallejo que hizo uno de los autos de Madrid (*Docs. Calderón: 357*). Según Cotarelo (*Migajas: 203*) era 6ª dama de Vallejo.

³²² Figura como 6ª dama y sobresaliente en la compañía de Manuel Vallejo que representó uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 366*), pero además aparece como 6ª y última dama en una *Lista de la compañía de Geronimo Garcia del año pasado, con la que acabo el año de 1680* (*Autos: 351*).

³²³ Con posterioridad a este año no la volvemos a encontrar en ninguna compañía según Cotarelo (*Migajas: 203*) "...quizá por haber pedido la voz o haber fallecido", pero podría ser la Luisa cuyo apellido aparece borroso, citada como 3ª dama de la compañía de Matías de Castro en la orden de embargo a los actores dictada el 26 de febrero de 1683, con lo cual habría pertenecido a dicha compañía durante 1682 (*A.M.V.: 2-199-7*), pero nos parece poco probable dada la coincidencia de fechas con la desaparición igualmente del teatro de su hermana Sebastiana.

³²⁴ Según Cotarelo (*Colección: ci*) Manuela de Escamilla, 1ª dama en la compañía de su padre Antonio de Escamilla, aparece en el entremés del auto titulado *Quién hallara mujer fuerte*, por lo que éste sería el auto representado por dicha compañía.

³²⁵ Según una lista del dinero gastado en "cosas de mano y bestidos sobresalientes" para la compañía de Vallejo, se hicieron tres vestidos de judío (a Ana de Andrade ("la toledana"), María de los Reyes y Carlos Vallejo, y dos vestidos de ángeles para dos niñas (*Autos: 263*).

³²⁶ Del contenido de una *Memoria de los trastos e ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos: 318*) se desprende que ésta representó *Los alimentos del hombre*.

- 1679: Como miembro de la compañía de Vallejo participo en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 357*), que ese año fueron *La probatica piscina* y *El nuevo hospicio de pobres* (*A.M.V.: 2-200-5*), ambos de Calderón.
 - Participó como sobresaliente³²⁷ en *Siquis y Cupido*, fiesta de Calderón representada el 3 de diciembre por las compañías de Vallejo y Prado en el Buen Retiro.
 - Participó como sobresaliente³²⁸ en *Faetón*, fiesta de Calderón representada en el Buen Retiro el 22 de diciembre por la compañía de Vallejo para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre. Hizo el papel de *GALATEA* (*Fuentes I: 93*).
- 1680: Participó como sobresaliente³²⁹ en *La púrpura de la rosa*, reposición de la ópera de Calderón, representada por la compañía de Vallejo en el Alcázar el 18 de enero para celebrar el cumpleaños de la Archiduquesa.
 - Participo como sobresaliente³³⁰ en *Hado y Divisa*, última fiesta cortesana de Calderón, representada por las compañías de Vallejo y Prado en el Coliseo del Buen Retiro durante los tres días de Carnestolendas (*Fuentes I: 107*)
 - Participó, como miembro de la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón: 366*), en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El viático cordero* y *El lirio y la azucena* (*A.M.V.: 2-200-5*), ambos de Calderón
- 1681: Participó como sobresaliente en la compañía de Vallejo en uno de los autos del Corpus³³¹ de Madrid (*Docs. Calderón: 373*), que ese año fueron *La divina Filotea* y *El cordero de Isaías*, ambos de Calderón (*Docs. Calderón: 370*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile de *El cazador* (¿1672/1673 ?)³³² de Lanini. Hizo la *GOLONDRINA* (*Colección: cci*). Compañeros: Sebastiana Fernández (con su voz atrae a los potros pájaros), Mariana [¿Romero?] (el *JILGUERO*), Luisa Romero (el *PARDILLO*), [Pedro] Carrasco (el *RUISEÑOR*) y [Manuel] Vallejo (la *URRACA*) (*Colección: cci*).
- Baile entremesado *El Mercader*³³³ de D. Melchor Zapata (*Vergel de entremeses, 1675*) (*Colección: xcix*). Compañeros: Sebastiana y Micaela Fernández y Josepa de Salazar.
- Entremés *El Cantarico*³³⁴ de D. Gil López de Armesto (*Sáinetes y entremeses, 1674*) (*Colección: cxiii*). Compañeras: Sebastiana Fernández, Luisa Romero y Josefa San Miguel.
- Entremés *El persiano fingido*³³⁵ de D. Gil López de Armesto (*Sáinetes y entremeses, 1674*) (*Colección: cxiv*). Compañeras: Sebastiana Fernández, Luisa y Mariana Romero, y Antonio de Escamilla.
- Loa de presentación de la compañía de Escamilla en Madrid (¿1669?), escrita por Calderón (*Colección: xlvii*).

c) Posibles papeles representados:

³²⁷ Ella y Bernarda Manuela fueron las sobresalientes que menos cobraron: 300 rs. cada una (*Fuentes I: 80*). Como a todas las demás actrices, se le dieron 896 rs. en concepto de ayuda de costa, mientras que sus compañeros masculinos cobraron la mitad (448 rs.) (*Fuentes I: 90*).

³²⁸ Se le dieron 300 rs. en concepto de ayuda de costa (*Fuentes I: 92*).

³²⁹ Cobró los acostumbrados 300 rs. por ayuda de costa (*Fuentes I: 99*).

³³⁰ En esta ocasión cobró algo mas: 500 rs, aunque sigue siendo la cantidad mas pequeña de la cobrada por todos los sobresalientes, hombres y mujeres (*Fuentes I: 108*).

³³¹ Aunque no figura en la lista de la compañía de Vallejo que hizo uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 369*), se le pagaron 500 rs. de ayuda de costa por sobresaliente en dicha compañía (*Docs. Calderón: 373*), por lo que podemos suponer que sustituyó a María de Fonseca, que es quien aparece como sobresaliente en dicha lista (*Docs. Calderón: 369*).

³³² Según Cotarelo (*Migajas: 182*), todos los actores en él mencionados, menos Carrasco, pertenecían a la compañía de Vallejo en 1672 y 1673.

³³³ Según Cotarelo (*Colección: xcix*) los colores de los trajes aluden a la situación moral de los personajes.

³³⁴ Según Cotarelo (*Colección: cxiii*) carece de argumento y se escribió únicamente para que las actrices -todas célebres músicas- se luciesen en el canto y en la danza.

³³⁵ Según Cotarelo (*Colección: cxiv*), fue escrito para la compañía de Escamilla. Su argumento (Escamilla finge ser un noble persa que desea oír cantar a las actrices de la compañía) es de nuevo un mero pretexto para que se luzcan las actrices-músicas de la compañía, e incluso el propio autor, que también canta.

- 1679: Dado que en *Psiquis y Cupido* llevaba una “tunicela” semejante a la de otras tres compañeras-músicas (María de los Santos, María Francisca y Teresa de Robles) (*Fuentes I*: 81), puede que las cuatro formasen parte de uno de los tres coros (encabezados por los personajes de *PSIQUIS* y sus dos hermanas: *SELENISA* y *ASTREA*) de damas que aparecen en la obra³³⁶.

4. Conclusiones:

Actriz de un buen nivel, no parece que sin embargo alcanzase la fama de su hermana Sebastiana ni como actriz ni como música. Su frecuente presencia como sobresaliente en las fiestas palaciegas y en los autos del Corpus parecen acreditar que se trataba de una profesional solvente, con buenas dotes musicales, y por ello muy apreciada para las fiestas reales. De hecho al notificársele en 1676 la prohibición de salir de Madrid se dice de ella que es “...representanta de las comedias y representaciones desta Corte ...” (*Autos*: 307)

Por la relación de los bienes que le fueron embargados por la Junta del Corpus en 1673³³⁷, parece que vivía acomodadamente. Posiblemente las dos guitarras y el arpa pertenecieran a su marido, el músico Antonio Leonardo, pero la posesión de 28 libros “grandes y pequeños” así como la de 29 pinturas entre “chicas y grandes”, parece indicar que el matrimonio tenía también un nivel cultural medio.

FERNÁNDEZ, Micaela:

1. Datos biográficos:

- Hija de Miguel Fernández e Isabel Ana (*Genealogía*: 55)
- Murió en Cádiz en 1691(*Genealogía*: 471) “donde había estado trabajando muchos meses” (*Migajas*: 203)

2. Vida profesional:

- 1657: Miembro de la compañía de Diego Osorio (*Hª Zarzuela*: 46)
- 1659: ¿Miembro de la compañía de Diego Osorio³³⁸?
- 1660: Miembro de la compañía de Francisca López que actuaba en Sevilla (*Migajas*: 203)
- 1669: Representaba en Toledo³³⁹ (*Migajas*: 203).
- 1670: Música y 4ª dama³⁴⁰ en la compañía de Manuel Vallejo, ya en Madrid (*Migajas*: 203) (*Docs. Calderón*: 318).
- 1671: Música y 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla³⁴¹ (*Migajas*: 203).
- 1677: Miembro de la compañía de Magdalena López, la *Camacha*, que actuaba en Sevilla (*Migajas*: 203)
- 1680: ¿Miembro de la compañía de Manuel Vallejo?³⁴²

³³⁶ Ver *Ni Amor se libra de amor*, BAE (Madrid, 1945), p. 657 y ss.

³³⁷ A.M.V.: 2-197-20. Ver en *Apéndice II: Documentos*. Año 1673.

³³⁸ Aparece en el reparto de la loa escrita por Solís para la comedia *Hipomenes y Atalanta* de Montesper, representada por la compañía de Osorio ese año (*Obra Menor*: 65).

³³⁹ Posiblemente formaba parte de la compañía de Felix Pascual para la que Salazar y Torres escribió una loa que sirvió para presentar a la compañía en Madrid, en la cual ella misma cantando indica precisamente que venía de Toledo: “De Toledo a serviros/a Madrid vengo,/y como él me reciba/adiós, Toledo” (*Migajas*: 114). Se la menciona como “Micaela”, y con toda probabilidad nuestra actriz (*Colección*: xli).

³⁴⁰ Aparece como 4ª dama de la compañía de Manuel Vallejo en la lista de la compañía que hizo uno de los autos del Corpus de Madrid publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón*: 318), pero en la lista publicada por Shergold y Varey (*Autos*: 210) aparece como 5ª dama.

³⁴¹ Aparece como “Manuela Fernández” en la lista de la compañía de Escamilla para el Corpus madrileño publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón*: 323).

- 1685: 5ª dama en la lista de la compañía de Manuel Mosquera³⁴³ (*A.M.V.*: 2-199-5)
- 1687: "Graciosa" en la compañía de Miguel de Vela que actuaba en Toledo (*A.M.V.*: 2-199-3)
- 1688: 3ª dama en la compañía de Miguel de Castro (*Migajas*: 203) (*Genealogía*: 471)
- 1689: Sobresaliente en la compañía de Manuela de Escamilla, que actuaba en Madrid³⁴⁴ (*Genealogía*: 471)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1657: Como miembro de la compañía de Osorio, participó en la zarzuela de Calderón *El golfo de las sirenas* (*Hª Zarzuela*: 46)
- 1659: Participó en la loa escrita por Solís para la comedia *Hipomenes y Atalanta* de Monteses. Hizo el *CUIDADO* (*Solís obra menor*: 65)
- 1670: Aparece entre los miembros de la compañía de Vallejo en la *Loa* de presentación de la compañía escrita por Lanini (c. 1670) (*Migajas*: 114).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Autos*: 211-2)
- 1671: Como miembro de la compañía de Escamilla, participó en uno de los dos autos del Corpus madrileño, que ese año fueron la 1ª y 2ª partes de *El santo Rey Don Fernando* (*Autos*: 224-5).
- 1672: Actuó en el fin de fiesta cantado de *Fieras afemina amor*³⁴⁵ de Calderón. Compañeras: Sebastiana Fernández, Manuela de Escamilla, Mariana de Borja, Antonia del Pozo, Josefa López, Jacinta (¿Fabiana Laura?) y Antonio de Escamilla.
- 1680: Figura como sobresaliente³⁴⁶ en *La púrpura de la Rosa*, reposición de la ópera de Calderón representada en el Alcázar el 18 de enero por la compañía de Manuel Vallejo.
- 1685: Posiblemente participó en uno de los autos del Corpus de Madrid como sobresaliente de la compañía de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-5).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile entremesado *El Mercader*³⁴⁷ (*Vergel de entremeses*, 1675) de D. Melchor Zapata (*Colección*: xcix). Compañeros: Luisa y Sebastiana Fernández, Josefa de Salazar, Manuel Vallejo y Antonio Leonardo.
- Entremés *El licenciado Truchón* de Villaviciosa (*Colección*: ci). Hizo el papel de BEATRIZ (*Antología*: 441). Compañeros: Francisca Bezón, Mariana de Borja y María de Prado³⁴⁸, Mateo Godoy, Diego Osorio (*Antología*: 441).

c) Posibles papeles representados:

³⁴² Aparece como sobresaliente en la representación de *La púrpura de la rosa* que hizo la compañía de Vallejo el 18 de enero de ese año (*Fuentes I*: 99).

³⁴³ Sin embargo en los embargos de febrero de 1686 no figura Micaela y aparece como 5ª dama de Mosquera la actriz Isabel de Castro (*A.M.V.*: 2-199-4), por lo que es posible que fuese contratada por Mosquera en 1685 sólo para el Corpus.

³⁴⁴ Según Cotarelo ese año pertenecía a la compañía de Manuela o a la de su padre Antonio de Escamilla (*Migajas*: 203).

³⁴⁵ Según Cotarelo (*Ensayo Calderón*: 324), que fecha erróneamente esta representación en 1670. Se le hizo un traje celeste y plata (*Fuentes XXIX*: 108).

³⁴⁶ Se le dieron 500 rs., una cantidad intermedia (*Fuentes I*: 99).

³⁴⁷ Según Cotarelo (*Colección*: xcix), los colores de los trajes concuerdan con la situación moral de los personajes.

³⁴⁸ Según Cotarelo (*Colección*: ci) todas ellas se lucían en el canto y en la danza.

- 1669 (?): Posiblemente sea la "Micaela" mencionada en la loa que Salazar y Torres escribió para su comedia *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, y que sirvió a la compañía de Félix Pascual para presentarse en Madrid (*Colección*: xlix).
- 1672: Greer y Varey (*Fuentes XXIX*: 54) apuntan la posibilidad de que hiciese una de las tres HESPERIDES en *Fieras afemina amor* de Calderón. Las otras dos serían Manuela de Bustamante y Mariana Romero, ya que a todas ellas se les hicieron vestidos muy semejantes.

4. Conclusiones:

Actriz de un buen nivel, aunque la encontramos en Madrid haciendo cuartas damas (*Genealogía*: 471), e incluso interviene en varias fiestas palaciegas, parece que gran parte de su carrera se desarrolló en compañías que actuaban fuera de la Corte.

Su presencia en varias fiestas y zarzuelas confirma que se trataba de una actriz-música, y de hecho parece que interpretaba en ellas preferentemente papeles masculinos, pues al parecer "Fue mui zelebrada en el traxe de hombre" (*Genealogía*: 471). También Cotarelo (*Migajas*: 203) asegura que "...vestiase de hombre para algunas zarzuelas en que la conveniencia de la música lo pedía, y era muy aplaudida en estos papeles".

Sin embargo, y dado que no parece haber pasado de niveles intermedios, posiblemente sus habilidades musicales no fueran suficientes para destacar en la Corte. La explicación podría estar en lo que de ella se dice en el entremés *El licenciado Truchón*, en el que aunque parece que se alaba su voz, no sucede lo mismo con su habilidad como cantante:

ALONSO:	Haga Beatriz una pieza	
MICAELA:	¿Cual es?	
ALONSO:	La de cantar mal	
	teniendo la voz tan buena	
	[...]	(<i>Antología</i> : 454).

FERNÁNDEZ, Sebastiana:

1. Datos biográficos:

- Natural de Murcia, hija de D. Francisco Velastegui (*Genealogía*: 494).
- Hermana menor Luisa Fernández, pero mas famosa que ella (*Migajas*: 203). La tercera de las hermanas, llamada Francisca, se retiró pronto de las tablas y paso a vivir con Sebastiana³⁴⁹.
- Casada con Vicente Salinas³⁵⁰.
- Se retiró con su marido del teatro, y pusieron "...lonxa de Barros y dulces de Portugal en la Carrera de San Geronimo en cuio trato perdieron el caudal y la salud quedando Sebastiana impedida, y viuen de la limosna que les dan las compañías en este año de 1700." (*Genealogía*: 494)
- Fue "zelebre musica" (*Genealogía*: 494)
- Murió el 29 de septiembre de 1702 en la calle de las Huertas, donde vivía (*Genealogía*: 494)

2. Vida profesional:

- 1664: 2ª dama en la compañía de Antonio Ordaz, que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 494).
- 1668 o 1669: Formaba parte de la compañía de Félix Pascual³⁵¹.

³⁴⁹ "Esta [Francisca] salio a la comedia en dos compañías y conoziendo no ser para el exercizio se retiro con su hermana Sebastiana a viuir de los alimentos, donde murio." (*Genealogía*: 432).

³⁵⁰ "...paso a Napoles por criado de vn caballero, y huiendo muerto su amo entro en la comedia en la compañía de Adrian Lopez y caso con Seuastiana Fernandez en Madrid y antes hauia sido casado con Manuela de Acuña." (*Genealogía*: 252).

- 1669: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Spanish*: 471).
- 1670: 3ª dama en la compañía de Vallejo³⁵² (*Autos*: 210).
- 1671: Miembro de la compañía de Felix Pascual (*Spanish*: 471)
- 1672: 3ª dama “partiendo” con su hermana Luisa en la compañía de Vallejo³⁵³ (*Docs. Calderón*: 329).
- 1673: Figura como 4ª dama (su hermana Luisa 3ª) en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 333), aunque finalmente hizo la misma parte en la compañía de Felix Pascual³⁵⁴.
- 1674: 4ª dama con Felix Pascual (*Migajas*: 204)
- 1675: 4ª o 5ª dama (?) de la compañía de Vallejo³⁵⁵
- 1676: 5ª dama en la lista de la compañía de Antonio de Escamilla³⁵⁶ (*Docs. Calderón*: 347).
- 1679: 3ª dama [graciosa]³⁵⁷ en la compañía de José Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 357).
- 1680: 4ª dama en la compañía de Jerónimo García³⁵⁸, según la lista del Corpus (*Docs. Calderón*: 365).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1670: Como 3ª dama en la compañía de Vallejo participaría en uno de los autos de Madrid, que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Autos*: 211-2), ambos de Calderón.
- 1672: Participó como 3ª dama de Vallejo en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 329), que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quien hallara mujer fuerte* (*Autos*: 233-4), ambos de Calderón. Posiblemente la compañía de Vallejo representó el primero de ellos³⁵⁹.

³⁵¹ Aparece en una loa escrita por esos años para la compañía de Pascual por Salazar y Torres (*Colección*: xlix)

³⁵² Según la lista publicada por Shergold y Varey (*Autos*: 210), pero en la lista publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón*: 318) aparece como 3ª dama de la compañía Mariana de Borja, que en la lista publicada por Shergold y Varey (*Autos*: 211) figura como 4ª de Escamilla.

³⁵³ Según Cotarelo (*Migajas*: 204) este año Mariana era 5ª dama en la compañía de Manuel Vallejo.

³⁵⁴ El 21 de marzo se le ordenó pasar a la compañía de Felix Pascual (*Autos*: 253), por lo que figura también como 4ª dama en la lista de la compañía de Felix Pascual entregada para el Corpus (*Docs. Calderón*: 334). Las compañías de Vallejo y Pascual fueron las que hicieron los autos, y Sebastiana figura como 4ª en la lista definitiva de la compañía de Pascual (*A.M.V.*: 2-197-20). Según la *Genealogía* (p. 494), era 4ª dama en la compañía de Felix Pascual “que empezo en 9 de agosto”.

³⁵⁵ Figura como 5ª dama en la lista de la compañía de Manuel Vallejo que ese año hizo uno de los autos del Corpus de Madrid publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón*: 341), y como 4ª dama de la compañía de Escamilla en la lista publicada por Shergold y Varey (*Autos*: 287). Según Cotarelo (*Migajas*: 204) era 4ª dama con Antonio de Escamilla y Simón Agudo en Madrid. Parece que al menos durante las fiestas del Corpus formaba parte de la compañía de Vallejo, ya que figura como tal en la lista de ayudas de costa que se dieron a los miembros de dicha compañía. Los cambios posiblemente se debieron a las objeciones de la actriz, ya que ante la orden (8-IV) de la Junta para que entrase en las compañías, Sebastiana alegó que “... no tenía salud para representar en ninguna de las compañías ...” pero dado que indica que “el partido que a echo siempre a sido segunda y terceras damas.” parece que sus objeciones se debían más que a una enfermedad real a un pretexto para defender su jerarquía. (*A.M.V.*: 2-197-18).

³⁵⁶ Según Cotarelo era 4ª dama de Escamilla (*Migajas*: 204).

³⁵⁷ Cotarelo (*Migajas*: 204) afirma que era la “graciosa” en la compañía de Prado.

³⁵⁸ Aunque según la *Genealogía* (p. 494) era 4ª dama en la compañía de Jerónimo García en Madrid, en una *Lista de la compañía de Geronimo García del año pasado, con la que acauo el año de 1680* (*Autos*: 351) no figura ella, sino su hermana Luisa, por lo que posiblemente no estuvo con García toda la temporada. Al pie del documento hay una nota en la que se indica que García no puede tener esta compañía por ser pobre “...y ser grande el caudal que es menester para autor”.

³⁵⁹ Según Cotarelo (*Colección*: ci) Manuela de Escamilla, 1ª dama en la compañía de su padre Antonio de Escamilla, aparece en el entremés del auto titulado *Quien hallara mujer fuerte*, que sería por tanto el que abría representado su compañía.

- Participo en *Fieras afemina amor* de Calderón. Hizo el papel de *CALIOPE*³⁶⁰.
- Participó en el fin de fiesta anónimo de la comedia *Fieras afemina amor* de Calderón. Compañeros Mariana de Borja, Micaela Fernández, Antonia del Pozo, Josefa López, Jacinta (¿Fabiana Laura?), Manuela y Antonio de Escamilla. Todos ellos cantan alabanzas a Carlos II y a su madre³⁶¹.
- Participó en la representación de la zarzuela de Diamante *Lides de amor*, representada el 1º de marzo de ese año (*Fuentes XXIX*: 40). Hizo el papel de la *NOCHE*³⁶² (*Astrea*).
- 1673: Participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 333), que ese año fueron *El Arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos*: 255-6), ambos de Calderón.
- 1675: Participó como miembro de la compañía de Vallejo en uno de los autos del Corpus³⁶³ de Madrid (*Docs. Calderón*: 341), que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Autos*: 287), ambos de Calderón.
- 1676: Participó como miembro de la compañía de Escamilla en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 347), que ese año fueron *Los alimentos del hombre* (posiblemente el que representó la compañía de Escamilla)³⁶⁴ y *La serpiente de metal* (*Autos*: 317), ambos de Calderón.
- 1679: Como miembro de la compañía de Prado, participo en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 357), que ese año fueron *La probática piscina* y *El nuevo hospicio de pobres* (*A.M.V.*: 2-200-5), ambos de Calderón.
 - Participó en la representación de *Psíquís y Cupido*³⁶⁵ de Calderón que se hizo el 16 de noviembre de ese año en el Buen Retiro.
- 1680: Como miembro de la compañía de Jerónimo García participó en uno de los dos autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 365), que ese año fueron *La divina Filotea* y *El cordero de Isaías* (*Docs. Calderón*: 370)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile *El Cazador* (¿1672/1673?) de Lanini (*Migajas*: 182-5). Hace de *Pajarero*, y a su voz, como si de un reclamo se tratase van saliendo sus compañeros³⁶⁶, que personifican a distintos pájaros: Mariana Romero (*JILGUERO*), Luisa Romero (*PARDILLO*), Luisa Fernández (*GOLONDRINA*), Pedro Carrasco (*RUISEÑOR*), y Manuel Vallejo (*URRACA*) (*Colección*: cci).
- Baile entremesado *El Mercader*³⁶⁷ de D. Melchor de Zapata (*Vergel de entremeses*, 1675). Compañeras: su hermana Luisa, Micaela Fernández, Josefa de Salazar, Manuel Vallejo y Antonio Leonardo.
- Entremés *El cantarico* de D. Gil López de Armesto (*Sáinetes y entremeses*, 1674). Compañeros: Su hermana Luisa, Josefa de San Miguel y Luisa Romero³⁶⁸.
- Entremés *El persiano fingido*, de D. Gil López de Armesto (*Sáinetes y entremeses*, 1674). Compañeros: su hermana Luisa, las dos *Romeras* (Luisa y Mariana Romero), y Manuel Escamilla³⁶⁹, el autor.

³⁶⁰ Según la lista de telas para la representación, en la que aparece una “*Memoria que ha dado Seuastiana para el traje de Caliope*” (*Fuentes XXIX*: 106), que constaba de un manto, tonelete, calzadillo y montera, todo de “...tela encarnada y plata y flores de oro de Napoles...” (*Fuentes XXIX*: 118).

³⁶¹ Según Cotarelo (*Ensayo*: 324), que da como fecha -errónea- de la representación 1670).

³⁶² Apareció cantando sobre una nube, vestida con un traje “...oscuro, las estrellas de que se salpicaua, seruian de faroles a la obscuridad ...”, que fue confeccionado con una tela denominada “manto de humo”, bordada con estrellas en seda blanca, que costo 4.543 rs. (*Fuentes XXIX*: 58-9)

³⁶³ Se le dieron 3.366 rs., la segunda cantidad en importancia, solo 200 rs. menos que a Bernarda Manuela que fue la que más cobró (*A.M.V.*: 2-197-18).

³⁶⁴ Según una *Memoria de los trastos e ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos*: 318), parece que su compañía represento *Los alimentos del hombre*.

³⁶⁵ Según las cuentas, como al resto de sus compañeras se le dieron 100 reales para vestirse (*Fuentes I*: 80), y además 896 rs. de ayuda de costa (*Fuentes I*: 89).

³⁶⁶ Según Cotarelo (*Colección*: cci) era la “graciosa” de la compañía, que cree era la de Vallejo., ya que todos los que aparecen, menos Carrasco, pertenecían esa temporada a la compañía de Vallejo.

³⁶⁷ Según Cotarelo (*Colección*: xcix), los colores de los trajes aluden a la situación moral de los personajes.

³⁶⁸ Según Cotarelo (*Colección*: cxiii) “...se escribió para oír el celebrado canto de las cuatro damas [...] que además bailan al final.”.

- *Loa* escrita por Salazar y Torres para la comedia *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, que sirvió a la compañía de Felix Pascual para presentarse en Madrid (¿1668-1669?) (*Colección*: xlix).

c) Posibles papeles representados:

- 1672: Puede que como sobresaliente hiciese el papel de *Amor* en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara e Hidalgo (*A.G.P., Sec. Administrativa*: 9407/5).

4. Conclusiones:

Célebre cantante, como tal se la alaba en la loa que Salazar y Torres escribió para la comedia *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, que sirvió a la compañía de Felix Pascual para presentarse en Madrid, al considerar que ella y Mariana de Borja eran las que cantaban mejor, pese a estar en la misma compañía Antonia del Pozo (*Colección*: xlix). Su presencia en los entremeses de López Armesto, en los que figuran excelentes actrices-cantantes de la época, parecen confirmar que Sebastiana era una de ellas.

Pese a que ella declara en 1675 haber hecho siempre 2ª y 3ª damas (*Autos*: 286), lo cierto es que según su trayectoria profesional, su jerarquía era la de 3ª o 4ª dama. Frente a otros ejemplos ya vistos, su carrera fue muy breve, ya que apenas abarca tres lustros, debiendo haberse retirado hacia 1680-1.

FLORES, María:

1. Datos biográficos:

- Hija de María de Salinas (*Spanish*: 474), también música (*Docs. Calderón*: 302) y Jerónimo de Chavarri³⁷⁰ (*Autos*: 175)

2. Vida profesional:

- 1664: 5ª dama y música en la compañía de Bartolomé Romero y Juan de la Calle³⁷¹ (*Spanish*: 474) (*Docs. Calderón*: 302).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1664: Como miembro de la compañía de Romero y Juan de la Calle participó en uno de los autos del Corpus de Madrid³⁷², que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado* (*Autos*: 176-7).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

³⁶⁹ El argumento también es un magnífico pretexto para que las actrices luzcan sus habilidades musicales, ya que Escamilla se finge un noble persa que desea oír cantar a las damas de la compañía (*Colección*: cxiv).

³⁷⁰ Dado el apellido, posiblemente María fue hija de un matrimonio anterior de María de Salinas, ya que ésta estuvo casada primero con Juan de Flores (*Genealogía*: 389)

³⁷¹ Estaba en Valladolid con su madre, y se gastaron 1.000 rs. para traerlas (*Actores: Prado*: 154). En la lista de la compañía de Toribio de Vega figura tras María de Salinas (3ª) una "Gerónima Flores (4ª)", pero mas abajo se indica que María de Salinas y su hija María de Flores trataron de "ausentarse", el alguacil enviado por la Comisión del Corpus las quiso embargar la ropa, pero ya la tenían empeñada (*Autos*: 175).

³⁷² No se la menciona por su nombre, sino como "hija de María de Salinas" (*Docs. Calderón*: 302).

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Debido a la falta de datos sobre esta actriz, que ni siquiera aparece mencionada en la *Genealogía*, posiblemente su aparición en el Corpus de 1664 fue meramente circunstancial, y en gran parte debido a su madre.

FRANCISCA ANTONIA:

1. Datos biográficos:

- Casada con Francisco Tomé (*Spanish*: 475), cobrador (*N.Datos*: 281)
- Parece que se “asentó” por cofrade de la Novena en 1653 (*Genealogía*: 547), pero puede que no sea la misma.

2. Vida profesional:

- 1637: Miembro de la compañía de Luis Bernardo de Bovadilla, contratada para “representar, cantar y bailar” (*N.Datos*: 261)
- 1638: Miembro, junto con su marido en la compañía de Bartolomé Romero, él como cobrador y ella para “representar, cantar y bailar” (*N.Datos*: 282)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Los contratos que firma con Bovadilla y Romero demuestran que la actriz poseía habilidades musicales.

FRANCISCA DE LA CONCEPCIÓN:

1. Datos biográficos:

- Casada con el músico Andrés de Abadía³⁷³ (*Docs. Autos 1636*: 282)
- Cantaba, tocaba el arpa y representaba (*Docs. Autos 1636*: 282)

2. Vida profesional:

- 1633: Con su marido en la compañía de Manuel Vallejo para el Corpus de 1633 (*Docs. Autos 1636*: 282)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

FRANCISCA PAULA:

1. Datos biográficos:

³⁷³ Puede que hubiese muerto antes de 1638, ya que ese año su marido es contratado por Rueda sin que a ella se la mencione (*N.Datos*: 301).

- Casada con Diego de Mencos³⁷⁴, “gracioso famoso y solfista” (*Spanish*: 476).
- En 1640 el matrimonio fue encarcelado por no querer representar en la compañía de Bartolomé Romero los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 21)

2. Vida profesional:

- 1638: Puede que sea la Francisca Paula que aparece mencionada como mujer de un tal Diego de Meneses (?) en la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos*: 281)
- 1639: 3ª dama (y su marido *vejete*) en la compañía de Manuel Vallejo, que actuó ese año en Lisboa (*Spanish*: 476). El matrimonio había sido contratado por el arrendador de los corrales de Lisboa para representar en la compañía “que se les señalare”, haciendo Mencos los vejetes y ella 3ª dama, cantar y bailar (*N.Datos*: 296)
- 1640: Con su marido en la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 476)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula*³⁷⁵ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 530-1).
- *Jácara de doña Isabel, la Ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid. Cantola Francisca Paula*³⁷⁶ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 574-5).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas se tienen datos de esta actriz que parece haber destacado por su gracia cantando jácaras (*Genealogía*: 456), como prueba el hecho de que Quiñones de Benavente escribiese dos para ella.

FRUTOS, Josefa:

Ver LOBACO, Jusepa.

FUENTES, Leonor de:

1. Datos biográficos:

- Hermana de Isabel de Fuentes, llamada *Lanza de Coche* (*Genealogía*: 446)

2. Vida profesional:

³⁷⁴ Fue la 2ª mujer de Mencos (*L.Quiñones*: 508). Existe una contemporánea llamada Francisca Paula Pérez que puede que no sea la misma, ya que en el contrato que firma en 1639 con Juan de Malaguilla para representar como 1ª dama, cantar y bailar, se dice que era la viuda de Antonio Ponce de León (*N.Datos*: 303).

³⁷⁵ Bergman (*L.Quiñones*: 508) cree que se representó en 1638 o 1640.

³⁷⁶ Bergman (*L.Quiñones*: 508) considera muy posible que esta jácara se representase también hacia 1638-40.

- 1674: Se notifica a Leonor de Fuentes, “música”, que no salga de Madrid para el Corpus³⁷⁷ (*Autos*: 271).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Debió tratarse de una actriz y música muy mediocre, ya que apenas tenemos datos sobre ella, y pese a la orden que la detenía en Madrid en 1674, no fue incluida en ninguna de las compañías de la corte.

- G -

GALVEZ, Isabel de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Francisco Galvez (*Genealogía*: 188)
- Casada con el actor y autor Francisco García³⁷⁸ el *Pupilo*.
- Raptada en 1657 por el Marqués de Almazán y el Conde de Monterrey³⁷⁹.
- Murió camino de Valencia en 1667 o 1668 (*Genealogía*: 462).

2. Vida profesional:

- 1655: 4ª dama y música en la compañía de Jacinto Riquelme y su mujer Francisca Verdugo (*Autos*: 116).
- 1657: 1ª dama de la compañía de su marido Francisco García³⁸⁰, el *Pupilo* (*Autos*: 125).

³⁷⁷ No figura en ninguna de las listas de las compañías que representaron ese año los autos de Madrid. Podría ser la “Leonor” mencionada en la *Jácara que se cantó en la compañía de Ortegón* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 593-4), ya que según Rennert (*Spanish*: 477), la actriz aparece en los entremeses de Quiñones de Benavente, pero no dice en cuales. Sin embargo lo creemos poco probable dado que según Bergman (*L. Quiñones*: 329) esta jácara sería de 1635 o 1636, y Leonor de Fuentes pertenece a una generación posterior.

³⁷⁸ Según Rennet (*Spanish*: 478) era su 2ª mujer. Parece que tras enviudar de Isabel, el *Pupilo* se casó con María Vallejo, hermana de Carlos y Manuel de Vallejo (*Genealogía*: 177).

³⁷⁹ “Estaban el marqués de Almazán y conde de Monterrey juntos viendo una comedia. Antojóselos una comedianta muy bizarra que representaba muy bien y con lindas galas. Asieron de ella sus criados, y así como estaba, la metieron en un coche que picó, llevándosela como el ánima del sastre suelen los diablos llevarse. Siguióla su marido, dando, sin por qué, muestras de honrado y con él un alcalde de corte que se halló al robo de Elena. No se la volvieron, aunque los alcanzaron, hasta echarle a la olla las especias. Mandólos el Rey prender. Todo se hará noche; contentarán al marido, con que habrá de callar y acomodarse al tiempo, como hacen todos, supuesto que se la vuelven buena y sana, sin faltarle pierna ni brazo, y contenta como una Pascua. Llamase la tal *la Gálvez*.” (7-XI-1657) (BARRIONUEVO, *Avísos II*: 106-7). Cotarelo (*Colección*: xlvii), que duda de la veracidad del incidente, cree no obstante que éste podría haber sido la causa de la enfermedad padecida por el *Pupilo* en marzo de 1658, y que está probada documentalmente por los testimonios del escribano enviado por el arrendador (*Fuentes IV*: 229), aunque lo creemos poco probable dado el tiempo transcurrido entre ambos incidentes, ya que además en marzo de 1658 la Galvez representaba habitualmente, tanto en el corral como el Palacio.

³⁸⁰ Según Cotarelo (*Colección*: xlvii), en la loa de presentación de la compañía para ese año, escrita por Diamante, se indica que la Galvez tuvo que asumir el papel de 1ª dama al enfermar Francisca Verdugo, pero no lo hizo de buen grado ya que, aunque ya había hecho primeras en provincias, temía en Madrid los silbos de la cuadrilla del *Capón*, que dirigía a parte de los mosqueteros, el público mas pendenciero de los corrales. Figura

- 1658: En la compañía de su marido, Francisco García (*Spanish*: 478).
- 1662: 3ª dama en la compañía de José Carrillo³⁸¹ (*Genealogía*: 462) (*100 Docs*: 112).
- 1663: 3ª dama en la compañía formada por Toribio de la Vega para representar durante el verano (*Actores*: Prado: 151).
- 1664: 2ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Spanish*: 478) (*Docs. Calderón*: 302).
- 1665: 3ª dama en la compañía de su marido Francisco García (*Docs. Calderón*: 308).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1655: Como miembro de la compañía de Jacinto Riquelme (*Autos*: 116) participó uno de los autos del Corpus³⁸² de Madrid.
- 1657: Aparece en la *Loa* de presentación de la compañía de Francisco García el *Pupilo*, su marido, escrita por Juan Bautista Diamante (*Colección*: xlv).
 - Aparece en el entremés *Felipa la Rapada*³⁸³ de D. Antonio de la Cueva, que era todo cantado. Ella y Manuela de Escamilla hacen de “guapas” y Jusepe del Peral y Antonio de Escamilla de jaques.
- 1658: Aparece en la *Loa (Rasgos de Ocio, 1661)* de D. Diego de Figueroa y Córdoba, representada por los miembros de la compañía del *Pupilo* en las fiestas del Retiro. En ella la actriz canta y baila (*Colección*: xxxvi).
 - Ella y Manuela de Escamilla participaron en la comedia representada a los Reyes en la Zarzuela en febrero de 1658, por lo que su compañía, dirigida por Francisco García, no pudo representar del 24 al 26 de febrero (*Fuentes IV*: 80).
 - Participó en *Afectos de odio y amor*, de Calderón, representada a los Reyes en el Retiro en Carnestolendas de ese año (*Fuentes IV*: 228)
 - Participa en la comedia *El embustero*, de Diego y José de Figueroa, representada a los Reyes en Marzo de ese año³⁸⁴.
- 1660: Participó en el anónimo *Baile de la Noche de Carnestolendas*, representado a los Reyes por esas fechas, en el que se menciona al príncipe Felipe Prospero y se alude además a la próxima partida de la infanta Mª Teresa³⁸⁵. Representado por dos cuadrillas de actrices, la Galvez formaba parte de la 2ª cuadrilla, junto con Manuela de Escamilla y dos negrillos “verdaderos”. La 1ª cuadrilla, que entraba bailando un zambaque, la formaban Manuela Bernarda (*Rabo de Vaca*), Bernarda Manuela, María de Escamilla y Bernarda Ramírez (*Colección*: ccxiv).
 - Aparece en el baile anónimo titulado *Torote*, haciendo el papel de la *PEREJILA* y canta una jácara (*Colección*: cclxxxv)
- 1664: Participó como 2ª dama de la compañía de Escamilla en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 302), que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del*

entre los miembros de la compañía que se obligan a regresar de Zaragoza a tiempo para participar en los festejos se preparan por el “parto feliz” de la Reina (*Fuentes IV*: 123). Como 1ª dama de dicha compañía cobraba 31 rs. de parte (*N.Datos, 2ª(1913)*: 440).

³⁸¹ Figura entre los miembros de la compañía de Carrillo que estando en Segovia, otorgaron poder ese año a uno de sus compañeros para que les “concertase” con los arrendadores de las casas de comedias (*100 Docs*: 112).

³⁸² Según la nómina de gastos, se le dieron 1.100 rs. de ayuda de costa, la misma cantidad que a María de Quiñones, sólo superada por los 1.400 rs. pagados a Cosme Pérez y los 2.600 pagados a Sebastián de Prado y su mujer (*Autos*: 119).

³⁸³ Según Cotarelo (*Colección*: cxliv) es semejante a una jácara entremesada.

³⁸⁴ Por orden del marqués de Liche, ella y las hermanas Manuela y María de Escamilla tuvieron que ir a ensayar la comedia el día 4: “...llego orden del Marqués de Heliche a las dos de la tarde para llevar a la zarzuela estas tres mujeres y a otros de su compañía...” (*Fuentes IV*: 228-9); por este motivo la compañía del *Pupilo* no pudo representar en el corral *La adúltera penitente*, comedia atribuida a Moreto y escrita en colaboración con otros dos poetas (*Fuentes IV*: 228-9). Parece que fue la comedia que se representó a los Reyes en la Zarzuela (*Fuentes IV*: 81).

³⁸⁵ “GALVEZ: Dígame a su hermana, /pues que se nos va/que viva mil siglos/.../ BERNARDA MANUELA: Y vos, gran Filipo, /pues a Francia vais...” (*Colección*: ccxiv).

- sagrado* (*Autos*: 176-7), ambos de Calderón. Posiblemente el auto representado por la compañía de Escamilla fue *A María el corazón*³⁸⁶.
- 1665: Participó como 3ª dama de la compañía de su marido en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 308), que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón*: 310 y 313), ambos de Calderón

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Mojiganga *El pésame de la viuda* de Calderón³⁸⁷. Hizo el papel de *ISABELILLA*. Compañeras María de Prado (Dª CLARA), Jerónima de Olmedo (Dª BRIANDA), y María de Anaya (Dª ALDONZA).
- *Loa de presentación para la compañía de Escamilla* de Calderón³⁸⁸.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones.

Actriz y música, parece haber sido una profesional muy cualificada que dominaba diferentes registros. Con una carrera de apenas diez años, la actriz parece haber sido estimada en Palacio, participando habitualmente en los festejos que tuvieron lugar entre 1658 y 1660, pues como ya vimos, tanto ella como Manuela de Escamilla eran reclamadas con frecuencia para representar en Palacio en esos años.

GARAY, Teresa de:

1. Datos biográficos:

- Hermana de Polonia Baquedano (o Vaquedano) (*Genealogía*: 496), también actriz y música.
- Casada con Antonio Marín, del que enviudó en 1655 (*Spanish*: 479)
- Casada posteriormente con el músico Juan de Sequeiros, fue su primera mujer "...pero se apartaron y ella andaua pidiendo limosna y murió en Madrid." (*Genealogía*: 496).

2. Vida profesional:

- 1652: Con su marido Antonio Marín en la compañía de Jacinto Riquelme que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 479)
- 1655: 3ª dama y música en la lista de la compañía que Jacinto Riquelme y su mujer Francisca Verdugo (*Autos*: 116)
- 1659: Miembro de la compañía de Vallejo³⁸⁹ (*Fuentes IV*: 232).
- 1660: 2ª dama en la compañía de Jerónimo Vallejo (*Spanish*: 479) (*Docs. Calderón*: 269), en la que su hermana Polonia Vaquedano era 3ª dama (*Docs. Calderón*: 269).))

3. Repertorio:

³⁸⁶ Se abonaron a Escamilla 1.200 rs. por "...bestir quatro niños que salieron en su auto..." (*Autos*: 184), que serían los que según se indica en la memoria de apariencias debían aparecer en el primer carro, en cada una de las cuatro esquinas de "vna casa a manera de hermita" (*Autos*: 176).

³⁸⁷ Ver en RODRÍGUEZ Y TORDERA, *Calderón: Entremeses*: 354. Rodríguez y Tordera (*Calderón: obra corta*: 165) creen que pudo representarse con los autos del Corpus de 1662.

³⁸⁸ Aparece como 2ª dama en la compañía. Aunque Cotarelo (*Colección*: xlvii) la fecha en 1669, posiblemente pertenezca a 1664, ya que según la *Genealogía*, la actriz murió en 1668 o 1669.

³⁸⁹ El 20 de septiembre de ese año, ella, su hermana Polonia Baquedano, María y Carlos Vallejo, y Antonia Aguado fueron al Buen Retiro para "entrar" en la fiesta que se hacía en el Coliseo para celebrar los años de la Infanta (*Fuentes IV*: 232).

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1655: Como 3ª dama y música de la compañía que Jacinto Riquelme y su mujer Francisca Verdugo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 116)
- 1659: Participó en la loa de la fiesta que se hizo el 20 de septiembre en el Coliseo para celebrar los años de la Infanta. Compañeros: su hermana Polonia Baquedano, Antonia Aguado, María y Carlos Vallejo (*Fuentes IV*: 232)
- 1660: Como 2ª dama de Jerónimo Vallejo participó en uno de los autos de Madrid (*Docs. Calderón*: 269), que ese año fueron *La paz universal* y *El diablo mudo* (*Autos*: 146), ambos de Calderón.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Dado que apenas tenemos datos, posiblemente se retiró pronto sin llegar a destacar en el oficio. Las relaciones con su hermana tampoco debieron ser estrechas, ya que es uno de los casos en los que no parece haber funcionado la solidaridad familiar, por lo que los últimos años de la actriz transcurrieron en una situación de abandono y pobreza.

GRIFONA, La:

Ver BERNARDA MANUELA.

GUACAMAYA, La:

Ver MONROY, Francisca.

GUEVARA, Luisa de:

1. Datos biográficos:

- Sus hermanos Francisco y Antonio de Guevara, también eran actores y además de representar, cantaban y bailaban (*N.Datos*: 220)
- Casada con el actor Pedro de Cobaleda³⁹⁰, con quien tuvo una hija: Ana de Cobalera (*Genealogía*: 410)
- El matrimonio fue recibido como cofrade en la Cofradía de la Novena en 1631, cuando formaban parte de la compañía de Juan Martínez (*Genealogía*: 410)

2. Vida profesional:

- 1631: 3ª dama y 1ª “parte de música” en la compañía de Juan Martínez³⁹¹ (*N.Datos*: 220).

³⁹⁰ Puede que con posterioridad a 1639, ya que ese año Cobaleda se asoció con Francisco Alvarez de Vitoria y Francisco Vélez de Guevara para formar y dirigir una compañía (*N.Datos*: 307), pero entre los actores contratados (*N.Datos*: 308) no figuran ni su mujer ni sus cuñados.

³⁹¹ En el contrato que firman ella, su marido y los dos hermanos de ella, “menores de 15 años”, se indica que Luisa hará “...todos los terceros papeles y la primera parte de música, y si el autor le diere la segunda parte de la comedia, la ha de hacer...” (*N.Datos*: 220).

- 1639: Puede que formase parte de la compañía que ese año forman su marido, Francisco Vélez y Francisco Alvarez (*N.Datos*: 307), pero a ella no se la menciona entre los actores contratados, aunque se trata de una lista incompleta, ya que sólo figuran los hombres (*N.Datos*: 308).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los pocos datos que tenemos sobre ella, el hecho de que en el contrato que firma en 1631 con Martínez se especifique que hará "...todos los terceros papeles y la primera parte de musica..." (*N.Datos*: 220) indica claramente su condición de actriz-música.

GUEVARA, Mariana de:

1. Datos biográficos:

- Casada con el también actor y autor Juan Catalán³⁹² (*N.Datos*: 92).

2. Vida profesional:

- 1606: Miembro la compañía de Alonso de Riquelme, a la que también pertenecía su marido Juan Catalán, ambos contratados para cantar, representar y ayudar en los entremeses (*N.Datos*: 92).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

GUINDA, La:

Ver MORALES, Ignacia Antonia.

- H -

HERBIAS Y FLORES, Jacinta de:

1. Datos biográficos:

- Fue recibida como cofrade en la Cofradía de la Novena en 1632 cuando formaba parte de la compañía de Juan Martínez (*Genealogía*: 439)
- Casada con José Carrión (barba) (*Genealogía*: 212), del que en 1639 ya estaba viuda (*Spanish*: 491)
- Se casa en 1640 con el autor Luís López Sustaete (*Spanish*: 491), (era el 2º matrimonio para ambos), pero según declara éste en su testamento³⁹³, fechado en 26 de septiembre de 1658, tras

³⁹² El dirigía su propia compañía en 1617 (*Spanish*: 451). Rennert (*Spanish*: 489) la confunde con la mujer de Bartolomé de Robles, conocida además de por Mariana Guevara, por Mariana de Varela (por su primer marido) y también por Mariana de Robles (*Actores*: Prado: 10-11).

³⁹³ "...en el discurso de ocho meses que estubo conmigo, poco mas o menos tiempo despues dellos, se ausento de mi poder y todos sus bienes dotales se los llevo, ausentandose de mi autoridad y dejandome solo; y aunque

ocho meses de convivencia, ella “se ausentó” llevándose todos sus bienes, y aunque cuatro meses después se reconciliaron y volvieron a convivir, la actriz se fugó nuevamente ocho meses después, llevándose sus bienes dotales y parte de los bienes del marido, y tras refugiarse en un convento de Sevilla, ciudad en la que residían ambos, solicitó el divorcio, y aunque Jacinta perdió el pleito no por ello volvió con el marido (*N.Datos*, 2ª(1914): 216)

- Según la *Genealogía* (p. 439) murió en Madrid en 1680, pero debe tratarse de un error, ya que en la partida de defunción de Luís López Sustaete, fechada el 14 de octubre de 1658, se dice que éste era “viudo de Doña Jacinta de Arbias” (*N.Datos*, 2ª(1914): 218)

2. Vida profesional:

- 1632: Miembro de la compañía de Juan Martínez (*Genealogía*: 439)
- 1636-37: Rennert (*Spanish*: 491) cree probable que en estas fechas perteneciera a la compañía de Alonso de Olmedo.
- 1638: Miembro (¿2ª dama?)³⁹⁴ de la compañía de Antonio de Rueda (*Spanish*: 491).
- 1639: 2ª dama en la compañía de Antonio de Rueda³⁹⁵ (*N.Datos*: 304)
- 1640: 2ª dama, canta y baila en la compañía de Antonio de Rueda (*Spanish*: 491).
- 1645: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos*, 2ª(1912): 426).
- 1646: 1ª dama en la compañía de Alonso de Olmedo y Tofiño (*N.Datos*, 2ª(1912): 426).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1638: Aparece mencionada únicamente como *Jacinta* en la *Loa* que Quiñones de Benavente escribió ese año para Rueda y Ascanio (*Colección*: 575), en la que se indica que era la 2ª dama de la compañía:

PEDRO:	¿Hay segunda dama?	
RUEDA:		Si,
	que la palabra tenemos	
	de Jacinta.	
JACINTA:	Y en cumplilla	
	por muy dichosa me tengo	
	[...]	(<i>Genealogía</i> : 576)

- Como 2ª dama de Rueda participó en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 10)

con todo amor y voluntad solicite volviere a hacer vida maridable, no parecio, y con sus bienes todos quantos truxo al matrimonio se los llevo y se volvio a Madrid desde Granada, de donde se habia ido; y de alli a quatro meses por ruego y a instancia de algunos amigos nos ajustamos y volvio al matrimonio a la ciudad de Sevilla, donde estuvimos ocho meses, poco mas o menos, juntos, y estando alli, se volvio a ir contra mi voluntad y sin mi consentimiento, ni ser sabidor, y se llevo sus propios bienes dotales y vestidos, y demas dello quarenta doblones de a ocho de oro, mios, y mas arracadas de oro y perlas que valian trecientos reales de plata; y mas la envie ducientos ducados de vellon a Madrid para que se desempeñase y fuese a Sevilla, y mas me saco de mi aposento una colgadura de rasos listados que valia dos mil reales y mas le envie ochenta reales de a ocho de plata, que debía a una portuguesa; todo esto para que se desempeñase y pudiese ir sin deudas a Sevilla. Y despues de todo este beneficio se ausento segunda vez y se escondio haciendome gastar muchos ducados en diligencias para Buscarla. Item declaro que despues de lo dicho haciendo yo instancias con requisitorias de la justicia ordinaria de Sevilla y otras diligencias y negociaciones para que la dicha Doña Jacinta volviere a mi poder, la susodicha se metio en un convento en la dicha ciuda de Sevilla, donde trato de poner pleito de divorcio, y lo puso y la venci. Y entonces desde el mismo convento se huyo y salio y no volvio mas al matrimonio.” (*N.Datos*, 2ª(1914): 216).

³⁹⁴ Según se indica en la *Loa* de presentación escrita por Quiñones de Benavente para la compañía era la 2ª dama (*Colección*: 576)

³⁹⁵ Posiblemente sea la “doña Jacinta, que hace segundos papeles en la compañía de Rueda...” a la que por orden de la Junta del Corpus se notifica el 8 de marzo, junto con otros actores, que no salga de Madrid (*Autos*: 15).

- 1639: Como miembro de la compañía de Rueda participó en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 15).
- Aparece mencionada sólo como Jacinta en la *Jácara nueva de la plematica* que Cotarelo (*Colección*: 841) atribuye a Quiñones de Benavente. Granja³⁹⁶ cree que se trata de nuestra actriz ya que según el reparto, la jácara fue interpretada por las primeras actrices de la compañía de Rueda: María de Heredia (1ª) y Antonia Infante (3ª).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo* (¿1636?)³⁹⁷ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 514). Aparece en el reparto mencionada sólo como Jacinta.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Actriz mas que cantante, sin embargo parece que sus interpretaciones musicales poseían gracia y expresividad, como lo demuestra el hecho de que interpretase jácaras, obras esencialmente cantadas que como ya dijimos requerían además de dotes musicales una especial “frescura” paara interpretarlas.

Que la actriz poseía un fuerte temperamento lo prueban los incidentes protagonizados por ella durante su “accidentado” matrimonio con Luis López Sustaete, que reflejan bien la actitud independiente de las actrices, cuyo comportamiento se alejaba bastante de las normas impuestas por la sociedad de la época a las mujeres, lo que como ya vimos provocaba el furibundo ataque de los moralistas a las actrices.

HEREDIA, María de:

1. Datos biográficos:

- Casada según Bergman (*L. Quiñones*: 488) con Juan Jerónimo de Heredia³⁹⁸ y según Rennert (*Spanish*: 492), con Tomás de Heredia³⁹⁹. En cualquier caso parece que tomó el apellido del marido⁴⁰⁰.
- Tuvo un hijo adulterino⁴⁰¹, llamado Jerónimo de Heredia, con el autor Luis López Sustaete, que fue también célebre actor, haciendo papeles de galán (*Genealogía*: 473). Este se casó en 1655 con

³⁹⁶ GRANJA, A. de la, “Obras de Lope y Calderón en la vida de María de Heredia, autora de comedia”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Martínez Berbel, J.A. y R. Castilla Pérez (eds.), (Granada:1998), p. 285. Cito por *María de Heredia*.

³⁹⁷ Bergman (*L. Quiñones*: 460) cree que se representó en 1636.

³⁹⁸ Era su 2ª mujer, ya que Heredia había estado casado primero con Catalina Osorio. Bergman (*L. Quiñones*: 489) cree que María podría ser de origen portugués, apoyándose en que en la loa de Quiñones de Benavente para la compañía de Rueda y Avendaño (1638) ella dice que actuaba antes en Lisboa, y canta al final en portugués.

³⁹⁹ Granja (*María de Heredia*: 270) cree que podría haber estado casada con Tomás de Heredia “...y tras la muerte de éste, continuar en la farándula bajo la protección de su cuñado Juan Jerónimo de Heredia (si es que éste era hermano del anterior). En 1638 María de Heredia presenta en público a Juan Jerónimo como un compañero y dueño “...del que no piensa separarse hasta el momento de la sepultura [...] por lo que algunos críticos hablan de Juan Jerónimo de Heredia como de su autentico marido...” Para Granja (*María de Heredia*: 271) Juan Jerónimo en todo caso sólo fue el marido “oficial” de la actriz.

⁴⁰⁰ Para mayor confusión con la identidad del marido, según la *Genealogía* (p. 473) “Fue casada con N. de Heredia”.

⁴⁰¹ Probablemente hacia 1628-29, ya que en 1639 el niño hizo “... al Principe nuestro señor...” en uno de los autos del Corpus (*Autos*: 19), y según Granja (*María de Heredia*: 270) en esa fecha tendría unos nueve o diez años, que era la edad de Baltasar Carlos entonces.

Jerónima López (*L. Quiñones*: 490), hija del citado Luis López Sustaete, descubriéndose dos años después que eran hermanos⁴⁰².

- Su vida amorosa parece haber sido muy intensa, ya que además de sus amoríos con López Sustaete, estuvo implicada en varios escándalos que la llevaron a la cárcel al menos en dos ocasiones, la primera en 1642⁴⁰³ y la segunda en 1644⁴⁰⁴. Entre sus conquistas parece que se encontraba también el actor, músico y autor Felix Pascual (era un caballero valenciano llamado Jaime Lledo), quien “Estando en Nápoles se enamoro de María de Heredia, motibo que le obligo a entrar en la comedia ...” (*Genealogía*: 46)

- Permaneció varios años en Nápoles, donde murió en 1658⁴⁰⁵ (*Spanish*: 492).

2. Vida profesional:

- 1626: Con su marido en la compañía de Andrés de la Vega y María de Córdoba (*Spanish*: 492)

- 1627-28: En la compañía de su marido (*Spanish*: 285)

- 1638: Miembro de la compañía de Antonio de Rueda y Pedro de Ascanio⁴⁰⁶ (*Spanish*: 285). Según acuerdo de la Junta del Corpus de Madrid, fechada el 8 de marzo, entró como 1ª dama en la compañía de Rueda en sustitución de Vicenta López que estaba enferma⁴⁰⁷. Bergman (*L. Quiñones*: 489) cree que ese año hizo su presentación en Madrid por primera vez, según indica ella misma en la *Loa*⁴⁰⁸ que Quiñones de Benavente escribió ese año para Rueda y Ascanio: “MARÍA: .../y he venido a ver la corte/que dicen que es un milagro.” (*Colección*: 576), y en la que parece insinuarse que como ella y su marido ya habían sido

⁴⁰² Según cuenta Barrionuevo (*Avisos II*: 65) en aviso fechado el 28-II-1657: “Casóse aquí en Madrid un hijo de María de Heredia, que está en Nápoles, con una hija de Luis López, llamada Jusepa. Han estado casados tres años, y escribe ahora la María de Heredia que son hermanos, por heberle tenido en Luis López, todos comediantes. Hanlos apartado ahora, habiendo tenido dos hijos de ella, que se la han muerto. Es cierto y ponderan una cosa grande: que en la cama se aborrecían naturalmente, y fuera de ella se amaban tiernísimamente; que parece que la naturaleza daba a entender el parentesco tan estrecho que entre sí tenían.”. Según Cotarelo (*Migajas*: 206), Jerónima López, tras enviudar, se casó en secreto con un regidor de Málaga, ciudad en la que murió.

⁴⁰³ Pellicer en aviso de 21-I-1642 notifica que se ha metido en prisión a “...dos personas bien conocidas. Una de don Gaspar de Valdés, regidor de esta villa y alcalde de sus cárceles ...” y la otra María de Heredia “...famosa representante, con quien ha años tiene amistad; dicen que a él le condenan al Peñon y a ella al emparedamiento de Baeza.” Ver PELLICER, J. de, *Avisos históricos*, (Madrid, 1965), p. 152. Cito por *Avisos*. Sin embargo parece que ya había estado encarcelada en 1640, ya que según la *Genealogía* (473) “...en la visita del año 1640 se nota que dio vna limosna del tiempo que fue autora quando salio de la prisión...”. La fecha coincide con la ruptura unilateral por su parte del contrato que había firmado con el autor Antonio de Rueda, al que además dejó debiendo dinero (*N.Datos*: 319), por lo que es posible que ésta fuese la causa de su encarcelamiento.

⁴⁰⁴ El nuevo amante, según Pellicer (*Avisos*: 248), era don Juan de Ochandiano “...regidor de Madrid, mozo de lindo talle y bríos y muy rico ...”, quien salió desterrado de la Corte mientras que la actriz fue conducida a “...la reclusión de la Galera...” (27-IX-1644).

⁴⁰⁵ “...por la visita del año 1658 consta de las honras que se le hizieron y que murio en Napoles.” (*Genealogía*: 473).

⁴⁰⁶ Según Bergman (*L. Quiñones*: 353) la asociación apenas duró unos meses, pues tras aparecer como socios en el contrato firmado en marzo para hacer los autos del Corpus de Madrid, en 1639 ya figura Rueda sólo como autor, mientras que Ascanio es sólo uno de los actores de la misma.

⁴⁰⁷ “Que por quanto en la conpañia de Antonio de Rueda esta Vicenta Lopez para en ella hacer primeros papeles y esta al presente yndispuesta en la cama y se puede temer de su salud aya falta en las fiestas del Corpus para el seruicio de S.M., y esta Junta a thenido noticia que a benido a esta Corte vna muger que se llama María de Heredia, se le notifique al dicho Antonio de Rueda rescuia en su conpañia a la dicha María de Heredia en lugar de Bicenta Lopez, y se le notifique a la dicha María de Heredia cumpla con el thenor deste acuerdo.” (*Autos*: 9).

⁴⁰⁸ Aunque en la *Loa* Pantaleón de Borja, músico de la compañía de Rueda, la “conjura” a que “...digas luego quien eres/y a que vienes a estos barrios” (*Colección*: 576), es posible que los Comisarios del Corpus ya tuviesen referencias sobre ella, si como afirma Rennert (*Spanish*: 492) la actriz había formado parte de la compañía de Andrés de la Vega en 1626, puesto que éste y Avendaño fueron los autores elegidos ese mismo año para representar los autos del Corpus (*N.Datos*: 210); ello explicaría que los Comisarios, que como ya vimos, conocían muy bien las habilidades de los actores, hiciesen que Rueda la contratase para sustituir nada menos que a la primera dama de la compañía.

autores en Lisboa, no estaban muy conformes con ser simples representantes en una compañía nueva:

MARÍA: [...]
Heredia y yo, ya en Lisboa
lo hemos sido tan aceptos,
que en ocupando el teatro
[Damián]Arias, compañero nuestro,
[...]
se desclavaban las tablas,
se desquiciaban los techos,
gemían todos los bancos,
crujían los aposentos,
y el cobrador no podía
abarcar tanto dinero
¿Qué razón habrá que obligue,
ni que interés podrá serlo
para que entre en compañía
quién viene a hacerla de nuevo?
[...] (Colección: 576).

- 1639: En la compañía de Antonio de Rueda (Spanish: 492). Parece que ella rompió unilateralmente el contrato después del Corpus⁴⁰⁹, lo que le supuso andar enredada en líos judiciales con Rueda⁴¹⁰ (Spanish: 492). Posiblemente trató de formar compañía propia, ya que en la orden de 8 de marzo de ese año, la Junta del Corpus de Madrid notifica a María de Heredia "autora de comedias"⁴¹¹ que no salga de Madrid (Autos: 15).
- 1640: Según la notificación que se le hace en febrero de ese año para que no salga de Madrid parece que pertenecía a la compañía de Damian Arias (Autos: 20)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1626: Como miembro de la compañía de Andrés de la Vega participó en la representación de los autos del Corpus⁴¹² de Madrid.
- 1638: Aparece en la Loa escrita por Quiñones de Benavente para la compañía de Rueda y Ascanio, en la que se presenta en escena cantando (Colección: 575).
 - Como miembro de la compañía de Rueda y Ascanio participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Autos: 10).
- 1639: Como 1ª dama de la compañía de Rueda, participa en los autos del Corpus⁴¹³ de Madrid (Autos: 9) (Spanish: 492).

⁴⁰⁹ El 27 de julio, poco antes de salir con su compañía hacia Granada, Rueda da poder a Francisco Garro de Alegría, arrendador de los corrales de Madrid, para que cobre de la actriz 300 ducados que le debe y 1.000 reales que le dio graciosamente "...porque la susodicha asistiera en su compañía todo este presente año." (N.Datos: 319). Puede que fuera este el motivo por el que fué encarcelada ya que según se indica en la Genealogía (p. 473), dio limosna como autora de su propia compañía a la Cofradía de la Novena al salir de la prisión en 1640.

⁴¹⁰ Según Granja (María de Heredia: 277) la actriz no quiso abandonar la Corte para iniciar con Rueda una gira por Andalucía que iba a durar varios meses.

⁴¹¹ Damian Arias era autor en 1639, y en su compañía, que actuaba en el corral del Príncipe, María de Heredia hacía la 1ª dama. Granja (María de Heredia: 278) sugiere que ese año pudieron asociarse.

⁴¹² Según Rennert (Spanish: 492), uno de los autos representados por la compañía de Andrés de la Vega ese año fue El pintor de su deshonra, de Calderón.

⁴¹³ Los dos autos, ambos de Calderón, asignados ese año a la compañía de Rueda fueron Santa María Egipciaca y El mejor huésped de España, ambos de Calderón (Docs. Calderón: 120); según Granja (María de Heredia: 270), fue en éste último en el que el hijo de la actriz encarnó al príncipe Baltasar Carlos.

- 1640: Como miembro de la compañía de Arias (*Autos*: 20), asociado a Luís López Sustaete⁴¹⁴, participó en los autos del Corpus de Madrid asignados a la compañía, que ese año fueron *El juicio final* y *Los misterios de la misa*, ambos de Calderón (*Docs. Calderón*: 122).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Jácara nueva de la plemática*, atribuida por Cotarelo a Quiñones de Benavente (*Colección*: 841), representada probablemente en 1639⁴¹⁵, el mismo año en que se promulgó la *Pragmática* sobre la indumentaria femenina. Compañeras: Jacinta [de Herbías] (2ª dama) y Antonia [Infanta] (3ª dama).
- Entremés *La Milicia*⁴¹⁶ de D. Román Montero. Cantó en él una jácara.

c) Posibles papeles representados:

- Granja (*María de Heredia*: 276) cree que la actriz hizo el papel de *JUSTINA* en *El mágico prodigioso* de Calderón, representada en 1638 por la compañía de Rueda y Ascanio en los corrales de Madrid.

4. Conclusiones:

Famosa por sus dotes como cantante, y muy apreciada igualmente por sus habilidades como actriz, facetas ambas que aprovecha Calderón, quien escribió para ella la comedia *Las desdichas de la voz*⁴¹⁷, en la que la actriz hacía el papel *Dª BEATRIZ*, la protagonista, cuyo arte como cantante es la fuente de todas sus “desdichas”. Sus excelencias como cantante son puestas de manifiesto también por Quiñones de Benavente en la *Loa* que escribe para Rueda y Ascanio (1638) (*Colección*: 575-6), en la que la califica de “jilguerito forastero”:

BORJA: [...]
 Jilguerito forastero,
 cuyo gorjeo lozano
 es peligro de la vista,
 si del oído es halago
 [...]

(*Colección*: 576).

Según Bergman (*L. Quiñones*: 490), cantaba de forma bastante desvergonzada, pero según Cotarelo (*Colección*: lxxx) cantando era como “...en todo, extremadamente graciosa...”. Gracia y picardía que podemos imaginar fácilmente sabiendo que interpretó un romance escrito en 1639 por D. Román Montero “...en respuesta de la sátira que cantó Borja a los guardainfantes en la comedia, y la canto María de Heredia.”, en el que además de defender a las mujeres -a las que la Pragmática Real de 1639 prohibía ir “tapadas”- se atacaban algunas modas masculinas⁴¹⁸.

Su agitada vida amorosa⁴¹⁹ y avatares profesionales como la ruptura del contrato con Rueda, nos la presentan como una mujer independiente y resuelta, un prototipo femenino que como ya dijimos, fustigaban sin piedad los moralistas.

⁴¹⁴ El 14 de marzo la Junta da carta de pago por 400 ducados a Luís López Sustaete y Damián Arias, a cuenta de los que se les pagará por participar en los autos de Madrid (*Docs. Calderón*: 121-122). La otra compañía elegida ese año era la de Bartolomé Romero (*Autos*: 28).

⁴¹⁵ Según Granja (*María de Quiñones*: 285) esta jácara, interpretada por las damas de la compañía de Rueda, se representó en Madrid entre el 13-IV y el 28-VII de 1639.

⁴¹⁶ Según Cotarelo (*Colección*: lxxx) se representó hacia 1639 o algo antes, en el Buen Retiro, formando parte de una fiesta en la que intervinieron las compañías de Luís López Sustaete, Bartolomé Romero y Damián Arias.

⁴¹⁷ El manuscrito está fechado en Madrid el 14-V-1639. GRANJA, *María de Heredia*: 277.

⁴¹⁸ Ver GRANJA, *María de Heredia*: 284-5.

⁴¹⁹ El nacimiento de su único hijo, el hecho de que éste fuese adulterino, y que la actriz, pese a sus amoríos, no volviese a tener hijos, parece un episodio propio de una jovencita inexperta como debía serlo la actriz en 1628-9, aunque ya casada con Heredia, pues como tal participa en la comedia de Lope de Vega *Del monte sale quien*

INFANTA, Antonia:

1. Datos biográficos:

- Según Cotarelo (*Actores: Prado: 63*) era hija de la actriz María Infanta⁴²⁰.
- Casada con Pedro Ascanio (*Genealogía: 424*), al menos desde 1638⁴²¹ ya que en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*, escrita ese año por Quiñones de Benavente (*Colección: 575*), la actriz canta muy ufana: "Dos galanes al día/mi Pedro hace;/uno en la comedia/y otro en la calle."
- En 1646 estuvo retirada en un convento en Miedes⁴²² (Aragón), pero no sabemos los motivos.

2. Vida profesional:

- 1631: Si es la misma persona que Antonia de Contreras, formaba parte de la compañía de Alonso de Olmedo y Toiño (*Genealogía: 545*)
- 1633: Según Cotarelo (*Actores: Prado: 63*) es "la hija de María Infanta" que figura en la lista de la compañía de Antonio de Prado que hizo ese año dos de los autos del Corpus de Madrid.
- 1634: En la compañía de Alonso de Olmedo y Tufiño⁴²³, que representaba en Valencia.
- 1636-37: Posiblemente en la compañía de Alonso de Olmedo (*Spanish: 496*).
- 1638: 3ª dama en la compañía dirigida por su marido y Antonio de Rueda⁴²⁴ (*L.Quiñones: 460*). De la *Loa* escrita por Benavente para la presentación de la compañía en Madrid parece deducirse que hubo ciertos problemas para formarla, por ser ambos autores "novatos", y también que la actriz no estaba muy conforme con que su marido fuese autor por los problemas económicos que podían sobrevenirles:

ANTONIA: ¿Que digo, señor Ascanio?
Este nuestro casamiento,
¿fue para gastar la herencia
en desaires y desprecios?
Procure luego enmendarse
del destrozo que aquí ve,
[...]
Si no se quiere perder,

el monte quema (*Spanish: 492*), cuyo autógrafo, según Granja (*María de Heredia: 271*), había comprado Juan Jerónimo Heredia hacia 1627 (el manuscrito autógrafo va firmado por el dramaturgo el 20-X-1627).

⁴²⁰ Sería por tanto la Antonia de Contreras mencionada en la *Genealogía* (p. 545), como hija de María Infanta y Eugenio de Contreras, y habría sido recibida en la Cofradía de la Novena, junto con sus padres, en 1631, formando parte todos de la compañía de Alonso de Olmedo y Tufiño.

⁴²¹ Como tal figura en la carta de pago por la que se le pagan 200 reales por letra de Segovia (*N.Datos: 286*). Debieron casarse con posterioridad a 1634, ya que ese año ambos entran por separado a formar parte de la compañía de Alonso de Olmedo y Tufiño que representaba en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral: 243*).

⁴²² El 14 de noviembre de ese año su marido Pedro de Ascanio da poder a Esteban de Torres, vecino de Madrid y a Juan Infante, vecino de Jaén "...para que vayan al lugar de Miedes en el reyno de Aragon, diócesis de Tarazona en la comunidad de Calatayud donde está Antonia Infante, mi lexitima muger, en el convento de monxas de Nª Sª de la Concepción del dicho lugar y saquen del a la dicha mi muger haziendo para ello las diligencias que convengan ..." (*N.Datos, 2ª(1912): 428*).

⁴²³ Ella figura en la compañía desde marzo, pero hasta el 11 de abril no entra a formar parte de la misma Pedro de Ascanio (SARRIÓ, *Vida teatral: 243*), aunque todavía no parece que estuviesen casados, ya que cada uno se contrata por su cuenta.

⁴²⁴ Según Bergman (*L.Quiñones: 459*) la asociación de Ascanio con Rueda parece haber sido breve, pues aunque ambos figuran como socios entre el 26 de marzo y el 20 de mayo, a partir del 5 de junio aparece Rueda como autor único.

pase lo de autor por chiste.
 [...]

 Antes lo gaste en tabaco
 que en prestamos ni otras Francias;
 [...] (Colección: 577)

- 1639: 3ª dama, debe además cantar y bailar, y hacer 1ª en sainetes en la compañía de Antonio de Rueda (*N.Datos*: 304), en la que figura también su marido, pero como simple actor. Ese mismo año, a partir de julio, se convierte en la 1ª dama de la compañía⁴²⁵ según declara Rueda en el contrato que firma el 27 de julio con el arrendador de los corrales de Sevilla: “Y por quanto el dicho autor ha subido la parte de Antonia Infanta en muchos maravedis mas de los que la pagaba porque hiciese las damas, cosa que ha hecho ya en esta corte y fuera della y ha parecido excelente con ellas ...” (*N.Datos*: 318).
- 1640: 1ª y música en la compañía de Antonio de Rueda (*Spanish*: 496).
- 1642: Posiblemente formaba parte de la compañía que dirigía su marido (*N.Datos*, 2ª(1912): 409).
- 1643: Posiblemente formaba parte de la compañía que dirigía su marido (*N.Datos*, 2ª(1912): 415)
- 1644: 1ª dama en la compañía de su marido (*Autos*: 44)
- 1645: Posiblemente formaba parte de la compañía que dirigía su marido (*N.Datos*: 2ª(1912): 424).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Si como asegura Cotarelo (*Actores: Prado*: 63) es “la hija de María Infanta” que figura en la lista de la compañía de Antonio de Prado, participó ese año en dos de los autos del Corpus de Madrid.
- 1638: Aparece en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*, escrita por Quiñones de Benavente (*Colección*: 575), en la que canta.
 - Como 3ª dama de la compañía de Rueda, participa en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 9)
- 1639: Participa como miembro de la compañía de Rueda (*Spanish*: 492) en los autos del Corpus de Madrid⁴²⁶.
 - fue en éste último en el que el hijo de la actriz encarnó al príncipe Baltasar Carlos).)).
- 1643: Si formaba parte de la compañía dirigida por su marido (*N.Datos*, 2ª(1912): 415), participaría con ella en los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 124),
- 1644: Como 1ª dama de la compañía de su marido (*Autos*: 44), participó en los autos del Corpus de Madrid

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo*⁴²⁷ de Quiñones de Benavente. Compañeros: Jacinta [¿de Herbias?], Vicenta [?], [Diego] Osorio, y [Panteleón de] Borja (*Colección*: 514).

⁴²⁵ Granja (*María de Heredia*: 277) cree que el ascenso se debió a que la 1ª dama de la compañía, María de Heredia, no quiso abandonar la Corte, por lo que Rueda tuvo que sustituirla por Antonia Infanta en la gira por Andalucía. De hecho, en el contrato con el arrendador de Sevilla, Rueda se obliga a buscar “...una tercera parte de las mexores que hubiere en España para hacer las dichas noventa representaciones en la dicha ciudad de Sevilla ...” (*N.Datos*: 318).

⁴²⁶ Los dos autos, ambos de Calderón, asignados ese año a la compañía de Rueda fueron *Santa María Egipciaca* y *El mejor huésped de España*, ambos de Calderón (*Docs. Calderón*: 120).

⁴²⁷ Según Bergman (*L.Quiñones*: 460) se representó posiblemente en 1636.

- *Jácara nueva de la plemática*, atribuida por Cotarelo (*Colección: 841*) a Quiñones de Benavente, representada probablemente en 1639⁴²⁸, el mismo año en que se promulgó la *Pragmática* sobre la indumentaria femenina. Compañeras: María [de Heredia] (1ª dama) y Jacinta [de Herbias] (2ª dama).

c) Posibles papeles representados:

- Entremés *Los muertos vivos* de Quiñones de Benavente. Rennert (*Spanish: 496*) cree que probablemente era la “Antonia” mencionada en el reparto⁴²⁹ que hace el papel de *UNA CORTESANA* y canta una jácara (*Colección: 587 y 590*)

4. Conclusiones:

Actriz muy “zelevrada en la[s] tablas” (*Genealogía: 424*), parece que se hizo muy pronto una sólida reputación, pues ya hacía 1636 Quiñones de Benavente en la *Loa con que empezo Tomás Fernández en la Corte*⁴³⁰ nos da noticias de su buen hacer al poner en boca de la 3ª dama de la compañía de Fernández una clara alabanza a las habilidades histriónicas de nuestra actriz:

Dª ISABEL⁴³¹: ¿Que sentiré oyendo esto,
yo, que las terceras hago,
cuando Antonia es un portento
[...]
(*Colección: 559*)

Del contrato firmado con Rueda en 1639 (*N.Datos: 304*) se desprende que como toda buena “graciosa” (3ª dama y 1ª en sainetes) la actriz poseía habilidades musicales más que suficientes. Sabemos además que cantaba jácaras con gracia como demuestra en la *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo*:

ANTONIA: Va de cuento y va de historia
Erase doña Pandilla
moza de carita zaina
[...]
(*Colección: 514*)

Pese al renouconimiento que alcanzó a partir de 1646 desaparece de la escena para retirarse a un convento, parece que en contra de la voluntad de su marido, pero no sabemos las razones que la movieron a ellos⁴³².

- J -

JALÓN, Mª Antonia:

⁴²⁸ Según Granja (*María de Quiñones: 285*) esta jácara, interpretada por las damas de la compañía de Rueda, se representó en Madrid entre el 13-IV y el 28-VII de 1639.

⁴²⁹ Bergman (*L.Quiñones: 324*) considera que “Antonia” podrían ser Antonia de Santiago o Antonia Patata, pero no menciona para nada a nuestra actriz. Dado que no nos consta que Antonia Infanta haya pertenecido nunca a la compañía de Rosa, que fue la que lo representó, y menos en 1636, que es la fecha que Rennert (*Spanish: 496*) da como probable, creemos posible que fuese Antonia Patata, célebre música, ya que la actriz denominada como “Antonia” canta “.../una letra a lo moderno...” (*Colección: 590*), lo que posiblemente fuese mas apropiado para una música profesional como la Patata que para una actriz con habilidades musicales, que parece ser el caso de Antonia Infanta.

⁴³⁰ Según Bergman (*L.Quiñones: 460*) 1636 es la fecha mas probable para esta loa.

⁴³¹ Según Bergman (*L.Quiñones: 295*) se trata de Isabel de Castro.

⁴³² Muy poderosas debían ser las razones que la movieron a ello, sobre todo si tenemos en cuenta que por la curiosa noticia que nos da la *Genealogía* (p. 424) “...se refiere que husava en la cama de savanas de tafetan negro...” debía de ser una mujer de gustos refinados.

1. Datos biográficos:

- Casada con Jerónimo Sandoval⁴³³ (*Autos*: 285).
- Murió en Zamora en 1689 (*Genealogía*: 482)

2. Vida profesional:

- 1672: 6ª dama en la compañía de Francisco García, el *Pupilo*, que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 482).
- 1675: Música en la compañía de Margarita Zuazo, según la lista entregada por la autora a la Junta del Corpus de Madrid, en la que su marido Jerónimo Sandoval era galán 1º (*Autos*: 285).
- 1678: En la compañía de Pablo Martín de Morales que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 497).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los escasos datos que tenemos se desprende, que gran parte de su carrera la desarrolló en compañías que trabajaban fuera de la Corte.

JUANA LAURA:

1. Datos biográficos:

- Era “contralto” (*A.M.V.*: 2-200-9)

2. Vida profesional:

- 1699: Propuesta como posible 5ª dama para la Compañía de Carlos Vallejo que hizo uno de los autos del Corpus de Madrid⁴³⁴, finalmente no fue elegida.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

JUÁREZ, Ana:

⁴³³ Según Rennert (*Spanish*: 497) estaba casada con Pablo Martín de Morales, en cuya compañía estaba en 1678. No tenemos ninguna noticia sobre él.

⁴³⁴ En la “Lista de como se puede formar la compañía que acabo Carlos Ballejo para este año de 1699” se proponen como 5ª dama a “María de Villavizencio o Juana Laura o Juana de Ondarro que se alla en la corte con su marido que es musico y combendria que en esta compañía hubiese segundo musico como en la otra porque se tiene noticia que la Chamberga a perdido la voz en [¿cuio?] caso podría servir Juana Laura que es contralto y Juana Ondarro por sesta Dama en lugar de Juana de Robles que es tiple.” (*A.M.V.*: 2-200-9). La *Chamberga* era María de Villavizencio (*Genealogía*: 485). Del texto parece deducirse que Juana Laura y Juana de Ondarro son una misma persona, sin embargo el nombre completo de ésta última era Juana María de Ondarro, apodada la *Tabaquera*; hacía habitualmente 2ª dama y no nos consta que fuese música aunque estuvo casada hasta 1699 con Juan Antonio Guerrero, arpista en 1689 de la compañía de Esteban Vallespir, y que falleció en 1699 (*Genealogía*: 444). En cualquier caso, la elegida finalmente fue Juana de Robles (*A.M.V.*: 2-200-9).

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1642: Canta y baila en la compañía de Lorenzo Hurtado que estaba en Sevilla (*Spanish*: 500).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

- L -

LABAÑA, Angela:

1. Datos biográficos:

- Hija de Manuel de Labaña y Angela García (*Genealogía*: 502), ambos actores, y hermana de Manuela Labaña (*Genealogía*: 514)
- Casada con el autor José [Antonio] de la Rosa Ardara⁴³⁵
- La hija de ambos, Rita de la Rosa Ardara y Vela, fue también actriz, pero ya en el siglo XVIII (*Genealogía*: 502)

- En 1721 todavía vivía, aunque retirada de las tablas (*Genealogía*: 502)

2. Vida profesional:

- 1695: 5ª dama en la compañía de Andrea de Salazar (*Fuentes I*: 212).
- 1699: Aparece propuesta, junto con otras cuatro actrices, por la Junta del Corpus como la última opción para 6ª dama para la compañía de Juan de Cardenas, aunque finalmente no fue la elegida⁴³⁶.
- 1700: Sobresaliente en la compañía de Juan Antonio Pernia que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 502).
- 1701: 6ª dama en la compañía de Teresa de Robles (*Genealogía*: 514).
- 1702: 6ª dama en la compañía de Gregorio Antonio⁴³⁷ (*Genealogía*: 514).
- 1705: 3ª dama en la compañía de José de la Rosa Ardara, "que empezó en Teruel" (*Genealogía*: 502).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

⁴³⁵ Era su 2ª esposa (*Genealogía*: 211 y 514).

⁴³⁶ En la "Lista de como se puede formar la compañía que acabo el año Juan de Cardenas para este de 1699" se proponen con 6ª dama: "Mariana de Leon, Ana de la Rosa, Paula de Olmedo, Juana de Ondarro o *Angela de la Vaña en caso que de las quatro primeras no venga ninguna*". Finalmente fue elegida Juana de Olmedo (A.M.V.: 2-200-9). El 9 de abril se indica que por "... haberse retirado la Castro y Manuela de la Cueva y su marido y que en el caso de no parecer sera preciso pasar a su lugar a Margarita Ruano y su marido y entrar a Angela de Labaña [...] y en lugar de la Castro se ha puesto a Petronila Can[?]do q[ue] es muy buena...". (A.M.V.: 2-425-41). El subrayado en cursiva es mío. Manuela de la Cueva era la 4ª dama de la compañía de Vallejo y como finalmente representó, no hizo falta Angela.

⁴³⁷ No figura entre los actores de dicha compañía a los que el 18 de febrero de 1703 se ordenó no salir de Madrid (A.M.V.: 2-201-2).

- 1695: Participó como sobresaliente en *Amor es entendimiento*, comedia de Manuel Vidal y Salvador (*Fuentes IX*: 57) representada en el Salón Dorado del Alcázar para celebrar el "...felice nombre de S.M. el Rey nuestro señor..." (*Fuentes I*: 212)
- Participó como sobresaliente en *Amor procede de amor*, comedia de Manuel Vidal y Salvador (*Fuentes IX*: 58), representada en el Coliseo para celebrar "... los dichosos y prosperos años del Rey nuestro Señor..." (*Fuentes I*: 213).
- 1699: Participa en la zarzuela *Júpiter y Ioo* o *Los cielos premian desdenes*, del Conde de Clavijo. Hizo a *DORISEA* (*Hª Zarzuela*: 71).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos datos de una actriz que parece haber estado siempre a la sombra de su célebre hermana. El hecho de que los Comisarios del Corpus la consideren en 1699 siempre como la última opción parece indicar que no se tenían en mucha estima sus dotes histriónicas y musicales.

LABAÑA, Manuela:

1. Datos biográficos:

- Hija de los también actores Manuel Labaña y Angela García (*Genealogía*: 501), hermana de Angela Labaña (*Genealogía*: 514) y Antonio de Labaña.
- Casada con Fernando de Castro, del que parece que enviudó siendo todavía joven⁴³⁸.
- De sus cuatro hijos (Juan, Francisca, Teresa e Ignacia) (*Genealogía*: 186) sólo Francisca de Castro parece haber seguido la tradición familiar, casándose además "dentro de la comedia" con Ramón de Villafior⁴³⁹ (*Genealogía*: 501).
- Fue "...mui zelebrada por la musica y por la mexor que ai oy en las tablas." (*Genealogía*: 501)
- Murió en Madrid tras una "... prolixa y larga enfermedad y retirada de la comedia, en 3 de noviembre de 1721." (*Genealogía*: 501)

2. Vida profesional:

- 1692: 7ª dama⁴⁴⁰ (¿sobresaliente?) de la compañía de Damián Polope, a la que también pertenecía su padre, Manuel Labaña (gracioso) (*A.M.V.*: 2-200-2).

⁴³⁸ Hay cierta confusión en la *Genealogía* con la fecha de la muerte del marido, ya que por un lado se dice que Manuela estaba viuda en 1703 (*Genealogía*: 501), mientras que por otro se afirma que él murió, a los 33 años, en 1709 (*Genealogía*: 186). Puede que se casaran hacia 1696, ya que es en esa fecha cuando ambos comienzan a coincidir en las misma compañía. En 1696 Castro era 4º galán de la compañía de Juan de Cárdenas y Manuela 5ª dama (*A.M.V.*: 2-200-6). Sabemos con seguridad que en 1700 estaban casados, ya que ese año Fernando de Castro firma por él y por su mujer como miembros ambos de la compañía de Teresa de Robles (*A.M.V.*: 2-200-10).

⁴³⁹ Él también pertenecía a una dinastía de actores, ya que era hijo del músico Manuel de Villafior y la actriz Sabina Pascual (*Genealogía*: 232).

⁴⁴⁰ Según la *Genealogía* (p. 501) era 6ª dama en la compañía de Agustín Manuel, pero en las listas de ese año aparece como 6ª dama de dicha compañía Catalina Francisca (*A.M.V.*: 2-200-2)

- 1693: 7ª dama en la lista de la compañía de Damián Polope, a la que también pertenecían su padre, Manuel Labaña (gracioso) y su hermano Antonio (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: 5ª dama en la compañía de Damián Polope, en la que su padre era gracioso (*A.M.V.*: 2-200-4).
- 1695: 5ª dama de la compañía de Damián Polope, en la que su padre era gracioso (*A.M.V.*: 2-200-5). Continuó en la misma compañía cuando al fallecer Polope su viuda, Andrea de Salazar, se hizo cargo de la dirección de la misma⁴⁴¹.
- 1696: 5ª dama de la compañía de Andrea de Salazar⁴⁴² y a partir de marzo figura como 5ª dama de la compañía de Juan de Cardenas (*A.M.V.*: 2-200-6). Ese año se suspendieron las representaciones por la muerte de la Reina madre Mariana de Austria
- 1697: 5ª dama de la compañía de Juan de Cardenas (*A.M.V.*: 2-200-7). Ese año la actriz puso algunas objeciones ya que al parecer quería pasar a hacer 4ª dama⁴⁴³, aunque parece que ese año no lo consiguió, pero sí al siguiente.
- 1698: 4ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: 4ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas⁴⁴⁴ (*A.M.V.*: 2-200-9) (*Genealogía*: 501).
- 1700: 4ª dama en la compañía de Teresa de Robles (*A.M.V.*: 2-200-10) (*Genealogía*: 501)
- 1701: 4ª dama en la compañía de Teresa de Robles (*Genealogía*: 501)
- 1702: 4ª dama en la compañía de Gregorio Antonio⁴⁴⁵ (*Genealogía*: 501)
- 1703: 3ª dama en la compañía de José de Prado (*Genealogía*: 501)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1692: Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-2), que ese año fueron *El día mayor de los días* y *El Demonio mudo* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1693: Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en el auto de Manuel Vidal titulado *Contra el encanto el escudo*, representado en el Corpus⁴⁴⁶ de Madrid por dicha compañía (*A.M.V.*: 2-200-3).
- 1694: Como 5ª dama de la compañía de Damián Polope participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-4), que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero Dios Pan* (*A.M.V.*: 2-200-5), ambas reposiciones de Calderón.
- 1695: Como miembro de la compañía de Damián Polope participaría en uno de los autos de Madrid, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (*A.M.V.*: 2-200-5), reposiciones ambos de Calderón.
 - Participó como 5ª dama de la compañía de Andrea de Salazar en varias fiestas hechas a los Reyes en el mes de noviembre: el 4 representaron en el "Real Salón de Palacio" *Amor es entendimiento*, y el 6, en el Coliseo, *Amor procede de Amor* (*Fuentes I*: 212-13), ambas de Manuel Vidal y Salvador (*Fuentes IX*: 57 y 58); el 20 de noviembre hicieron otra representación para festejar "...el nombre de la Serenisima Sra. Electriz Palatina, madre de la Reyna nuestra Señora." (*Fuentes I*: 213).

⁴⁴¹ Aparece como 5ª dama de la compañía de Andrea de Salazar que hizo en noviembre varias fiestas a los Reyes (*Fuentes I*: 212).

⁴⁴² Aparece en la lista de la compañía que hizo a los Reyes varias representaciones durante las Carnestolendas (*Fuentes I*: 216-7).

⁴⁴³ Al comunicarle la Junta del Corpus el 25 de febrero que debía firmar en la compañía de Cardenas, "Dixo no puede firmar por quinta dama sino es por quarta y dara su razon a la Junta..." (*A.M.V.*: 2-200-7). La compañía constaba de 7 damas y al dorso de la lista definitiva (5-III) se indica que "No se señala sobresaliente porque no la ha de hauer señaladamente, y de las tres mujeres vltimas elixira la compañía la que pareciere a proposito para el papel que hubiere de hacer, por que el animo es que todas y todos asistan a las tablas." (*A.M.V.*: 2-200-6).

⁴⁴⁴ Permaneció toda la temporada en la compañía ya que figura la 4ª entre las seis damas de la compañía de Cárdenas a las que el 19-II-1700 se ordena no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-10).

⁴⁴⁵ No figura sin embargo entre los miembros de la compañía a los que el 18-II-1703 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2)

⁴⁴⁶ Los Comisarios del Corpus de Madrid ordenaron pagar 1.500 rs. a Manuel de Labaña, Antonio de Labaña y Manuela de Labaña "sus hijos" (*A.M.V.*: 2-200-3).

- 1696: Participa en las comedias representadas por la compañía de Andrea Salazar en Palacio por las Carnestolendas (*Fuentes I*: 216-7): el domingo *Apolo y Clímene* de Calderón (*Fuentes IX*: 62), y el lunes *El laberinto de Creta*⁴⁴⁷.
- 1697: Como miembro de la compañía de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-8), que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.*: 2-200-5), ambas reposiciones de Calderón
- 1698: Como 4ª dama de Cardenas, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-8), que ese año fueron *El Divino Artífice* y *Las puertas de David*, ambos de D. Antonio de Zamora (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1699: Participó en *Júpiter y Yoo* o *Los cielos premian desdenes*, zarzuela de Marcos de Lanuza representada durante las Carnestolendas. Hizo en la zarzuela⁴⁴⁸ el papel de YOO y cantó en el fin de fiesta (*Hª zarzuela*: 71)
 - Como 4ª dama de Juan de Cardenas representó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-9), que ese año fueron *El laberinto del mundo* y *Segundo blasón de Austria* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1700: Como miembro de la compañía de Teresa de Robles (que sustituyó como autora a Carlos Vallejo), participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-10), que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* ambas reposiciones de Calderón (*A.M.V.*: 2-200-5)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Manuela de Labaña es un perfecto ejemplo de la situación habitual de las actrices-músicas de la 2ª mitad del siglo. Miembro de una dinastía de actores, que ella y su marido continúan, emparenta por matrimonio con otras dinastías como los Castro⁴⁴⁹ y, a través de su hija, con los Pascual⁴⁵⁰.

Actriz y música de valía, según afirma la *Genealogía* (p. 501), la actitud de los Comisarios del Corpus de Madrid, siempre deseosos de contratarla, lo confirma: el 13-III-1700 la Junta para "asegurarles", embarga al matrimonio "...catorce vestidos, los quatro de ellos de tela y los demas de diferentes rasos y colores..." (*A.M.V.*: 2-200-10); su trabajo debió parecerles satisfactorio ya que la recompensaron con 1.200 rs. de ayuda de costa, que fue la misma cantidad pagada a Ana Hipólita, 1ª dama de su compañía, y cifra sólo superada por la 1ª dama de la compañía de Cárdenas, Sabina Pascual, que cobró 2.000 rs. (*A.M.V.*: 2-200-10). Una nueva muestra del interés de la Junta madrileña por contratarla lo tenemos en lo ocurrido en 1694, cuando se escribe al Virrey de Valencia para que la "asegure", pese a que "...no se tiene noticia cierta de que este en aquella ciudad..." pero indicando que "...no estando en esa ciudad sauer de la M[adr]e de d[ic]ha Manuela q[ue] se halla en ella donde esta al pres[en]te..."⁴⁵¹ (*A.M.V.*: 2-201-4).

LEÓN, Angela de:

⁴⁴⁷ Aunque existe una comedia de Lope con ese título, posiblemente se trata de la zarzuela de igual título de Diamante que se había estrenado en 1693 (*Fuentes IX*: 142).

⁴⁴⁸ Su marido hizo en ella a *RÚSTICO* (*Hª Zarzuela*: 71).

⁴⁴⁹ En 1699 el matrimonio coincide en la compañía de Cárdenas con 4 de los hermanos de él, con lo que la compañía se convierte en una empresa familiar: Isabel de Castro (2ª), Manuela Labaña (4ª), Damián de Castro (2º), Juan de Castro (3º), Fernando de Castro (4º) y Francisco de Castro (gracioso) (*A.M.V.*: 2-200-9).

⁴⁵⁰ Ver aquí PASCUAL, Sabina y en el apartado dedicado a los músicos de compañía PASCUAL, Félix.

⁴⁵¹ El 8-II-04 el corregidor de Zaragoza informa a Madrid que la actriz "...esta en Granada, segun lo q[ue] aqui he podido entender..." (*A.M.V.*: 2-201-4).

1. Datos biográficos:

- Hija de la actriz-música Josefa de San Román y del músico Juan de León⁴⁵² (*Genealogía*: 427) también aparece mencionada en los documentos como Angela de San Román⁴⁵³, puede que para diferenciarla de su contemporánea y homónima Angela de León, autora de comedias (*Genealogía*: 448), cuya actividad como tal está documentada en Valencia desde la 2ª mitad de la década de 1670⁴⁵⁴.
- Actriz y “celebrada música” (*Genealogía*: 427)
- No parece que se casara, ya que aparece en las compañías casi siempre junto a alguno de sus progenitores.
- Resultó herida en 1691 al volcarse uno de los carros del Corpus, junto con sus compañeros Agustín Manuel, el mas grave ya que “...segun lo que declararon los zirujanos le ymposibilitauan el poder representar en muchos dias...”, y María de Navas. A todos “....ynmediatamente los hauian lleuado a sangrar.” (*A.M.V.*: 2-198-17). Ella resultó doblemente perjudicada ya que además le robaron varias joyas⁴⁵⁵.
- En 1694 vivía en la calle de la Huertas, según se indica en la orden de 13-III-94 para embargar a los actores (*A.M.V.*: 2-200-4)
- En 1695 ella, su madre y tres “compañeros” más huyeron de Madrid, encaminándose a Portugal. Detenidos en Badajoz fueron devueltos a la Corte para que entrasen en las compañías que se les habían asignado (*A.M.V.*: 2-200-5)
- Trás la muerte de su padre “... se retiró a Alcalá de Henares con su madre [...] y viue en un retiro empleandose en exercicios de virtud.” (*Genealogía*: 427)

2. Vida profesional:

- 1688: 6ª dama con Agustín Manuel⁴⁵⁶ (*Genealogía*: 448).
- 1689: Posiblemente era 6ª o 7ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁴⁵⁷ pero no tenemos lista. Ese año, debido a la muerte de la Reina Mª Luisa, se suspendieron los autos.

⁴⁵² En 1691 se dice de su padre Juan de León que era “... musico y representante de la compañía de Ag[ustín] Manuel y padre de Angela de Leon musica principal de d[ic]ha compañía.” (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁴⁵³ El 8-II-1697 se embargaron los vestidos de Angela de San Roman “musica en la compañía de Carlos Vallejo” (*A.M.V.*: 2-200-7).

⁴⁵⁴ En 1676 dirigía una compañía que actuó en Valencia del 6 de abril al 10 de mayo (SARRIÓ, *Vida teatral*: 221). La encontramos nuevamente en Valencia con su compañía en 1681 y en 1682 (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 221). En septiembre de 1687, estando con su compañía en Salamanca, recibió orden del Condestable para que “saliera el ynstante para esa Corte”, por lo que solicitó se le diese una ayuda de costa para pagar el viaje a Madrid de su⁴⁵⁴ compañía (*Fuentes I*: 183). Parece que el viaje lo pagó finalmente el arrendador de los corrales madrileños, quien solicitó se le reembolsase los gastado, a lo que se opuso el Condestable por considerar que se beneficiaba de la situación ya que “...se halla con representacion en ambos corrales sin que la compañía que se halla en el Coliseo pueda por ningún modo perjudicarle...” (*Fuentes I*: 185). Ya en la Corte, representó (4-XII-87) con su compañía a los Reyes la comedia *Travesuras son valor*, que se hizo en el Salón dorado del Alcázar (*Fuentes I*: 254). Por el informe de los Comisarios de los corrales sabemos que también se “sacaron” algunas “... partes de la compania de Angela de Leon para ensaiar y representar con las compañías de Agustín Manuel y Simón Aguado los ensaios y fiestas del Rey nuestro Señor...” (*Fuentes V*: 140), partes que según los certificados parece que fueron el galán 1º, las damas 3ª y 4ª y el gracioso, que participaron en *Guerras de celos y amor*, representada en el Saloncete del Buen Retiro para celebrar el santo del Rey y *Duelos de ingenio y fortuna*, de Bances Candamo, representada en el Coliseo para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes V*: 194).

⁴⁵⁵ En la cuenta de gastos menores se consigna un pago de 1.260 rs. a “...los representantes que salieron descalabrados que fueron Agustín Manuel y María de nabas y su criada y Angela de Leon a q[ui]e[n] le vrtaron tambien diferentes alajas aquel dia.” (*A.M.V.*: 2-198-17). Ver todos los documentos aquí citados en el *Apéndice II. Documentos*. Año 1691.

⁴⁵⁶ Aunque el anónimo autor de la *Genealogía* parece que en ocasiones la confunde con la autora de comedias, en este caso parece que tiene razón, ya que nuestra actriz aparece mencionada en último lugar entre las 7 damas -su madre, Josefa de San Román, era la 6ª- de la compañía de Agustín Manuel a las que el 21-I-89 se ordena no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19). Puede que entrase a formar parte de la compañía como sobresaliente para la representación de *Amor es esclavitud*, comedia de Manuel Vidal y Salvador (*Fuentes IX*: 57) representada en el Coliseo el 2 de diciembre para festejar el santo de la Reina, y después al pueblo, aunque no sabemos que compañía la representó (*Fuentes I*: 255).

- 1690: Figura la 6ª de las 7 mujeres de la compañía de Agustín Manuel a las que se ordena el 23-II no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-17); sin embargo la actriz debió ausentarse, ya que el 27 de marzo Agustín Manuel declaró que no podía representar en el corral del Príncipe porque "...le faltaba en su compañía la persona de Angela de Leon que los Señores de la Junta de fiesta de Corpus habían enviado por ella a la ciudad de Barcelona, la qual había llegado a esta Corte el dicho día lunes, y por razón de no haber ensaiado lo, entremes y baile no había podido representar dicho día." (*Fuentes Vñ*: 302)
- 1691: Miembro de la compañía de Agustín Manuel⁴⁵⁸
- 1692: 5ª dama de Agustín Manuel, según la lista del Corpus (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1693: 4ª dama con Agustín Manuel (*Genealogía*: 559) (*A.M.V.*: 2-200-3).
- 1694: 4ª dama con Agustín Manuel (*Genealogía*: 559) Acepta formar parte de la compañía de Agustín Manuel como 4ª dama pero "...entendiéndose que esto sea asta la fiesta del Corpus por servir a la Villa de Madrid."⁴⁵⁹ (*A.M.V.*: 2-200-4).
- 1695: 4ª dama en la compañía de Carlos Vallejo⁴⁶⁰ (*A.M.V.*: 2-200-5). Ese año la formación de las compañías resultó muy conflictiva, pues además de los problemas planteados por varios comediantes por cuestión de jerarquía, en febrero cinco actores se fugaron de Madrid, y entre ellos "...Angela de San Roman, música, Josepha de San Roman su m[a]dre tiple ..." ⁴⁶¹, encaminándose todos a Portugal en una compañía contratada para representar en Lisboa. Detenidos los cinco en Badajoz el 6 de marzo, el gobernador de la ciudad los envió de vuelta a Madrid. Pese a que los actores justificaron su salida diciendo que el enviado de Portugal les había asegurado "...que tenía el sí de el señor Don Carlos Ramírez de arellano [el Protector] y del corregidor...", los conflictos protagonizados por Angela de León tras su vuelta a Madrid -su madre había quedado una vez mas descolgada de las compañías⁴⁶²- parecen apuntar a que ya desde el año anterior se habían deteriorado sus relaciones con la Junta del Corpus. Como respuesta a la orden del Protector (15-VI-95) por la que se conminaba a los comediantes a que no hiciesen "...ausencia de esta Corte dando seguridad de que lo cumplieran...", Angela de León "...dixo que con el partido de quarta Dama no puede pasar y a echo representacion para que la compañía la de a la que responde una

⁴⁵⁷ Aparece mencionada en 7º lugar entre las damas de Agustín Manuel a las que se ordena el 21-I-89 no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19), y como 6ª entre las damas de dicha compañía a las que el 23-II-90 se notifica que no salgan de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁴⁵⁸ Según la *Genealogía* (p. 559) era 4ª dama de Agustín Manuel, pero aparece como 6ª dama de dicha compañía en la lista del Corpus en la que su padre, Juan de León figura como 2º gracioso (*A.M.V.*: 2-198-17). Según acuerdo de la Junta (de fecha 4-IV-91) León era "a proposito" para este papel "... como también para segundo musico..." (*A.M.V.*: 2-198-17). Que hubo un descenso en la categoría de la actriz lo confirma otro acuerdo (4-IV-91) de la Junta del Corpus por el que se decide pagarle "A Angela de Leon el [partido] de segunda a quinta ..." (*A.M.V.*: 2-198-17), que según consta en las cuentas importó 1.040 rs., pagados a Angela de León "...musica y representante de la d[ic]ha compañía [Agustín Manuel], los mil y quarenta Rs. p[o]r la misma razón q[ue] la partida antecedente [partes que hubo de haber desde el primer día de Pasqua de resurrezion hasta el día nueve de Junio de este año]" y los mil Rs. restantes de Ayuda de costa p[ar]a vestirse la pasqua de resurrezion y el día de la representacion de los Autos." (*A.M.V.*: 2-198-17). Pese a ello, permaneció con Agustín Manuel todo el año, ya que en la orden de 16-II-1692 por la que se ordena a los actores no salir de Madrid, aparece citada la 5ª (aunque como Agueda de León) entre las damas de la compañía de Agustín Manuel, a la que también pertenecen sus padres (Josefa de San Roman como 4ª dama y Juan de León como músico) (*A.M.V.*: 2-200-2).

⁴⁵⁹ Ese año pide ayuda de costa para "...sustentar a su Madre por haberle la villa quitado el poder ganar de comer fuera de Madrid por detenerla para las compañías a su hija y habiendoselo prometido nunca se ha acordado Ma[dri]d de faborecer esta causa piadosa y así ruega a Madrid la faborezcan en su suplica mayormente habiendo perdido una ayuda de costa que les daban (como consta y es notorio en el mentidero) porque saliesen fuera." (*A.M.V.*: 2-200-4)

⁴⁶⁰ Según la *Genealogía* (p. 559) seguía siendo 4ª dama de Agustín Manuel, lo que parece un error ya que la actriz figura en la lista de Vallejo para el Corpus y además aparece entre los miembros de dicha compañía que el 5 de junio de ese mismo año dan poder al autor para "...ajustar escritura con la ciudad de Alcalá de Henares y los administradores de su Casa de Comedias y de otra cualquier ciudad." (*100 Docs.*: 121).

⁴⁶¹ Los otros tres fueron Antonio Ruiz (galán 3º), María de Villavicencio (5ª dama) y el padre de ella Carlos de Villavicencio (gracioso) (*A.M.V.*: 2-200-5).

⁴⁶² Hay varias listas de la compañía para ese año, todas con variantes. En la que parece ser la primera se indica que Josefa de San Román hará sobresalientes "o la que se elijiere"; pero en la que parece ser la lista definitiva, fechada el 26-III-95 figura como sobresaliente Josefa Cisneros (*A.M.V.*: 2-200-5).

razion de quatro Rs. y el ar[r]endador otros quatro [...] y por no quererlo hazer se a despedido de la compañía de Carlos Vallejo ...” (A.M.V.: 2-200-5)⁴⁶³. Pese a tan drástica resolución, parece que la actriz permaneció en la compañía de Vallejo toda la temporada, ya que figura en la lista de la compañía que representó las fiestas con que se celebraron en noviembre de ese año el santo y el cumpleaños del Rey (*Fuentes I*: 212-3). No figura sin embargo entre los actores de Vallejo a los que se notifica el 3-III-1696 que no salgan de Madrid (A.M.V.: 2-200-6)

- 1696: 4ª dama con Carlos Vallejo (*Genealogía*: 559). Figura como Angela de San Roman, 4ª dama, en la lista de la compañía de Vallejo que representó varias comedias en Palacio durante las Carnestolendas (*Fuentes I*: 217). Sin embargo aparece tachada como 4ª dama de Vallejo en la lista aprobada por la Junta del Corpus, y en su lugar se puso a Mariana de León. La razón del cambio se explica en un documento fechado el 3-IV-96, por el cual nos enteramos de que el Protector y Corregidor “...hauiendo tenido noticia que de la lista de Carlos Ballexo solo falta de firmar Anxela de S[a]n Roman quarta Dama y que no lo a querido hazer sin que primº se le consigne o de vna ayuda de costa para su M[adr]e [...] Mandaron que [...] en su lugar se ponga a Mariana de Leon⁴⁶⁴ ...” (A.M.V.: 2-200-6). No obstante puede que la actriz llegase posteriormente a un acuerdo con Vallejo, ya que el 8-II-1697 la Junta del Corpus dicta orden de embargar los vestidos de Angela de San Roman “...música en la compañía de Carlos Vallejo...”, aunque finalmente no aparece en la lista de la compañía formada para 1697 (A.M.V.: 2-200-7).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1689: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en las representaciones que se hicieron en el Alcázar a los Reyes durante el mes de noviembre: *Hacer fineza el desaire* representada el día 4, santo del Rey; y *El amor en vizcaíno y los celos en francés y torneos de Navarra* representada el día 25, cumpleaños del Duque de Neoburgo. (*Fuentes VI*: 290)
- 1690: Tras su regreso a Madrid el 27 de marzo⁴⁶⁵ participaría como miembro de la compañía de Agustín Manuel en las “fiestas” representadas a los Reyes durante ese año, en las que se repusieron varias obras de Calderón: *Fieras afemina amor*⁴⁶⁶ y *Los empeños de un acaso*⁴⁶⁷; Una reposición era también *Triunfos de amor y fortuna*, “fiesta” de D. Antonio de Solís⁴⁶⁸, cuyos ensayos mantenían tan ocupadas a las compañías de Damian Polope y Agustín Manuel, que no podían representar en los corrales (*Fuentes VI*: 124).
 - Participó en *Fieras de celos y amor*, “fiesta” (zarzuela) de Bances Candamo representada por la compañía de Agustín Manuel el día de Santa Ana (26 de julio) en el Coliseo, para celebrar el santo de las Reinas (*Fuentes VI*: 291).
- 1691: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en las “fiestas” palaciegas representadas por la compañía ese año, en que se repusieron varias obras: *El duelo contra*

⁴⁶³ Ver los documentos referentes a los problemas de este año en *Apéndice II: Documentos*. Año 1695.

⁴⁶⁴ Pese a la coincidencia de apellidos, no tenían nada que ver. Mariana de León, apodada la *Mallorquina*, era natural de Valencia. Fue también “zelebrada por la música” (*Genealogía*: 501). Ver la siguiente entrada.

⁴⁶⁵ Como vimos Agustín Manuel declaró que no podía representar en el corral del Príncipe porque “...le faltaua en su compañía la persona de Angela de Leon que los Señores de la Junta de fiesta de Corpus hauian embiado por ella a la ciudad de Barcelona, la qual hauia llegado a esta Corte el dicho día lunes, y por raçon de no hauer ensaiado loa, entremes y baile no hauia podido representar dicho día.” (*Fuentes VI*: 302).

⁴⁶⁶ Representada el 26 de junio en el Coliseo (*Fuentes VI*: 291).

⁴⁶⁷ Representada el 15 de julio en el Patinejo del Buen Retiro (*Fuentes VI*: 291). Hay dudas con respecto a la autoría de ésta comedia, que podría ser de Pérez de Montalban. Ver *Fuentes IX*: 107.

⁴⁶⁸ Estrenada en 1658, dentro de los festejos organizados por el nacimiento de Felipe Prospero. En esta ocasión se proyectó inicialmente para “los años del Rey”, pero se representó el 22 de diciembre (por las compañías de Agustín Manuel y Damian Polope en el Coliseo), para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (*Fuentes VI*: 292). Posiblemente fuese la “... zarzuela de don Antonio de Zamora...” mencionada entre las obras que se estaban ensayando en abril y que mantenían a las compañías tan ocupadas que no podían representar en los corrales (*Fuentes VI*: 124).

- su dama*⁴⁶⁹ de Bances Candamo, *Icaro y Dédalo*⁴⁷⁰, fiesta de Fernández de León, *El laurel de Apolo*⁴⁷¹ zarzuela de Calderón, *Auristela y Lisidante*⁴⁷² también de Calderón.
- Como 6ª dama de Agustín Manuel, participó en *Psíquís y Cupido*⁴⁷³, auto de Calderón representado ese año por dicha compañía en el Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-17)
 - 1692: Como 5ª dama de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-2), participó en el auto *El día mayor de los días*, que fue el que representó ese año su compañía en el Corpus⁴⁷⁴ madrileño.
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participaría en las fiestas representadas ese año en Palacio: *Ser fino y no parecerlo*⁴⁷⁵ de Antonio de Zamora, *Amor, industria y poder*⁴⁷⁶ de Lorenzo de las Llamosas, *Lealtad vencen los hados*⁴⁷⁷ de Pedro de Zayas; y dos obras de Bances Candamo: *El esclavo en grillos de oro*, y la zarzuela *Como se curan los celos y Orlando furioso*⁴⁷⁸
 - 1693: Como 4ª dama de la compañía de Agustín Manuel participó en las fiestas representadas en enero de ese año a los Reyes: *La piedra filosofal*⁴⁷⁹ de Bances Candamo, y dos reposiciones de Calderón: *Síquís y Cupido* y *La estatua de Prometeo*⁴⁸⁰.
 - Como 4ª dama con Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-3), participó en el auto *Música enseña el amor*, de Manuel Vidal y Salvador, que fue el que representó ese año su compañía en el Corpus⁴⁸¹ de Madrid.
 - 1694: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participaría en las fiestas representadas ante los Reyes ese año, entre las que figuran dos reposiciones de Calderón: *Los tres efectos de amor* y *La púrpura de la rosa*⁴⁸²; y la comedia de Manuel Vidal *Amor, firmeza y corona*⁴⁸³.

⁴⁶⁹ Representada el 18 de enero en el Alcázar para celebrar el cumpleaños de la Archiduquesa (*Fuentes VI*: 292).

⁴⁷⁰ Estrenada el día de San Luis de 1684 (*Fuentes IX*: 134). En esta ocasión fue representada en el Coliseo el 26 de julio, para celebrar el santo de las dos Reinas (*Fuentes VI*: 292).

⁴⁷¹ Representada el 6 de noviembre en el Saloncillo del Buen Retiro para celebrar los años del Rey (*Fuentes VI*: 292).

⁴⁷² Representada en el Saloncillo del Buen Retiro el 22 de diciembre para celebrar los años de la Reina Madre (*Fuentes VI*: 292).

⁴⁷³ Según la cuenta de gastos se pagaron al mercader José Ortiz de Zárate 120 rs. por el tafetán blanco "...que dio para Theresa de Robles para hazer el papel de Cupido en el auto que represento su compañía." (*A.M.V.*: 2-198-17). Teresa de Robles era la 3ª dama de Agustín Manuel.

⁴⁷⁴ En un informe solicitado en 1694 (*A.M.V.*: 2-200-4) sobre lo pagado a los actores en 1692 por ayudas de costa y suplimiento de partido se consignan 720 rs. pagados a Angela de San Roman, 600 rs. para vestir el auto y 120 rs. por suplimiento de partido. Por dicho informe sabemos que se dieron 480 rs. a su compañero Carlos de Villavicencio para que vistiese a su hija Angela de Villavicencio "...en el auto del día maior de los días que azia a la Virgen en d[ic]ha comp[añ]ia de Ag[ust]i[n] Man[ue]l".

⁴⁷⁵ Representada en el Alcázar el 4 de noviembre para celebrar el santo del Rey (*Fuentes VI*: 293).

⁴⁷⁶ Representada por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope en el Coliseo el 6 de noviembre para celebrar los años del Rey (*Fuentes VI*: 293).

⁴⁷⁷ Representada en el Alcázar para celebrar los años del Emperador (*Fuentes VI*: 293).

⁴⁷⁸ Representadas la primera en el Salón Dorado del Alcázar el 20 de noviembre y la segunda en el Coliseo el 22 de diciembre para celebrar los años de la Reina Madre (*Fuentes VI*: 293).

⁴⁷⁹ Representada en el Alcázar el 18 de enero para celebrar el cumpleaños de la Archiduquesa (*Fuentes VI*: 293).

⁴⁸⁰ Representada la 1ª en el Coliseo el 29 de julio para celebrar el santo de las dos Reinas, y la 2ª, en la que participaron las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope, en el Coliseo el 6 de noviembre para celebrar los años del Rey (*Fuentes VI*: 293).

⁴⁸¹ Según la *Memoria de apariencias* de dicho auto, en el 2º carro "Su pintura exterior a de ser como de vn orno de cal, y abierto a su tiempo se verán en el los tres niños del orno de babilonia...", y para "...vestir una niña q[ue] hizo en el auto de Agustín Manuel uno de los niños del orno de Babilonia..." se le pagaron 200 rs. a Damian de Castro, 2ª galán de la compañía. En la misma cuenta de gastos menores se consigna un pago de 800 rs. a Angela de San Roman, "...cuarta dama de Ag[ust]i[n] Manuel de ayuda de costa para vestir el auto." (*A.M.V.*: 2-200-3).

⁴⁸² Representada el 6 de enero en el Salón del Alcázar. La púrpura fue representada por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope en el Saloncete del Alcázar para los años de la "Reina Reinante" (*Fuentes VI*: 294).

⁴⁸³ Representada por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope el 6 de noviembre para celebrar los años del Rey (*Fuentes VI*: 294).

- Como 4ª dama de Agustín Manuel (A.M.V.: 2-200-4) participó en uno de los autos del Corpus, que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero Dios Pan* (A.M.V.: 2-200-5), ambas reposiciones de Calderón.
- 1695: Como 4ª dama de Carlos Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (A.M.V.: 2-200-5), ambas reposiciones de Calderón.
 - Figura como 4ª dama en la compañía de Carlos Vallejo que hizo en noviembre varias fiestas a los Reyes: el 4 (santo del Rey), en el “Real Salón de Palacio” representaron *Amor es entendimiento*; el 6 (cumpleaños del Rey) en el Coliseo *Amor procede de Amor* (Fuentes I: 212-3), ambas de Manuel Vidal y Salvador (Fuentes IX: 57-58); el 15 la compañía de Vallejo hizo una fiesta “a los años del Sr. Emperador de Alemania” (Fuentes I: 213). El 22 de diciembre las compañías de Vallejo y Andrea de Salazar representaron en el Salón del Alcázar la “fiesta” de Nicolás Carnero *Castigando premia amor*, para celebrar los años de la Reina Madre (Fuentes VI: 296).
- 1696: Participó como 4ª dama de Carlos Vallejo en las obras representadas a los Reyes durante las Carnestolendas: *Apolo y Clímene* de Calderón el domingo (Fuentes I: 216), y el martes *La Celestina*⁴⁸⁴ (Fuentes I: 217). Posiblemente participaría también la reposición de dos de las zarzuelas de Calderón: *El laurel de Apolo* y *El golfo de las sirenas*⁴⁸⁵.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Hija de actores músicos, parece que su carrera se inicia a mediados de 1688 cuando de la mano de su madre, Josefa de San Román⁴⁸⁶, entra en la compañía de Agustín Manuel, bajo cuya dirección desarrolla gran parte de su carrera, por lo que incluso podemos contemplar la posibilidad de que la muerte de éste en 1695⁴⁸⁷, influyese en la actitud de la actriz, cuyo descontento parece haber ido en aumento tras verse obligada a formar parte de la compañía de Carlos Vallejo. Como miembro de la compañía de Agustín Manuel Angela de León participaría en las reposiciones de algunas de las “fiestas” mas importantes escritas por Calderón⁴⁸⁸, así como en una nueva representación de *Triunfos de amor y fortuna* (22-XII-1690) de Solís, y en el estreno de prácticamente todas las obras importantes de Bances Candamo⁴⁸⁹, dramaturgo “oficial” de Carlos II.

Pese a su corta carrera, la actriz parece haber destacado rápidamente por sus dotes como cantante, según reconoce en 1691 la Junta del Corpus, cuando declara que Angela de León “...

⁴⁸⁴ Se trata de *La Segunda Celestina*, titulada también *El encanto es la hermosura* o *El hechizo sin hechizo*. Comedia de Salazar y Torres, terminada por Juan de Vera Tassis (Fuentes IX: 216).

⁴⁸⁵ La 1ª fue representada por la compañía de Vallejo el 6 de enero por la “festiuidad de los Santos Reyes”, y la 2ª por la misma compañía junto con la de Andrea de Salazar, el 29 de febrero (Fuentes VI: 296-7).

⁴⁸⁶ Ese año Josefa era 5ª dama de Agustín Manuel, según se especifica en la lista del Corpus, en la que su hija todavía no aparece (A.M.V.: 2-199-1). Posiblemente debió entrar en la compañía en la segunda mitad del año, ya que se la menciona en la orden de 21-I-89 por la que se ordena a los actores de la compañía no salir de Madrid (A.M.V.: 2-198-19).

⁴⁸⁷ Según una nota enviada a D. Joseph Martínez, el actor y autor murió en marzo de ese año (A.M.V.: 2-200-5). Ver *Apéndice II. Documentos*. Año 1695.

⁴⁸⁸ Ya vimos como posiblemente representó en *Fieras afemina amor* (26-VI-1690); *El laurel de Apolo* (6-XI-1691); *Psíquis y Cupido* (auto (Corpus 1691) y fiesta (29-VII-1693); *La estatua de Prometeo* (6-XI-1693); *La púrpura de la rosa* (28-X-1694); y *El golfo de las sirenas* (29-II-1696).

⁴⁸⁹ *Fieras de celos y amor* (26-VII-1690), *El esclavo en grillos de oro* (20-XI-1692), *Como se curan los celos* (22-XII-1692), *La piedra filosofal* (18-I-1693).

quedo sobresaliente por su voz.”⁴⁹⁰ (*A.M.V.*: 2-198-17). Sin embargo, y aunque la Villa se muestra siempre interesada en contar con ella para las compañías madrileñas, sus relaciones con la Junta del Corpus parecen haber sido un tanto conflictivas, especialmente a partir de 1694, cuando, como ya vimos, la actriz solicita que se le dé una ayuda de costa para sustentar a su madre, alegando que por servir a Madrid había sufrido una pérdida de ingresos (*A.M.V.*: 2-200-4). El problema se agrava en 1695 cuando la Junta, que tenía noticia de que ella y su madre se querían ir a Lisboa, les notifica a ambas el 10 de febrero la prohibición de salir de Madrid, y para mayor seguridad pretende embargarles los vestidos, pero ambas declaran que los tienen empeñados sin querer decir a quien. El 3 de marzo se notifica su huida, junto con la de Antonio Ruiz, María de Villavicencio y el padre de esta Carlos de Villavicencio⁴⁹¹. De vuelta en la Villa y pese a sus intentos por justificar la huida, la actriz vuelve a mostrar su rebeldía al despedirse de la compañía de Vallejo, en la que se le había metido, alegando que con el salario asignado “no puede pasar” (*A.M.V.*: 2-200-5). Al año siguiente la actriz vuelve a plantear problemas a la Junta al solicitar una vez mas “... se le consigne o de vna ayuda de costa para su M[adr]e...”. La drástica resolución de la Junta, que aunque habitualmente procuraba llegar a un acuerdo económico con los actores, decide en este caso sustituirla por Mariana de León, parece confirmar que las relaciones se habían deteriorado demasiado, hasta el punto de que en 1696 la actriz desaparece de la escena teatral madrileña.

LEÓN, Mariana de, (la *MALLORQUINA*):

1. Datos biográficos:

- Hija de un napolitano⁴⁹² que vendía “aguas y mistelas” en el corral de Mallorca, y de una valenciana llamada Juana de Mora (*Genealogía*: 501). Tras enviudar, su madre se casó con Juan Saez, que ejercía como cobrador y guardarropa⁴⁹³.
- Fue muy “zelebrada por la musica” (*Genealogía*: 501)
- Murió en Madrid en 1705 (*Genealogía*: 501)

2. Vida profesional:

- 1696: 3ª dama de la compañía de Isabel de Castro⁴⁹⁴ que actuaba en Toledo⁴⁹⁵, y posteriormente 4ª dama en la compañía de Carlos Vallejo⁴⁹⁶ en sustitución de Angela de León⁴⁹⁷, por decisión de la Junta del Corpus (*A.M.V.*: 2-200-6).

⁴⁹⁰ El 8-VI-1691 la Junta reconoció haber sobrepasado ampliamente el presupuesto, pero lo justificó alegando que tuvo que dar varias cantidades en ayuda de costa y suplimiento de partidos y pagar el viaje a Madrid a varios actores para poder formar “... dos compañías quales no se an visto muchos a[ño]s...”. Entre los comediantes que se trajeron de fuera figuraban Juan de León “músico y representante de la compañía de Ag[ust]i[n] Manuel” y su hija Angela de León “musica principal de d[ic]ha compañía” a los que hubo que traer “...desde la ciudad de Valencia a esta Corte y su ropa y desempeñarle por lo que estaua en d[ic]ha ciudad...” (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁴⁹¹ Detenidos todos en Badajoz y enviados de vuelta a Madrid, gracias a la relación de lo gastado para traerles desde Badajoz, sabemos que la familia de Angela constaba de 6 personas además de ella y su madre (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁴⁹² Se llamaba Gabriel Alonso de León (*Genealogía*: 194), por lo que posiblemente fuese de origen español.

⁴⁹³ Era cobrador en la compañía de Isabel de Castro. Le mataron de una puñalada en Zaragoza mientras ejercía este oficio (*Genealogía*: 220).

⁴⁹⁴ Es diferente persona que Isabel de Castro, hija de Matías de Castro y cuñada de Mauela Labaña.

⁴⁹⁵ Estaba en la compañía de la Castro cuando el Corregidor de Toledo dio orden de embargar los bienes de María [sic] de León “... que llaman la mallorquina, comedianta y que asimismo se asegure su persona...”. En la carta enviada por el Corregidor al Protector, dándole cuenta de lo efectuado, se indica que la Mallorquina “...azia terzeros papeles en la comp[añ]ia de Ysael de Castro...” (*A.M.V.*: 2-200-6).

⁴⁹⁶ Pese a que en la lista de la compañía de Vallejo se indica que todos los que figuran en ella se obligan a estar en la compañía por un año, no parece que permaneciera en ella toda la temporada, posiblemente por el fallecimiento de la Reina Madre; de hecho desde el 16 de mayo se habían suspendido las representaciones por “...hauerse agrauado tanto la enfermedad de la Reyna Madre nuestra Señora...” (*Fuentes VI*: 188).

⁴⁹⁷ Su nombre aparece tachado de la lista de Vallejo y al lado se indica “en su lugar Mariana de Leon”. (*A.M.V.*: 2-200-6). Sobre los motivos de esta sustitución, ver León, Angela. Según una “*Memoria*” de lo que

- 1697: Prevista inicialmente como 5ª dama de Vallejo, aunque no se la llegó a contar⁴⁹⁸.
- 1699: Aparece la primera de la 5 actrices propuestas como posibles 6ª dama⁴⁹⁹ para la compañía de Juan de Cárdenas; finalmente resultó elegida Juana de Olmedo (*A.M.V.*: 2-200-9)
- 1700: 5ª dama en la compañía de Teresa de Robles⁵⁰⁰ (*Genealogía*: 501) (*A.M.V.*: 2-200-10). Gracias a la carta de recomendación escrita el 3 de marzo por el Marqués de Camarasa desde Zaragoza⁵⁰¹, sabemos del interés que tenía la actriz en ser contratada por la Villa, pese a que ello podía suponerle tener que aceptar un descenso en su categoría, como efectivamente así sucedió, ya que pasó de graciosa (3ª dama)⁵⁰² en provincias a 6ª en Madrid.
- 1701: 5ª dama en la compañía de Teresa de Robles (*Genealogía*: 501)
- 1702: 4ª dama en la compañía de Manuel de Villafior⁵⁰³ (*Genealogía*: 501).
- 1703: 4ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 501) (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: 4ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 501) (*A.M.V.*: 2-201-4)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1700: Como 5ª dama de Teresa de Robles, participó en uno de los autos del Corpus⁵⁰⁴ madrileño, que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1702: Como 4ª dama de la compañía de Manuel de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-2) participó en los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Lo que va del hombre a Dios* y *El primer refugio del hombre* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1703: Como miembro de la compañía de Villafior participó en los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-4), que ese año fueron *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (*A.M.V.*: 2-201-2), ambos reposiciones de Calderón.
- 1704: Como 4ª dama de la compañía de Manuel de Villafior participó en los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-4), que ese año fueron *El pleito matrimonial* y *Las órdenes militares* (*A.M.V.*: 2-200-5), ambos reposiciones de Calderón.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

gastado ese año en la formación de las compañías se le dieron 400 rs. a "la Mallorquina" por lo gastos del viaje (*A.M.V.*: 2-200-6).

⁴⁹⁸ Figura tachada como 5ª dama en la lista de la compañía de Vallejo. Parece que efectivamente no entró en la compañía, ya que como 5ª dama de la misma quedó ese año Juana de Robles (*A.M.V.*: 2-200-7).

⁴⁹⁹ Las otras cuatro eran: Ana de la Rosa, Paula de Olmedo, Juana de Ondarro y Angela de Labaña (*A.M.V.*: 2-200-9).

⁵⁰⁰ Por hallarse endeudado Vallejo tuvo que hacerse cargo de su compañía Teresa de Robles (*A.M.V.*: 2-200-10).

⁵⁰¹ "Amigo mio pídemme mariana leon escriba a VS para que se sirua patrocinarle acordandose de su abilidad para entrar en las compañías que a de acer la Villa para pasqua tienela de lo que emos oido aqui sin igual..." (*A.M.V.*: 2-200-10). La recomendación parece que surtió el efecto deseado, pues el 10 de marzo, la Junta del Corpus dictó un auto en el que se dice que "...se a tenido notizia entran oy en esta Corte Ana Hipolita, Mariana de Leon y otras dos mujeres q[ue] llaman las Ronquillos [...] Mandaron q[ue] los Ministros desta comision v otros qualesq[ue]ira desta V[ill]a salgan a la puerta de Alcala y con toda la dilix[enci]a y cuidado q[ue] corresponde al logro atiendan a los coches q[ue] entran con d[ic]has mugeres y las sigan hasta el sitio y casa donde se apearen y embarguen y aseguren sus pers[on]as ...". Apenas un día después (11-III) se embargaron los vestidos y objetos de valor de Mariana de León (*A.M.V.*: 2-200-10).

⁵⁰² "...ayer paso por esta ciu[da]d y fue a esa corte en un coche del marques de Camara[sa] que viene desde Zaragoza y trae a la madre de la d[ic]ha Ana Ypolita y a otra que llaman mariana y hace papel de graciosa ..." Carta del Corregidor de Málaga (12-III) (*A.M.V.*: 2-200-10).

⁵⁰³ Figura como 4ª dama (aunque se la menciona como María de León) en la compañía de Manuel de Villafior en la orden de 18-II-1703 por la que se comunica a los actores que no salgan de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2).

⁵⁰⁴ La Junta del Corpus le concedió una ayuda de costa de 1.080 rs. (*A.M.V.*: 2-200-10).

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Mariana de León constituye una excepción entre las actrices-músicas, ya que a diferencia de la mayoría de sus compañeras, que como hemos visto suelen ser “hijas de la comedia”, ella, aunque ligada desde su infancia al ambiente teatral, tenía unos orígenes mucho mas humildes. Posiblemente su entrada en el teatro se produjo a través del padrastro, Juan Sáez, quien como ya dijimos, ejercía de cobrador. Su tardía aparición en la Corte y su interés en ser contratada por los Comisarios madrileños -actitud tan diferente a la de otras compañeras, ya que mientras algunas de éstas, pese a ser reclamadas por la Junta del Corpus, huyen de la Villa, Mariana solicita una recomendación para ser admitida- parecen indicar que su inclusión en las compañías madrileñas supuso para ella la culminación de su carrera como “representanta”, ocupación que por otra parte parece haberle resultado muy lucrativa, como ponen de manifiesto los bienes embargados en 1700 (*A.M.V.*: 2-200-10) a la actriz por la Villa, entre los que se contaban diez vestidos de representar y otras prendas de vestir diferentes (casacas, basquiñas, mantilla, etc.), varios objetos de plata, y joyas de oro, piedras preciosas y perlas⁵⁰⁵.

LOBACO, Josefa:

1. Datos biográficos:

- Hermana por parte de madre de la actriz Jerónima de Omeño⁵⁰⁶.
- Casada con el también actor (*gracioso*) José Frutos Bravo, del que enviudó en 1644 (*Genealogía*: 214). Por su matrimonio se la conocía también como Josefa Frutos (*Genealogía*: 462)
- En 1632 el matrimonio entra en la Cofradía de la Novena, junto con los restantes miembros de la compañía de Antonio García de Prado (*Actores: Prado*: 60)
- Tras la muerte del marido ella se retiró al Convento de Santa Clara de Illescas⁵⁰⁷, donde murió el año en que nació Felipe Prospero [1658] (*Genealogía*: 306), en opinión de santa (*Genealogía*: 462).

2. Vida profesional:

- 1632: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1633: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1634: Miembro (4ª dama o “música”), junto consu marido, de la compañía de Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 64).
- 1635: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1639: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1640: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1641: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1642: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485).
Figura como “música” en la lista de la compañía de Antonio de Prado para el Corpus madrileño (*Autos*: 34).
- 1643: Miembro de la compañía de Antonio de Prado⁵⁰⁸.

⁵⁰⁵ Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1700.

⁵⁰⁶ También aparece mencionada como Jerónima de Ofiño (*Genealogía*: 511), quien estaba casada con el célebre autor Alonso de Olmedo Tofiño (*Genealogía*: 306).

⁵⁰⁷ Aunque según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 306) se metió en el convento el mismo año en que murió Frutos (1644), sabemos que no es cierto, pues en 1646 aparece como 2ª dama de la compañía de Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 68), autor al que, como señala Bergman (*L.Quiñones*: 485) aparecen vinculados tanto ella como su marido durante toda su vida profesional.

⁵⁰⁸ Figura (como Jusepa Lobata) entre los actores a los que se notifica el 13-II-1643 que no pueden salir de Madrid, pero no se menciona a su marido (*N.Datos*; 2ª(1912): 413).

- 1646: 2ª dama de la compañía de Antonio de Prado, según la lista entregada por el autor a los Comisarios⁵⁰⁹ del Corpus de Madrid (*Actores: Prado: 68*).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro de la compañía de Prado (*Actores: Prado: 63*) participó en los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos, 2ª(1911): 48*).
- 1634: Como miembro de la compañía de Prado (*Actores: Prado: 64*) participó en los autos del Corpus de Madrid.
- 1635: Aparece en la *Loa que representó Antonio de Prado*⁵¹⁰, de Quiñones de Benavente (*Colección: 515*).
 - Entremés cantado *Las Dueñas* (*L.Quiñones: 485*). Representado en el estanque del Retiro el día de San Juan, posiblemente como una de las piezas breves que acompañaron la representación de *El mayor encanto amor* de Calderón (*L.Quiñones: 292*)
 - Como miembro de la compañía de Prado, participo en los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Prado: 65*).
- 1642: Como miembro de la compañía de Prado participó en los autos del Corpus madrileño⁵¹¹.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés cantado *El Mago*⁵¹² de Quiñones de Benavente, representado en el Buen Retiro por las compañías de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa (*Genealogía: 462*).
- Entremés cantado *El martinillo* I⁵¹³ de Quiñones de Benavente. Compañeras: Luisa de la Cruz, Mariana Vaca, Isabel de Gongora, Catalina [¿Carbonera?] y Francisca (?) (*Colección: 555*)
- Entremés cantado *La puente segoviana I y II*⁵¹⁴ de Quiñones de Benavente. En la parte I Josefa hacía la *PUENTE TOLEDANA*, y en la II parte a *Dª CUBA*. Compañeras Luisa de la Cruz, Mariana Vaca, Isabel de Gongora, y la “niña de Mazana” (*Colección: 533 y 537*).
- Entremés cantado *El Talego* I⁵¹⁵ de Quiñones de Benavente. Compañeros: Luisa de la Cruz, Luisa de Bordoy, Mariana Vaca, la “autora”, y su marido Frutos Bravo (*Colección: 522*).
- Entremés cantado *La verdad*⁵¹⁶ de Quiñones de Benavente. Compañeras: Luisa de la Cruz, Mariana Vaca y la “niña de Mazana” (*Colección: 572*).

c) Posibles papeles representados:

- Entremés *El martinillo I*, de Quiñones de Benavente. Bergman (*L.Quiñones: 485*) cree posible que Josefa hiciese una de las tres mujeres.

4. Conclusiones:

Vinculada profesionalmente a Antonio García de Prado, Bergman (*L.Quiñones: 485*) señala como aparece, junto con su marido, en todas la obras que Quiñones de Benavente escribió para Prado. Es evidente que pudo demostrar en ellas sus habilidades como “música”, ya que la mayoría de la obras del entremesistas en las que aparece la actriz eran cantadas. Pero además a sus habilidades como cantante alude directamente su marido en una *Loa para la Primera Comedia que representaba*

⁵⁰⁹ Los comisarios le embargaron cuatro arcas con vestidos y una con ropa blanca (*Actores: Prado: 68*).

⁵¹⁰ Bergman (*L.Quiñones: 485*) la fecha este año.

⁵¹¹ Se le notifica, como a las restantes actrices, que no pueden sacar “... mas de un vestido cada una, no haciendo personajes diferentes ...” (*Actores: Prado: 66*).

⁵¹² Según Bergman (*L.Quiñones: 485*) posiblemente se hizo en 1637, pero dado que el nombre de la actriz sólo aparece en el reparto pero no en las acotaciones, cree posible que se trate de un error, ya que ese año la compañía de Prado, a la que pertenecía la actriz estaba en Sevilla.

⁵¹³ Bergman (*L.Quiñones: 485*) lo fecha en 1634-5.

⁵¹⁴ Bergman (*L.Quiñones: 485*) cree muy probable que ambas partes fuesen representadas en 1635.

⁵¹⁵ Bergman (*L.Quiñones: 485*) lo fecha entre 1632-35.

⁵¹⁶ Bergman (*L.Quiñones: 485*) lo fecha ente 1636 y 1639.

en cada ciudad la *Compañía de Prado*, atribuida por Sánchez (*Solís obra menor*: 14) a Antonio de Solís:

[FRUTOS]⁵¹⁷: Jusepa, que es mi mujer,
En hora mala se miente:
Dizen por aï, que canta,
que las orejas suspende.

(SÁNCHEZ, *Solís obra menor*: 146)

Como ya hemos visto, parece que se retiró del teatro en 1646, pero creemos que su decisión se debió más que a la muerte de su marido (que había fallecido en 1644), a la prohibición de representar, promulgada por Felipe IV tras la muerte de su hijo y heredero, el príncipe Baltasar Carlos.

LÓPEZ, Beatriz:

1. Datos biográficos:

- Hija de Francisco López y Damiana Pérez (*Genealogía*: 81)
- Sus hermanos Adrián (autor), Fulgencio, Francisca, María Manuela y Damiana López también fueron comediantes (*Genealogía*: 392-3)
- Fue recibida en la Cofradía de la Novena junto con sus padres y hermanos en 1632 (*Genealogía*: 392).
- Actriz y cantante (*Spanish*: 506), vivió sus últimos años retirada en Barcelona con su hermana Damiana, “viuiendo virtuosamente” (*Genealogía*: 392) y “siruiendo en los hospitales, donde murio” (*Genealogía*: 428)

2. Vida profesional:

- 1635: Miembro de la compañía de Pedro de Ortegón que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 506)
- 1656: 6ª dama en la compañía de su hermano Adrián López, que actuaba en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral*: 221)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los escasos datos que sobre ella tenemos parece desprenderse que desarrolló su carrera principalmente en compañías que actuaban fuera de la Corte.

LÓPEZ, Isabel

1. Datos biográficos:

- Hija del autor Luís López Sustaete y de Angela Corbella (*Genealogía*: 387)

⁵¹⁷ El que “echa” la loa es “...Pedro [sic] de Frutos, mozo/ de bue[n] ayre, y mala suerte,/ y Gracioso, por la gracia/ de Dios, y la buena gente.” (SÁNCHEZ, *Solís obra menor*: 145). Aunque fue publicada en 1692, Cotarelo (*Actores-Prado*: 64) dice que puede ser de 1634, por lo que sería obra muy temprana del dramaturgo cuya carrera como escritor en la Corte comenzó hacia 1631. Ver ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, (Madrid, 1995), p.615.

- Sus hermanas Luisa, Josefa y Francisca fueron también comediantas (*N.Datos*, 2ª(1914): 214)
- Casada con Francisco López, actor y músico (*Genealogía*: 326) y parece que también con Juan Navarro⁵¹⁸
- Recibida, junto con su marido, en la Cofradía de la Novena en 1634 (*Genealogía*: 326)

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro, junto con su marido de la compañía de Juan Bautista Espinola (*Genealogía*: 326)
- 1642: Miembro (3ª dama y arpista), junto con su marido, de la compañía de Antonio de Rueda (SARRIÓ, *Vida teatral*: 272).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Miembro de una importante familia de actores, Isabel -al igual que su hermana Luisa, ésta “zelebrada por su representación y canto” (*Genealogía*: 499)- pudo haber adquirido su formación musical dentro de la compañía de su padre.

LÓPEZ, Jusepa (la *Hermosa*):

1. Datos biográficos:

- Hija de Francisco López⁵¹⁹ y de su primer mujer o puede que naciera “fuera de matrimonio” (*Genealogía*: 81).
- Aunque no se casó, parece que tuvo una vida amorosa bastante agitada⁵²⁰.
- Autora ella misma en 1669 en sociedad con Francisco Gutiérrez⁵²¹ (*Spanish*: 509)

2. Vida profesional:

- 1639(?): Miembro de la compañía de su padre que actuaba en Nápoles (*Spanish*: 509)
- 1660: Miembro de la compañía de Francisca López (*Spanish*: 509)
- 1663: 6ª dama de la compañía de José Carrillo (*Docs. Calderón*: 296)
- 1669: Autora de su propia compañía, asociada con Francisco Gutiérrez (*Spanish*: 509)

3. Repertorio:

a) *Actuaciones conocidas fechadas:*

⁵¹⁸ Según declara su padre en su testamento (26-IX-1658) “...quando caso con Juan Navarro le di ducientos ducados, poco mas o menos, de dote en vestidos y alhajas, que montaron sin contarle los dos vestidos que le hice para empezar el año el uno y el otro para la fiesta del Corpus [...] que aunque me habian costado mas de dos mil y quinientos reales, se los di por mil reales ambos a dos [...] Mas les he dado por su orden cien reales de vellon que mandaron que diera al ama de Juanica, su hija, que se criaba en Zamora...” (*N.Datos*, 2ª(1914): 214).

⁵¹⁹ Según Rennert (*Spanish*: 509) era hija de López y de su segunda mujer, Feliciano de Andrade, pero la confunde con la hija de Luis López, ya que también afirma que era hermana a la autora Francisca López, esta sí hija de Luis López Sustaete y Angela Corbella.

⁵²⁰ “Tubo en ella un hijo el Duque de Medinazeli [...] Pasando por Mombeltran quiso entrar en el Comuento de Santo Domingo a hazer orazion y estando en la capilla de Santa Rosa malpar[i]jo vna criatura y en la mesma capilla la pusieron una cama los relijiosos en donde murio dentro [de] zinco días, y no fue casada.” (*Genealogía*: 559).

⁵²¹ Según la *Genealogía* (p. 152) que no confirma este dato, Gutiérrez fue autor en 1655 y 1660. Puede que sea nuevamente una confusión con la hija de Luis López.

- 1663: Como 6ª dama de la compañía de José Carrillo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 296*), que ese año fueron *El divino Orfeo* y *Las espigas de Ruth* (*Autos: 169*)
- 1672: Participó en *Fieras afemina amor*⁵²² de Calderón, y además cantó y bailó en el fin de fiesta (*Fuentes XXIX: 40 y 57*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- 1672: Según Greer y Varey (*Fuentes XXIX: 57*) es muy posible que representase el papel de *CIBELES* en *Fieras afemina amor* de Calderón.

4. Conclusiones:

No estoy segura de si se trata de Josefa *la Hermosa* o de la hija de Luis López. Sin embargo, si efectivamente hizo a *CIBELES* en *Fieras afemina amor* como suponen Greer y Varey (*Fuentes XXIX: 57*), debía tener unos conocimientos musicales superiores a la media ya que el personaje cantaba en estilo recitativo, por lo que posiblemente pudiera tratarse de la hijastra de Feliciano de Andrade, excelente música ella misma, como ya vimos, y posiblemente maestra de canto de la hija de su marido.

LÓPEZ, Luisa:

1. Datos biográficos:

- Hija del autor Luís López Sustaete y de Angela Corbella (*Genealogía: 393*).
- Sus hermanas (Francisca, Isabel y Josefa) también actrices (*N.Datos, 2ª(1914): 214*)
- Casada con Vicente Domingo⁵²³, que “tocava el clarin con primor” (*Genealogía: 499*).
- Según afirma Luís López Sustaete en su testamento (1658), dio a su hija Luisa “...en dote mil y quinientos reales, poco mas o menos, en vestidos y alhajas.” (*N.Datos, 2ª(1914): 214*).
- Durante los dos último años de vida de su padre parece que se hizo en parte cargo de la compañía de éste⁵²⁴, reformándola en 1658, para lo cual Luís López le dio 3.000 rs. de vellón, según declara éste ese año al hacer testamento (*N.Datos, 2ª(1914): 214*).
- Fue “zelebrada por su representazion y canto” (*Genealogía: 499*)
- Murió en Madrid en 1699 “mui pobre” (*Genealogía: 499*), pese a que durante el tiempo que ejerció su profesión parece que disfrutó de una posición económica acomodada que le permitió donar en 1673 “... a la Cofradía vna imaxen de un Santo Cristo de peral de inextimable valor para que quando se trasladase la ymaxen de la Virgen a la capilla nueva sirua para estar en el altar.” (*Genealogía: 499*).

2. Vida profesional:

⁵²² Se le hizo un traje de felpa “encarnadina” (*Fuentes XXIX: 102*). Posiblemente fue contratada como sobresaliente ya que no pertenecía a ninguna de las compañías que la representaron.

⁵²³ Debieron casarse en 1645 ya que el año anterior ella figura en la compañía de su padre junto con su hermana Francisca (*N.Datos, 2ª(1912): 417*) mientras que en el de 1645 figura ya con su marido entre los miembros de la compañía de su padre (*Spanish: 509*).

⁵²⁴ En 1659 Luisa y su marido Vicente Domingo reconocen deber 1.100 rs. por las limosnas del año 1656 de la compañía de Luís López (*A.H.P.: Pº 5596, fº 77. J.García Albertos*).

- 1637: Miembro de la compañía de su padre que participó en el Corpus de Sevilla⁵²⁵ (*Spanish*: 509).
- 1642: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (figura como Luisa Antonia) (*Autos*: 35)
- 1644: Miembro de la compañía dirigida por su padre y Juana de Espinosa⁵²⁶.
- 1645: Con su marido en la compañía de su padre (*Spanish*: 509)
- 1658: 1ª dama y autora de su propia compañía, a la que pertenecían su cuñado Francisco Gutiérrez (2º galán), y la hija de éste y de su hermana María, Juana Gutiérrez (*graciosa*) (*Colección*: xlvii).
- 1662: En la compañía de Juan Pérez de Tapia que actuaba en Sevilla⁵²⁷.
- 1673: Ya viuda, miembro de la compañía de Matías de Castro que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 509).
- 1680: Sobresaliente y última de las seis damas en la compañía de José Antonio García de Prado, según la lista del Corpus (*Docs. Calderón*: 365).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1637: Como miembro de la compañía de su padre participó en la representación de los autos del Corpus de Sevilla (SANCHEZ ARJONA, *Teatro Sevilla*: 313).
- 1642: Como miembro de la compañía de Pedro de la Rosa participó en los autos del Corpus madrileño (*Autos*: 35).
- 1680: Como miembro de la compañía de José Antonio García de Prado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 365).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa* de presentación escrita para su compañía por Sebastián de Villaviciosa (¿1658?), en la que ella canta, se dice que era fea (*Colección*: xlvii)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a ser hija de uno de los autores mas famosos de la época y autora ella misma, tenemos muy pocas noticias sobre su trayectoria profesional. Como “hija de la comedia” es muy probable que adquiriese sus habilidades musicales dentro de las compañías de su padre.

LÓPEZ, María Bernarda:

1. Datos biográficos:

- Casada con Juan López⁵²⁸.

2. Vida profesional:

⁵²⁵ “...por lo bien que lucio en el carro que hizo del sacrificio de Isaac...”, uno de los autos representados en 1637 en el Corpus sevillano, se le dieron 20 ducados. SÁNCHEZ ARJONA, J., *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, (Madrid, 1887), p. 313. Cito por *Teatro Sevilla*.

⁵²⁶ Aparece mencionada junto con su hermana Francisca, asignándoseles para ambas un sueldo de 28 rs. (12 rs. de ración y 16 rs. por representación) (*N.Datos*, 2ª(1912): 417).

⁵²⁷ Según Rennert (*Spanish*: 509) vivía entonces en Cádiz y se traslado a Sevilla para participar en los autos, por lo que se le dieron 1.100 rs.

⁵²⁸ Este, siendo estudiante en Granada, se metió en la comedia, ejerciendo como apuntador y haciendo barbas (*Genealogía*: 504).

- 1693: Miembro de la compañía de José Antonio Guerrero, que actuaba en Valencia (*SARRIÓ, Vida Teatral*: 217).
- 1700: Música en la compañía de José Andrés, que actuaba en Zaragoza (*Genealogía*: 504)
- 1701: 6ª dama en la compañía de José Andrés que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 504)
- 1702: 5ª dama en la compañía de María de Navas (*Genealogía*: 557)
- 1703: 5ª dama en la compañía de María de Navas que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 504)
- 1705: Sobresaliente en la compañía de Juana Ondarro que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 504)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los datos profesionales recogidos se desprende que su carrera se desarrolló en compañías que actuaban fuera de la Corte.

- M -

MALLORQUINA, La:

Ver LEÓN, Mariana de.

MANUELA BERNARDA, *Rabo de Vaca*:

1. Datos biográficos:

- Casada con Jerónimo García (*Spanish*: 516), que hacía gracioso, pero “vivieron apartados” (*Genealogía*: 189).
- Fue recibida en la Cofradía de la Novena en 1653 (*Genealogía*: 476)

2. Vida profesional:

- 1663: 2ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297).
- 1664: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Autos*: 175).
- 1675: Sobresaliente en la compañía de Escamilla en diciembre de ese año (*Fuentes I*: 64-6).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1660: Participa en el anónimo *Baile de la noche de Carnestolendas*, representado en Palacio y en el que se alude al príncipe Felipe Prospero y a la inminente marcha de la infanta Mª Teresa para Francia. Representado por dos cuadrillas de actrices, la mayoría muy famosas, Manuela Bernarda forma parte de la 1ª de ellas, que entraba cantando y bailando un zarambeque. Compañeras de cuadrilla: Bernarda Manuela (la *Grifona*), María de Escamilla y Bernarda Ramírez. La 2ª cuadrilla la formaban Isabel de Gálvez, Manuela de Escamilla y “dos negritos” (*Colección*: ccxiv).
- 1663: Como 2ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297), participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El divino Orfeo* (*Autos*: 169), ambos de Calderón.

- Posiblemente participó en *La Arcadia*⁵²⁹, representada en el Buen Retiro el 12 de julio “por los años de la Ynfanta” por la compañía de Escamilla (*Fuentes IV*: 242), a la que pertenecía la actriz.
- Posiblemente participó en *Todo cabe en lo imposible*⁵³⁰, fiesta representada por las compañías de Escamilla y José Carrillo el 26 de julio para celebrar los años de la Reina de Francia (*Fuentes IV*: 242).
- 1664: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Autos*: 175) participó en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado*, ambos de Calderón (*Autos*: 176-7).
- 1675: Sobresaliente en la comedia representada en 1675 por la compañía de Escamilla para celebrar los años de la reina Mariana de Austria (*Fuentes I*: 64-6)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos noticias de esta actriz, cuya carrera en la Corte parece haber sido un tanto intermitente, pese a lo cual su calidad fue suficiente como para que se la contratase en Palacio y para las fiestas del Corpus.

Margarita (?):

1. Datos biográficos:

- Casada con Francisco de la Cueva, hijo del célebre Salvador de la Cueva (*Genealogía*: 258)
- Era “...mui buena musica, y salía al tablado, lo que ya no haze por estar ciega.” (*Genealogía*: 258)

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Desconocemos el apellido de esta actriz por lo que no podemos averiguar nada sobre su carrera profesional, que tuvo que desarrollarse, como la de su marido, durante la 2ª mitad del siglo.

María Bernarda:

Ver LOPEZ, Mª Bernarda.

⁵²⁹ Comedia del P. Diego Calleja, titulada también *Hacer fineza el desaire* (*Fuentes IX*: 127).

⁵³⁰ Comedia de Fernando de Avila (*Fuentes IX*: 226).

María Francisca (*Guantes de Ambar*):

1. Datos biográficos:

- Hija de una lavandera y de un mulato criado del duque de Najera (*Genealogía*: 419)
- Fue criada de Manuela de Escamilla y la “sacó” a las tablas Juan Antonio Carvajal (*Genealogía*: 419)

2. Vida profesional:

- 1663: Miembro de la compañía de Francisca López (*Spanish*: 517)
- 1679: 6ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 357)
- 1680: 6ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 366)
- 1681: 4ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 369).
- 1682: 3ª (?) dama en la compañía de Simón Aguado⁵³¹ (*A.M. V.*: 2-199-9).
- 1683: 3ª dama en la compañía de Francisca Bezón (*A.M. V.*: 2-199-7)
- 1684: 4ª dama en la compañía de Manuel de Mosquera⁵³² (*A.M. V.*: 2-199-6).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1679: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 357), que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón*: 358 y 362)
 - Participó en *Siquis y Cupido*, fiesta de Calderón representada el 3 de diciembre en el Salón del Buen Retiro por la compañía de Vallejo (*Fuentes I*: 81)
 - Participó en *Faetón*, fiesta de Calderón, representada el 22 de diciembre en el Salón del Buen Retiro para celebrar los años de la Reina Madre. Hizo el papel del *AMOR*⁵³³.
- 1680: Participaría en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, última fiesta Calderón, representada en el Coliseo por las compañías de Vallejo y Prado (*Docs. Calderón*: 364) durante los tres días de Carnestolendas, para celebrar el matrimonio del Rey con Mª Luisa de Orleans (*Fuentes I*: 106)
 - Participaría en *Los juegos olímpicos*, comedia de Salazar y Torres representada por la compañía de Vallejo el 6 de noviembre en el Alcázar para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes V*: 181).
 - Participaría en *Matar con buena intención*, de Matos Frago, representada el 22 de diciembre por la compañía de Jerónimo García y Manuel Vallejo⁵³⁴ para celebrar los años de la Reina Madre.
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus madrileño (*Docs. Calderón*: 366).

⁵³¹ El expediente está muy deteriorado por haberse mojado y es prácticamente ilegible.

⁵³² Figura como tal en la lista de la compañía de Mosquera que debía hacer los autos del Corpus, pero no sabemos si finalmente representó, ya que el 9-IV la Junta ordenó “...que a Isabel de Castro se la den cuatrocientos y cinquenta Rs. y haga quartas Damas en la compañía de Manuel de Mosquera por hauer faltado una de las damas de dha compañía que esta enferma.” (*A.M. V.*: 2-199-6). Puede que María Francisca pasase a la compañía de Vallejo, ya que figura como 5ª dama de la misma en una de las dos listas que tenemos de la compañía de Vallejo para ese año (en la otra aparece como 5ª Antonia Garro) (*A.M. V.*: 2-425-41). Sin embargo en los embargos de febrero del 1685 (*A.M. V.*: 2-199-5) figura como 4ª dama de Mosquera Alfonso [sic] Francisca y como 5ª Isabel de Castro. Puede que el cambio de nombre sea un error pero también es posible que se trate de Alfonso Francisca de Haro, que era también música (*Genealogía*: 424). Ver HARO, Alfonso María o Alfonso Francisca.

⁵³³ Se le dieron 880 rs. para “vestirlo” (*Fuentes I*: 92).

⁵³⁴ La compañía de Vallejo estuvo ensayando los sainetes y música los días 13, 14 y 18 (mañana y tarde) (*Fuentes V*: 181).

- 1681: Posiblemente participó en la reposición de *El alcázar secreto*, de Solís, representada en el Alcázar el 18 de enero por la compañía de Vallejo y algunos miembros de la compañía de García, para celebrar los años de la Emperatriz (*Fuentes V*: 181)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 369), que ese año fueron *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea* (*Docs. Calderón*: 370).
- 1683: Como 3ª dama de Francisca Bezón participó en uno de los autos del Corpus madrileño (*A.M.V.*: 2-199-7), que ese año fueron *Eco y Narciso* y *La cura y la enfermedad* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - Participaría en *Amor vencido de celos*, representada el día de Santa Ana (26-VII) en el Alcázar por la compañía de Francisca Bezón (*Fuentes V*: 183)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones.

Pese a sus humildes orígenes parece que adquirió suficiente cualificación profesional y destreza musical como para ser contratada por un autor de la importancia de Vallejo, y llegar a representar ante los Reyes. Como criada de Manuela de Escamilla, una de las más célebres actrices músicas de la época, pudo realizar su aprendizaje a su lado. Posiblemente sus habilidades musicales no fueran extraordinarias, pero sí suficientes en una época en la que la mayoría de las damas de las compañías eran ya actrices-músicas.

Mariana Jacinta:

1. Datos biográficos:

- Cantante (*Spanish*: 517)

2. Vida profesional:

- 1619: Cantaba en la compañía de Ortiz de Villazán, que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 517)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

Mariana Teresa:

1. Datos biográficos:

- Casada, pero vivía apartada del marido, que no era actor (*Genealogía*: 506)
- Cantaba bien y además "...tocaba el clavicordio grandemente..." (*Genealogía*: 506)

2. Vida profesional:

- 1700: 3ª dama en la compañía de Juan Francisco (*Genealogía*: 506)
- 1704: Sobresaliente en la compañía de Pedro de Alcántara (*Genealogía*: 506)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

MARIMORENA, La:

Ver ROMAN, María.

MAZANA, Josefa:

1. Datos biográficos:

- Hija del músico Juan Mazana y de la actriz Dorotea de Sierra (*Genealogía*: 440)
- Hermana de Manuela Antonia Mazana (*Spanish*: 521).
- Casada con el músico Juan de Tapia⁵³⁵ [y Sandoval] (*Genealogía*: 62)
- Según la *Genealogía* (p. 440) murió en 1644, pero debe ser un dato erróneo, ya que la encontramos al año siguiente, junto con su marido, en la compañía de Andrés de la Vega.

2. Vida profesional:

- 1639: Miembro de la compañía de Antonio de Prado que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 521)
- 1641: Miembro de la compañía de Antonio de Prado⁵³⁶.
- 1642: Miembro, junto con su padre, ambos como “músicos”, de la compañía de Antonio de Prado (*Autos*: 34).
- 1643: 4ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa, en la que su marido, Juan de Tapia y Sandoval, era músico (*N.Datos*: 2ª(1912): 414).
- 1644: 3ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa, en la que su marido era músico (*Autos*: 45)
- 1645: 3ª dama y su marido músico, en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1912): 424)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1642: Como miembro de la compañía de Prado (*Autos*: 34) participó en los autos del Corpus⁵³⁷ de Madrid.
- 1644: Como 3ª dama de Pedro de la Rosa participó en los autos del Corpus de Madrid⁵³⁸.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

⁵³⁵ Debieron casarse hacia 1643, ya que el 13 de febrero de ese año ella todavía figura junto con su padre en la compañía de Antonio García de Prado (*Autos*: 37), mientras que poco después ya aparece junto con su marido en la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos*: 2ª(1912): 414).

⁵³⁶ Se la menciona como Jusepa Antonia Mançana en la notificación que se hizo el 4-III-1642 a los actores prohibiéndoles salir de Madrid (*Autos*: 34).

⁵³⁷ Es una de las actrices a las que se notifica que si no hace más de un papel, no saque mas de un traje (*Autos*: 34).

⁵³⁸ Ese año representó en él toda la familia Mazana, ya que además de Josefa y su marido, que pertenecían a la compañía de Rosa, su padre (músico) y su hermana Manuela (2ª) y el marido de ésta, Lorenzo de Prado (3º), pertenecían a la de Pedro Ascanio, que fue la que representó los otros dos autos (*Autos*: 44-5).

4. Conclusiones:

Nos encontramos con un nuevo ejemplo de “hija de la comedia” dotada con habilidades musicales, que en su caso está bastante claro que debió aprender con su padre, Juan Mazana, músico de las compañías. Su matrimonio con otro músico, Juan de Tapia y Sandoval, posiblemente le sería de gran utilidad, ya que como vimos, los músicos de las compañías eran los encargados de enseñar la música a las actrices, y parece ser que su ascenso profesional de 4ª a 3ª dama -que solía protagonizar los entremeses- se produce tras su matrimonio.

MAZANA, Manuela:

1. Datos biográficos:

- Hija del músico Juan Mazana y de la actriz Dorotea de Sierra (*Genealogía*: 289)
- Hermana de Josefa Mazana (*Genealogía*: 289)
- Casada con Lorenzo de Prado (*Genealogía*: 111) al menos desde 1643⁵³⁹. Tras la muerte de éste en ¿1649? (*Spanish*: 521), se casó con Manuel García⁵⁴⁰, *Asadurilla*, que hacía graciosos (*Genealogía*: 289). Según Rennert (*Spanish*: 521) se casó una tercera vez, en esta ocasión con Diego de Santa Cruz Caballero (o Diego Caballero), pero según la *Genealogía* (p. 171) se trataba de su hermanastra Manuela Antonia Mazana, la hija que Juan Mazana tuvo con su tercera mujer (Manuela Caro)⁵⁴¹, que al parecer se llamaba casi igual.

2. Vida profesional:

- 1640: Miembro, junto con su primer marido, de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 521)
- 1641: 3ª dama en la compañía de partes dirigida por su marido Lorenzo de Prado (*N.Datos*, 2ª(1912): 313)
- 1642: 2ª dama en la compañía de Lorenzo Hurtado, que representaba en Sevilla para el Corpus, y a la que también pertenecía su primer marido (*Spanish*: 521)
- 1643: 2ª dama en la compañía de Pedro de Ascanio en la que su padre era músico (*N.Datos*: 2ª(1912): 415).
- 1644: 2ª dama en la compañía de Pedro Ascanio y su marido, Lorenzo de Prado galán 3º (*N.Datos*: 2ª(1912): 419), y en la que según la lista del Corpus, su padre Juan Mazana, era músico (*Autos*: 44)
- 1645: Miembro de la compañía dirigida por su marido (Lorenzo de Prado) y Pedro Manuel de Castilla (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 192)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1644: Como 2ª dama de Pedro Ascanio, participó en los autos del Corpus madrileño⁵⁴² (*Autos*: 44).

⁵³⁹ Ese año Manuela y su padre entran a formar parte de la compañía de Pedro Ascanio, y de ella se dice que era la mujer de “Laurencio de Prado” (*N.Datos*, 2ª(1912): 415).

⁵⁴⁰ Este segundo matrimonio tuvo que efectuarse con posterioridad a 1653, ya que ese año, al ser contratada la actriz por la villa de Sonseca para “ayudar” en las representaciones del Corpus, se indica que estaba viuda de Lorenzo de Prado (*N.Datos*, 2ª(1913): 308).

⁵⁴¹ Según Bergman (*L. Quiñones*: 506), tras la muerte de Dorotea hacia 1642, Mazana se casó en 1643 con Inés de Prado y un año después, en 1644 con Manuela Caro.

⁵⁴² Ese año representó en él toda la familia Mazana, ya que además de Manuela, su marido y su padre, que formaban parte de la compañía de Ascanio, su hermana Josefa y el marido de ésta pertenecían a la compañía de Pedro de la Rosa, que fue la que representó los otros dos autos (*Autos*: 44-5).

- 1653: Ya viuda de Lorenzo de Prado, es contratada como 1ª dama por la villa de Sonseca para “ayudar” en tres representaciones que se habían de hacer en dicha villa el día del Corpus y el viernes siguiente⁵⁴³.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés cantado *Las Dueñas*. Según Bergman (*L.Quiñones*: 290-1) Manuela es “la niña de Dorotea” mencionada en el reparto.
- Entremés cantado *La puente segoviana*, I y II partes. Según Bergman (*L.Quiñones*: 506), que propone como posible fecha de representación del entremés el año 1635 (*L.Quiñones*: 342-3) sería “la niña de Mazana” que aparece en el reparto y que en el texto del entremés I declara ser el *ESGUEVA* (*Colección*: 534), y en el II el vino de *CAZALLA* (*Colección*: 538)
- Entremés cantado *La verdad*, de Quiñones de Benavente. Según Bergman (*L.Quiñones*: 362 y 506), que fecha este entremés entre los años 1636-39, sería “la niña de Mazana” mencionada en el reparto, y hace en él un papel “de vieja” en él (*Colección*: 573).
- *Loa que representó Antonio de Prado* de Quiñones de Benavente. Según Bergman (*L.Quiñones*: 506), que da como fecha mas probable para la representación de esta loa el año de 1635 (*L.Quiñones*: 340), Manuela sería “la niña de Mazana” que aparece en ella.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Parece que con el nombre de Manuela Mazana tenemos a dos actrices, ambas hijas de Juan Mazana, pero de distintas madres: Manuela Mazana, hija de Dorotea Sierra y Manuela Antonia Mazana (también Antonia Mazana), hija de Manuela Caro. Si la primera de ellas fuese efectivamente la “niña de Mazana” o la “niña de Dorotea” mencionada en las obras de Quiñones de Benavente, como afirma Bergman (*L.Quiñones*: 506), en 1635 podría tener entre 8 y 10 años⁵⁴⁴, lo que concuerda con que en 1640, con 14 o 15 años, estuviese ya casada con Lorenzo de Prado como afirma Rennert (*Spanish*: 521), algo perfectamente posible si tenemos en cuenta que en los *Reglamentos* de 1641 estipulaban que no podía representar ninguna mujer “que tenga mas de doze años sin que sea casada” (*Fuentes III*: 92). Habiendo debutado tan joven es probable que antes de los veinte años fuese ya 2ª dama por lo que pese a sus indudables dotes musicales, demostradas desde muy niña en los entremeses cantados de Quiñones de Benavente, desarrolló su carrera más como actriz que como música.

MAZANA, Manuela Antonia:

1. Datos biográficos:

- Hija de Juan Mazana y de su 2ª mujer Manuela Caro⁵⁴⁵ (*Genealogía*: 522)
- Se casó con Diego de Santa Cruz Caballero (o Diego Caballero) (*Genealogía*: 171)⁵⁴⁶.

⁵⁴³ Se le pagarían 1.100 rs. además de los gastos de viaje (*N.Datos*: 2ª(1913): 308).

⁵⁴⁴ Tal precocidad no era extraña en la época, pues como ya vimos, Manuela de Escamilla debutó con siete años.

⁵⁴⁵ Según Bergman (*L.Quiñones*: 506), tras la muerte de Dorotea hacia 1642, Mazana se casó en 1643 con Inés de Prado y un año después, en 1644 con Manuela Caro. Con Dorotea Sierra tuvo Mazana otra hija de igual nombre (Manuela Mazana), por lo que hay cierta confusión entre la identidad de ambas que para Rennert (*Spanish*: 521) son una misma persona.

⁵⁴⁶ Diego de Santa Cruz murió en 1679 (*Genealogía*: 171).

- Tuvo seis hijos con Diego de Santa Cruz Caballero, figurando entre ellos Petronila Caballero (*Genealogía*: 491), célebre actriz durante el último cuarto del siglo.

2. Vida profesional:

- 1668: Con su marido Diego Caballero, en la compañía de Francisco Gutiérrez⁵⁴⁷ que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 521).
- 1670: Miembro de la compañía de Francisco Gutiérrez⁵⁴⁸.
- 1671: 5ª dama y “tiple” en la compañía de la que eran autores Agustín Manuel y Felix Pascual (*Docs. Calderón*: 324).
- 1673: En la compañía de Matías de Castro (*Spanish*: 521)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1671: Como 5ª dama y “tiple” de Agustín Manuel y Felix Pascual (*Docs. Calderón*: 324), participó en uno de los autos del Corpus⁵⁴⁹ madrileño, que ese año fueron la 1ª y 2ª parte de *El Santo Rey Don Fernando*, de Calderón (*Docs. Calderón*: 325-6).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Con el nombre de Manuela Mazana tenemos a dos actrices, ambas hijas de Juan Mazana, pero de distintas madres: la mayor, Manuela Mazana, era hija de Dorotea Sierra, y la menor, Manuela Antonia Mazana (también Antonia Mazana), hija de Manuela Caro con quien Mazana se caso hacia 1644 (BERGMAN, *L. Quiñones*: 506), por lo que las hermanas se llevaban bastante diferencia de edad. Manuela Antonia, que aparece en las compañías hacia 1668, parece haber alcanzado una categoría inferior en ellas a la de su hermana mayor, desarrollando su carrera como 5ª dama. Según se indica en la lista de la compañía de Agustín Manuel y Felix Pascual que hizo uno de los autos del Corpus en Madrid, la actriz era tiple.

MEDINA, Mª Teresa (la Jorra):

1. Datos biográficos:

- Hermana del músico Ignacio Hidalgo (*Genealogía*: 325)
- Se casó con un músico de la Catedral de Sigüenza, por lo que se retiró de las tablas (*Genealogía*: 325)
- Fue “mui buena musica” (*Genealogía*)

⁵⁴⁷ A ella se la menciona como Antonia Mazana (*Spanish*: 521).

⁵⁴⁸ Figura en la lista (como Antonia Mazan[a]) que de su compañía presentó en enero de 1671 Francisco Gutiérrez, con la que “...acaño el año en servicio desta Corte.” (*Autos*: 222).

⁵⁴⁹ Se le dieron a “Antonia Mazon” 150 rs. de ayuda de costa (*Autos*: 231).

2. Vida profesional:

- ¿Año?: Miembro, junto con su hermano de la compañía de José Verdugo (*Genealogía*: 325)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

MEJÍA, Luciana:

1. Datos biográficos:

- Hija de Antonio Mejía y Luciana de Castro y Salazar, ambos actores⁵⁵⁰ (*Genealogía*: 402)
- Casada con Luis Gutiérrez⁵⁵¹, su vida amorosa extraconyugal parece que fue bastante agitada ya que tuvo un hijo ilegítimo con su colega Juan Navarro (*Genealogía*: 143) y otro con el Marqués de Liche (*Genealogía*: 144); ambos fueron actores.

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1644: Participa en el Corpus de Madrid, aunque no sabemos en que compañía⁵⁵².
- 1655: Participa en la *Loa* escrita por Antonio de Solís para su comedia *La renegada de Valladolid*⁵⁵³. Hacía el papel de *LA HERMOSURA* (*Obra menor*: 73).
- 1663: Aparece cantando en la jácara en que se cuenta la vida del rufián protagonista en el *Baile del Mellado*, de Matos, que según Cotarelo (*Colección*: cclxxxv) se representó ese año. Compañeras: Luisa Romero y Mariana de Borja.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Mojiganga *Los sitios de recreación del Rey* de Calderón. Encarnaba a *VALSAIN*. Compañeros: Manuela Alvarez Vallejo (*ARANJUEZ*), Bernarda Ramírez (*CASA DE CAMPO*), Luis de Mendoza (*EL PARDO*), Luisa Romero (*LA ZARZUELA*), Mariana Romero (*LA TORRE DE LA PARADA*), Mariana de Borja (*NAVACHESCA*) y Cosme Pérez, Juan Rana (*BUEN RETIRO*) (RODRÍGUEZ y TOREDERA, *Calderón: Entremeses*: 343-52)

c) Posibles papeles representados:

- 1658: El 20 de febrero de dicho año se dio una comida en el Retiro a los actores (*Fuentes I*: 60), figurando entre ellos Luciana Mejía. Puede que dicha comida se debiera a que estaban ensayando *Triunfos de amor y fortuna*, fiesta de Antonio de Solís representada en el Coliseo el 27 de febrero de 1658 (*Solís obra menor*: 21) para celebrar el nacimiento del

⁵⁵⁰ Tuvieron otros dos hijos, Antonio y María que no parece que siguieran la tradición familiar. María profesó como monja capuchina en Córdoba (*Genealogía*: 402).

⁵⁵¹ El era hermano de Juana Gutiérrez, casada a su vez con Matías de Castro (*Genealogía*: 407), varios de cuyos hijos fueron actores.

⁵⁵² El 24 de mayo los Comisarios ordenan pagar 200 rs. a Lucía Ana Mexia (*Autos*: 46). Puede que fuese aun niña y entrase para hacer algún papelito en la compañía de Pedro Ascanio, en la que su padre era 2º galán.

⁵⁵³ Se trata de una comedia burlesca escrita por Solís en colaboración con Monteses y Diego de Silva, que al parecer se representó en el Salón del Buen Retiro el día de San Juan (*Fuentes IX*: 199). Se menciona a la actriz únicamente por su nombre de pila: Luciana.

deseado heredero, el príncipe Felipe Prospero. Ello supondría que Luciana había participado en la fiesta o en el entremés *Salta en banco*, también de Solís (*Solís obra menor*: 31-9), en el que intervenían cuatro grupos de seis o siete actrices cada uno, por lo que la actriz puede que formara parte de uno de ellos.

4. Conclusiones:

Sorprendentemente no tenemos ningún dato sobre las compañías a las que pudo pertenecer la actriz, pero dado que su actividad profesional parece haber estado estrechamente ligada a las fiestas cortesanas, podemos suponer que entrase en éstas como sobresaliente. También es posible que debido a sus amoríos con el Marqués de Liche, éste la retirase temporalmente del teatro, como sabemos que hizo con Ana de Escamilla⁵⁵⁴, ya que las escasas noticias que tenemos sobre la actividad profesional de Luciana coinciden con los márgenes del periodo en el que sabemos que Liche ejerció como “superintendente” de los festejos reales, de manera que tras su aparición hacia 1655 en los escenarios palaciegos, la actriz desaparece de ellos y salvo una ocasión y bastante extraordinaria⁵⁵⁵, no volveremos a encontrarla hasta 1661-2⁵⁵⁶, fechas que coinciden con el periodo (entre 1656 y 1661) en el que, como ya vimos, Liche detentó el máximo poder en la organización y dirección de los festejos reales.

Aunque nada sabemos sobre sus habilidades dramáticas y musicales, debió ser una mujer muy hermosa -es notorio que el Marqués elegía con buen gusto- ya que en la *Loa* de Solís a la que antes nos hemos referido hacía el papel de la HERMOSURA.

MILLÁN, Isabel:

1. Datos biográficos:

- Hija de Luis Fernández (*N.Datos*: 2ª(1912): 308)
- Música y arpista (*Autos*: 15)

2. Vida profesional:

- 1639: Música y arpista en la compañía de Manuel Vallejo⁵⁵⁷ (*Autos*: 15)
- 1641: 3ª dama en la compañía de Antonio de Rueda⁵⁵⁸.
- 1644: Miembro de la compañía de Antonio de Rueda que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 524)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

⁵⁵⁴ “Quitola el Marques de Liche de la comedia y despues boluio a ella. (*Genealogía*: 420).

⁵⁵⁵ Su posible intervención en 1658 en la representación de *Triunfos de amor y fortuna* de Solís, podría deberse al deseo del Marqués de Liche de brindar a su amante una oportunidad para su lucimiento, ya que aunque la fiesta fue patrocinada teóricamente por la infanta Mª Teresa, fue Liche quién la organizó, controló y dirigió, como se indica en la “suelta” que se imprimió el mismo año del estreno: *Triunfos de amor y fortuna. Fiesta real que se representó a sus Magestades en el Coliseo del Buen Retiro. Al feliz nacimiento del serenísimo Príncipe Don Felipe Prospero nuestro Señor. Escrita por Don Antonio de Solís Secretario del Rey nuestro Señor, y su oficial de estado. Executada con el patrocinio, y direccion de la serenísima Señora Doña María Teresa de Austria Infante de las Españas. Por el Excelentísimo Señor Marques de Heliche.*” (*Fuentes IX*: 233). El subrayado en negrita es nuestro.

⁵⁵⁶ Rodríguez y Tordera (*Calderón Entremeses*: 342) dan 1662 como fecha mas probable de representación de la mojiganga de Calderón *Los sitios de recreación del rey*, y creen posible que fuese representada para celebrar el nacimiento del príncipe Carlos (futuro Carlos II).

⁵⁵⁷ El 8 de marzo se ordena a Isabel de Millan “música de arpa” en la compañía de Manuel Vallejo que no salga de Madrid (*Autos*: 15).

⁵⁵⁸ Se obliga por ella su padre, Luís Fernández. Se le asignó un sueldo de 7 rs. de ración, 8 rs. por representación y 400 rs. por la fiestas del Corpus, además de un préstamo de 600 rs. y tres caballerías para los viajes (*N.Datos*, 2ª(1912): 308), lo que indica que se trataba de una actriz bien considerada.

- 1639: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo, participó en los autos del Corpus de Madrid representados por dicha compañía, que fueron *La cárcel del mundo*, de D. Antonio Coello y *Hércules*, de D. Francisco de Rojas (*Autos*: 19)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Nada sabemos de los antecedentes familiares de esta actriz y música, ya que incluso ignoramos si su padre era también actor. Pese a los escasos datos que sobre ella tenemos, nos encontramos nuevamente con una 3ª dama que posee además habilidades musicales, y en este caso con una música-actriz ya que al parecer era también arpista.

MONROY, Francisca de, (la *Guacamaya*):

1. Datos biográficos:

- Hija de los actores Juan Antonio de Monroy⁵⁵⁹ y Jerónima Muñoz (*Genealogía*: 432)
- Llamada la *Guacamaya* por su padre (*Genealogía*: 432)
- Casada con Miguel Vela (*Genealogía*: 432)
- Tras retirarse, ambos se fueron a vivir a Tudela (Navarra) (*Genealogía*: 227)

2. Vida profesional:

- 1672: 4ª dama en la compañía de Francisco García, el Pupilo (*Genealogía*: 432)
- 1681: 3ª dama en la compañía de Angela de León (*Genealogía*: 432)
- 1683: Sobresaliente en la compañía de Antonia Manuela [Sevillano] (*Genealogía*: 432)
- 1684: 3ª dama en la compañía de Miguel Vela, su marido (*Genealogía*: 432)
- 1685: 3ª dama en la compañía de Miguel Vela, su marido (*Genealogía*: 432)
- 1687: ¿5ª dama? en la compañía de su marido Miguel de Vela⁵⁶⁰

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1679: Participó como sobresaliente en *Siquis y Cupido* de Calderón (*Fuentes I*: 90), representada el 3 de diciembre en el Salón del Buen Retiro (*Fuentes I*: 79)
 - Participó como sobresaliente “que no tiene compañía”⁵⁶¹ en *Faetón*, de Calderón, representada el 22 de diciembre (*Fuentes I*: 90) para celebrar los años de la Reina Madre.
- 1680: Participó como sobresaliente⁵⁶² en *La púrpura de la rosa*, ópera de Calderón que se representó en el Salón del Alcázar el 18 de enero para celebrar los años de la Archiduquesa.

⁵⁵⁹ Llamado el *Guacamayo*, era “... hijo de un escribano de Madrid que hazia las escripturas quando hiban las compañías fuera.” (*Genealogía*: 146).

⁵⁶⁰ Estaban en Toledo donde la compañía fue embargada por orden del Protector, solicitando el autor se “... les excuse ir por Madrid...”, debido a que estaban ajustados para representar en Valladolid (*A.M. V*: 2-199-3).

⁵⁶¹ Se le pagaron 400 rs. (*Fuentes I*: 92).

⁵⁶² Se le pagaron 400 rs. por su trabajo (*Fuentes I*: 99).

- Participó como sobresaliente en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, última fiesta palaciega escrita por Calderón, representada en el Coliseo durante los tres días de Carnestolendas para celebrar el “Real casamiento” de Carlos II y M^a Luisa de Orleans (*Fuentes I*: 106-7). Hizo el papel del *CLAVEL* en la loa⁵⁶³.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Loa anónima, publicada en *Vergel de entremeses* (1675), escrita para la compañía de José Ordaz⁵⁶⁴.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Hija de actores, siguió la costumbre endogámica de la profesión, casándose “dentro de la comedia” y emparentando así con otra familia de cómicos (*Genealogía*: 227).

Su carrera se desarrolló principalmente en las compañías que actuaban fuera de la Corte. Su esporádica presencia en las fiestas palaciegas como sobresaliente, y en papeles de entidad menor, parece indicar que se trataba de una actriz de medianos recursos dramáticos y musicales pese a que siendo su madre arpista pudo aprender música dentro de su propia familia.

MORALES, Ignacia Antonia de (la *Guinda*):

1. Datos biográficos:

- Hija de Pablo de Morales, conocida con el sobrenombre de la *Guinda* “... porque llamauan así a su padre...” (*Genealogía*: 438)
- Fue “zelebre música” (*Genealogía*: 438)
- La retiró de la escena el conde de Alba de Liste (*Genealogía*: 438).
- Profesó posteriormente como monja en Zamora, donde estuvo en el convento “por música”, y donde murió en 1702 (*Genealogía*: 438)

2. Vida profesional:

- 1683: 4^a dama de la compañía de Manuel Caballero⁵⁶⁵.
- 1684: Miembro de la compañía de Eufrosia María⁵⁶⁶ [de Reina] (*Fuentes V*: 185).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1684: Participa *El mérito es la corona* (26-julio) y *El golfo de las sirenas* (6-agosto), representadas a los reyes por las compañías de Manuel Vallejo y Manuel de Mosquera con algunas

⁵⁶³ Para ello se le hizo un vestido de “raso nacar y blanco de flores de Genoua”, en cuya tela y forro se gastaron 552 rs. (*Fuentes I*: 110). Se le pagaron 600 rs. por su trabajo (*Fuentes I*: 108).

⁵⁶⁴ Debía hacerse en una representación privada al Corregidor de Toledo, pero éste dispuso que se representase ante el público toledano, aplicándose los beneficios obtenidos a la construcción de la capilla del Pradillo de la Vega. Se la llama Francisca “Monroya” y “la Guacamaya” (*Colección*: xlix)

⁵⁶⁵ Según la orden de febrero de 1684 que prohibía a los actores salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-6).

⁵⁶⁶ Según la *Genealogía* (p. 438) era 5^a dama en la compañía de Eufrosia María en 1694, pero creemos que es un error, ya que efectivamente figura como 5^a dama en dicha compañía, pero en 1684, cuando ésta actuaban en Valencia (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 261).

“partes” de las compañías de Eufrosia María⁵⁶⁷ entre las que figura Ignacia de Morales (*Fuentes V*: 185)

- Participa como sobresaliente en *El laberinto de Creta*⁵⁶⁸, representada a los reyes principios de enero por la compañía de Mosquera con varios sobresalientes (*Fuentes I*: 161)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los escasos datos que nos han llegado sobre esta actriz parece deducirse que al “apartarla” de la comedia el conde de Alba de Liste troncó una prometedora carrera, ya que en un corto espacio de tiempo la actriz ya había destacado como actriz-música.

MUÑIZ (o MUÑOZ), Jerónima:

1. Datos biográficos:

- Hija de Juana Valero (?), su hermana Ana era también actriz (*N.Datos, 2ª(1912)*: 414).
- Casada con Juan Antonio de Monroy, el *Guacamayo* (*Genealogía*: 146).
- Su hija, Francisca de Monroy, la *Guacamaya* (*Genealogía*: 432), fue también actriz.
- Desarrolla su carrera como 4ª dama y arpista (*Spanish*: 533)

2. Vida profesional:

- 1643: Con su hermana Ana Muñoz en la compañía de Antonio García de Prado (*N.Datos, 2ª(1912)*: 414).
- 1651: Con su marido en la compañía de Toribio de la Vega que actuaba en Valencia (*SARRIÓ, Vida Teatral*: 286)
- 1657: Con su marido en la compañía de José Garcerán que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 533)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los escasos datos conservados sobre esta actriz se desprende que desarrolló la mayor parte de su carrera en compañías que actuaban habitualmente fuera de la Corte.

- N -

⁵⁶⁷ De la compañía de Eufrosia María participaron además Manuel Francisco y Antonia Manuela, a los que se añadieron dos actores - José de Prado y María de Anaya - de la compañía de María Manuela (*Fuentes V*: 185).

⁵⁶⁸ Posiblemente la zarzuela de Diamante (*Fuentes IX*: 142).

NAVAS, María de:

1. Datos biográficos:

- Hija del arpista Alonso de Navas (*Genealogía*: 135) y de Ana de Navas (*Genealogía*: 476)
- Sus hermanos Juan de Navas⁵⁶⁹ y Salvador de Navas⁵⁷⁰ eran también actores
- Casada con Francisco Moreno (*Genealogía*: 181), se casó después con Buenaventura (o Ventura) de Castro⁵⁷¹, apuntador.
- Tuvo con Castro un hijo llamado Manuel de Castro (*Genealogía*: 255), del que no consta que se dedicase al teatro.
- Según se dice en un libelo titulado *Manifiesto de María de Navas*, que pretende ser una autobiografía escrita por la actriz, mantuvo una larga relación amorosa extraconyugal con un arpista llamado Floristel (BUEZO, *María de Navas*: 273).
- Fue elegida, a petición suya, Mayordoma de la Cofradía de la Novena, “sirviendo por ella su hermano Juan de Navas”⁵⁷².
- Parece que en 1700 se “apartó” de Ventura de Castro retirándose a un convento, pero no tardó en volver a las tablas “con gran aplauso” (*Genealogía*: 476).
- Partidaria del Archiduque, en 1710 salió de la corte “...con otros muchos que fueron siguiendo las tropas enemigas y se quedo en Zaragoza”⁵⁷³, en donde estuvo retirada en un beaterio y despues boluio a esta Corte adonde continuo el mesmo retiro en su casa y aunque yntento el ser relixiosa del Conuento de Santa Cathalina de Sena [sic] para lo que recorto algunas limosnas no lleo a efecto y despues a diferentes persuaziones y sin la menor repugnanzia suia entro a hazer damas en la compañía de Joseph de Prado el año 1720 pero con gran quebrando en su salud, lo que parezio mui mal a uista de su retiro proposito, pero se cumplio el pronostico de alguna [sic] que fueron parezer de que no hauian de acauar el año pues murio en 5 de marzo del año 1721.” (*Genealogía*: 477).

2. Vida profesional:

⁵⁶⁹ Hacía galanes 2º y 3º a finales de la década de 1670. Fue autor de su propia compañía en 1697, pero en 1698 “boluio por autor, sobresaliente y guardarropa” a Valencia (*Genealogía*: 201). Su hermana le recomienda en 1694 a la Junta del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-4).

⁵⁷⁰ Hizo 4º galanes y era además 2º músico en la compañía de Juan Antonio Matías en 1702 (*Genealogía*: 285).

⁵⁷¹ Dado que Moreno todavía vivía en 1683 (asistió al Cabildo celebrado el 28-III por la Cofradía) (*Genealogía*: 181), parece que la pareja se divorció o apartó, posiblemente porque Moreno era aquel con quien la actriz se había casado y “... que despues supieron ser fraile y quedando anulado este matrimonio caso con Ventura de Castro de quien se aparto...” (*Genealogía*: 476). Buenaventura de Castro era hijo de Matías de Castro y María de la Cruz, por lo que pertenecía a otra prestigiosa dinastía de actores, y había estado casado anteriormente con María de Fonseca. Murió en Madrid en 1709 “de hedad de 50 años” (*Genealogía*: 255). Sus orígenes familiares y el hecho de que ejerciera no como actor sino como apuntador, parecen indicar que se trataba de un hombre de cierta cultura, aunque aparece siempre a la sombra de famosa su mujer. En 1691 la Junta del Corpus pagó 400 rs. Ventura de Castro, “...apuntador de la comp[añi]a de Ag[usti]n Manuel, marido de María de Nabas por el traba[ño] de sacar el auto así por papeles como por vn traslado mas y p[ar]a ayuda de un vestido por estar en cuerpo apuntando quando se represento a Sus Mg[estade]s.” (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁵⁷² Los datos de la *Genealogía* en este sentido son algo confusos, ya que por una parte se nos dice que en el Cabildo celebrado por la Cofradía de la Novena el 10 de abril de 1688 la actriz pidió ser nombrada Mayordoma y que sirviese por ella su hermano, quien lo hizo así al menos hasta 1690 (*Genealogía*: 201); sin embargo en otro apunte se dice que “Elixieronla por Mayordona de la Cofradía a petizion suia en 23 de marzo de 1687, siruiendo por ella su hermano Juan de Nauas” (*Genealogía*: 476).

⁵⁷³ Aunque según la *Genealogía* (p. 476) “...haviendo llegado asta Zaragoza y entrado las armas del Rey se quedo allí, arrepintiose, pidió perdon de su yerro y se le permitio que representase como lo continua haziendo damas este año de 1712 pero no se le a permitido el venir a Madrid.”, sabemos que ese mismo año de 1712 el Protector, una vez formadas las compañías que habían de representar en el Corpus madrileño, consideró “... ser combeniente traer a María de Nauas y a Antonio Ruiz, que se hallan en Zaragoza, en donde han representado en tiempo que S.M. estuvo en aquella zitudad, papeles prezisos para este efecto por la falta que ay de partes de la vuena calidad de las que estas constan ...” (*Fuentes XI*: 153).

- 1679: 4ª dama en la compañía de José Verdugo⁵⁷⁴ (*Genealogía*: 476)
- 1680: 4ª dama en la compañía de José Verdugo (*Genealogía*: 476)
- 1686: 1ª dama en la compañía de Rosendo López⁵⁷⁵ (*A.M.V.*: 2-199-4).
- 1687: 1ª dama de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-3) (*Genealogía*: 476)
- 1688: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁵⁷⁶ (*A.M.V.*: 2-199-1) (*Genealogía*: 476).
- 1689: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 476)
- 1690: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁵⁷⁷ (*Genealogía*: 476)

- 1691: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-198-17) (*Genealogía*: 476)
- 1692: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-2) (*Genealogía*: 476)
- 1693: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-3) (*Genealogía*: 476)
- 1694: 1ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-4) (*Genealogía*: 476). Sus relaciones con la Junta del Corpus de Madrid fueron ese año especialmente conflictivas, ya que la actriz puso muchos inconvenientes para representar, alegando encontrarse enferma⁵⁷⁸, y aunque finalmente parece que cedió⁵⁷⁹, a finales del verano huyó de la corte⁵⁸⁰ y se fue a Lisboa.
- 1695: Autora de su propia compañía, actuaba en Lisboa (*María de Navas*: 280).
- 1697: 1ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-7) (*Genealogía*: 476).
- 1698: 1ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas⁵⁸¹.
- 1699: 1ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-9) (*Genealogía*: 476).
- 1700: Ese año no entró en ninguna de las compañías formadas para Madrid, que fueron las de Juan de Cárdenas y Teresa de Robles, pese a que con fecha 10-III-00 se le embargaron "...veinte vestidos, dos de ellos de tela y los demás de diferentes rasos y colores..." (*A.M.V.*: 2-200-10). Como ya vimos, se retiró temporalmente a un convento (*Genealogía*: 476)
- 1701: 1ª dama en la compañía de Antonio Ruiz (*Genealogía*: 476)
- 1702: Autora de su propia compañía⁵⁸² (*Genealogía*: 476)
- 1703: Autora de su propia compañía (*Genealogía*: 476).

⁵⁷⁴ Si como se afirma en su falsa autobiografía (*Manifiesto de María de Navas*), había nacido en 1666 (BUEZO, *María de Navas*: 274), tenía en esta época apenas 13 años, por lo que se trataría de otro caso de precocidad semejante al de Manuela de Escamilla.

⁵⁷⁵ Se la trajo de Barcelona, junto con Agustín Manuel (galán 1º de López) "p[o]r hauer ynsinuado ser gusto de S[u] M[agesta]d (*A.M.V.*: 2-199-4).

⁵⁷⁶ La Junta del Corpus acordó darle 500 rs. "... para ayuda a desempeñar unos bestidos q[ue] le hauian benido de Barcelona donde lo estaban y por hauerle ofrecido ayudarla Madrid quando entro en la conpañia en el principio del año." (*A.M.V.*: 2-199-1).

⁵⁷⁷ Como tal figura también en la orden de 23-II-1691 que prohibía a los actores salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁵⁷⁸ Al notificársele el 22-III que no salga de Madrid, dice que "...no puede seruir a S.M. y a M[adri]d en representar ni en las fiestas del Corpus ni representaciones de comedias por allarse enferma y necesitar de curarse..." (*A.M.V.*: 2-200-4).

⁵⁷⁹ "...dice que esta prompta para seruir a la Villa en la conformidad de lo que auia hecho con ella otros años esperando no se innobara en las honrras recibidas..." (*A.M.V.*: 2-200-4).

⁵⁸⁰ En 1695 Dª Manuela Lozano, viuda de Sebastián de Armendariz, a cuyo cargo había corrido el arrendamiento de los corrales durante el periodo 1692-95, se queja precisamente de que por "... hauer echo ausencia de esta Corte María de Nauas, primera dama de dicha compañía...", así como por otros incidentes, el arrendamiento había tenido muchas pérdidas ("...que por bentura acelero la muerte de su marido la pesadumbre de lo que en dicho arrendamiento perdía..."), motivo por el cual solicita se le haga "baja" en lo que debe pagar por él. (*Fuentes VI*: 170).

⁵⁸¹ En un primer borrador de la lista figuraba como 1ª dama Eufrasia María, que lo había sido el año anterior, ya que aparece como tal en la orden de febrero de ese año que prohibía a los actores salir de Madrid. Finalmente Eufrasia María pasó a la compañía de Vallejo y María de Navas quedó como 1ª dama de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-8), permaneciendo en ella todo el año, ya que figura entre las damas de la misma a las que el 19-II-99 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-9).

⁵⁸² Parece que estaba en Valencia, pero "...por si acaso S.M. (que Dios guarde) la Reyna nuestra Señora fuere servida de su Real agrado tener festejo desta calidad..." la Junta decidió hacerla venir en "...concluyendo en ella [Valencia] la fiesta del Corpus, que es la mejor que despues de las dos de Madrid se an formado..." (*Fuentes XI*: 54-5).

- 1704: 1ª dama en la compañía de Juan Bautista Chavarría para lo cual se la trajo expresamente desde Valencia⁵⁸³ (*A.M.V.*: 2-201-4).
- 1706: 1ª dama en la compañía de Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 476)
- 1707: 1ª dama en la compañía de Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 476)
- 1708: 1ª dama en la compañía de Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 476)
- 1709: 1ª dama en la compañía de Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 476)
- 1720: Hacía damas en la compañía de José de Prado (*Genealogía*: 477)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1686: Como 1ª dama de la compañía de Rosendo López participó en uno de los autos⁵⁸⁴ del Corpus madrileño (*A.M.V.*: 2-199-4), que ese año fueron *Al prójimo como a ti* y *El pintor de su deshonra* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - Participa en *Las Belides*, zarzuela del Conde de Clavijo representada en el Alcázar el 22 de diciembre para celebrar los años de la Reina Madre. Hizo el papel de JUNO en el *Baile del juicio de París* que acompañaba la representación de la zarzuela (*Hª Zarzuela*: 70).
- 1687: Como 1ª dama de Agustín Manuel participó en uno de los autos⁵⁸⁵ del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El primer duelo del Mundo*, de Bances Cándamo⁵⁸⁶ y *Gedeón humano y divino* (¿de Jacinto Ibañez?) (*A.M.V.*: 2-199-3).
 - Posiblemente participó en *Los tres mayores prodigios*, representada en dos ocasiones (29-VI y 7-VII) en el Jardín del Caballo del Buen Retiro, por las compañías de Simón Aguado y Agustín Manuel durante el verano de ese año.
 - Participaría en *Duelos de ingenio y fortuna* de Bances Candamo, representada⁵⁸⁷ en el Coliseo el 9 de noviembre para celebrar el cumpleaños del Rey.
- 1688: Como 1ª dama de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-1), que ese año fueron *A María el corazón* y *El horno de Babilonia* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1690: Como 1ª dama de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus⁵⁸⁸ de Madrid.
 - Como 1ª dama de Agustín Manuel participó en la zarzuela de Bances Candamo *Fieras de celos y amor*, representada por dicha compañía en el Coliseo el 26 de julio para celebrar el santo de las dos reinas (*Fuentes V*: 290).
 - Participaría en la reposición de *Triunfos de amor y fortuna* de Antonio de Solís, representada en el Coliseo por su compañía y la de Damián Polope el 22 de diciembre para celebrar los años de la Reina Madre (*Fuentes V*: 291-2).

⁵⁸³ "Truxeronla desde Valencia a Madrid el año de 1704 para hazer damas en la compañía de Juan Baptista Chauarria..." (*Genealogía*: 476). Pese a estar contratada por el Hospital General de Valencia se ordenó su traslado a Madrid para que entrase como 1ª dama en la compañía de Chavarría, lo que originó un incidente con el Hospital valenciano que reclamaba se le restituyesen los 400 doblones que había adelantado a la actriz, quien por su parte no se mostraba muy dispuesta a marchar a Madrid. Temiendo "...su innata locura...", el Virrey de Valencia determinó "...prenderla y [...] disponer el auio con precaucion, para euitar la fuga en el recinto del Reyno, encargando a los Ministros de Castilla su transporte ..." (*A.M.V.*: 2-201-4).

⁵⁸⁴ Parece que el montaje se complicó mas de lo previsto porque López tuvo que dejar de representar en los corrales tres días antes del jueves del Corpus. Aunque se hizo el ensayo general el día 11, el 12 no pudieron representar en los corrales "...por causa de aber menester oi perfeccionar los autos, loas y fines de fiesta que se an de hacer mañana a 13 deste presente mes a SS.MM. ..." (*Fuentes V*: 190).

⁵⁸⁵ Por "...no tener su compañía [Agustín Manuel] en perfeccion los sainetes y moxiganga le hera preciso ensayarlos por mañana y tarde..." (*Fuentes V*: 192)

⁵⁸⁶ La compañía de Agustín Manuel parece que representó el primero, ya que Teresa de Robles, la 3ª dama de dicha compañía, aparece en la mojiganga escrita por Bances Candamo para su auto *El primer duelo del mundo* (BUEZO, *María de Navas*: 277).

⁵⁸⁷ Además de las compañías de Simón Aguado y Agustín Manuel, fue necesario que representasen el galán 1º, el gracioso y las damas 2ª y 3ª de la compañía de Angela de León (*Fuentes V*: 194).

⁵⁸⁸ En 1691 la actriz pidió a la Junta del Corpus "...se la dieseen los tres mil Rs. q[ue] se la libraron el año antecedente..." (*A.M.V.*: 2-198-17).

- 1691: Como 1ª dama de Agustín Manuel participó en el Corpus⁵⁸⁹ de Madrid, representando en el auto de *Psíquís y Cupido*, que fue el que hizo ese año su compañía⁵⁹⁰ (A.M.V.: 2-198-17). Ese año, al volcar uno de los carros, resultaron heridos ella y sus compañeros Agustín Manuel (el más grave, ya que no pudo seguir representando) y Angela de León, a todos los cuales "... ynmediatamente los hauian lleuado a sangrar" (A.M.V.: 2-198-17).
 - Participaría en la reposición de la zarzuela de Calderón *El laurel de Apolo*, representada en el Saloncillo del Buen Retiro el 6 de noviembre para celebrar los años del Rey (Fuentes VI: 292).
- 1692: Como 1ª dama de Agustín Manuel (A.M.V.: 2-200-2) participó en el auto representado en Madrid ese año por dicha compañía, que fue *El día mayor de los días*⁵⁹¹.
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en la zarzuela de Bances Candamo *Como se curan los celos y Orlando furioso*, estrenada el 22 de diciembre en el Coliseo para celebrar los años de la Reina Madre (Fuentes VI: 293)
- 1693: Como 1ª dama de la compañía de Agustín Manuel participó en el auto de Manuel Vidal *Música enseña el amor*⁵⁹², que fue el que representó ese año su compañía.
 - Participó en la reposición de *Psíquís y Cupido* de Calderón, representada en el Coliseo el 29 de julio por la compañía de Agustín Manuel y varios sobresalientes, para celebrar el santo de las reinas (Fuentes VI: 293).
 - Participaría en la reposición de *La estatua de Prometeo*, representada por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope en el Coliseo para celebrar el cumpleaños del Rey (Fuentes VI: 293)
- 1694: Como 1ª dama de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-200-4), que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero dios Pan* (A.M.V.: 2-200-5).
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participaría en la reposición de la ópera de Calderón *La púrpura de la rosa*, representada por dicha compañía y por la de Damián Polope en el Saloncete del Alcázar para celebrar los años de la Reina Reinante (Fuentes VI: 294)
- 1697: Como 1ª dama de Carlos Vallejo (A.M.V.: 2-200-7) participó en uno de los autos del Corpus, que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de Cautivos* (A.M.V.: 2-200-7)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participaría en la reposición de la zarzuela de Melchor Fernández de León *Venir el Amor al mundo*, representada en el Alcázar el 13 de octubre de ese año (Fuentes VI: 298)
 - Participaría en la representación de la zarzuela de Antonio de Zamora *Muerte en amor es la ausencia*, representada el 28 de octubre en el Buen Retiro por las compañías de Vallejo y Cárdenas para celebrar el cumpleaños de la Reina (Fuentes VI: 298)
- 1698: Posiblemente todavía como miembro de la compañía de Vallejo, participó en la zarzuela *Celos vencidos de amor* de Marcos de Lanuza (Colección: xxxviii), representada a finales de

⁵⁸⁹ Ella había solicitado a la Junta del Corpus que -al igual que el año anterior- se le diesen 3.000 rs., pero finalmente cobró 4.000 rs."...los tres mil Rs. para desempeñar diferentes vestidos q[ue] tenía empeñados y los mil Rs. restantes p[ar]a Ayuda a pagar tres vestidos q[ue] hizo nuevos para representar el auto" (A.M.V.: 2-198-17).

⁵⁹⁰ Según la cuenta de gastos se pagaron al mercader José Ortiz de Zárate 120 rs. por el tafetán blanco "...que dio para Theresa de Robles para hazer el papel de Cupido en el auto que represento su compañía." (A.M.V.: 2-198-17). Teresa de Robles era la 3ª dama de Agustín Manuel.

⁵⁹¹ En un informe redactado en 1693 que recoge "...el gasto de las ayudas de costa, suplementos de partido y lo demas..." hechos en 1692, se consigna el pago de 480 rs. a Carlos de Villavicencio para "vestir" a su hija Angela "...en el auto del día maior de los días que azia a la Virjen en d[ic]ha comp[añ]ia de Ag[ust]i[n] Ma[nue]l." (A.M.V.: 2-200-4).

⁵⁹² En la cuenta de gastos se consigna el pago de 200 rs. a Damian de Castro para "...vestir una niña q[ue] hizo en el auto de Agustín Manuel uno de los niños del orno de Babilonia...", lo que se corresponde con lo indicado en la *Memoria de apariencias* de dicho auto, según la cual el 2º carro "Su pintura exterior a de ser como de vn orno de cal, y abierto a su tiempo se verán en el los tres niños del orno de babilonia...". En la misma cuenta figuran 5.000 rs. pagados a María de Navas para "vestir el auto" (A.M.V.: 2-200-3).

- enero o principios de febrero⁵⁹³ por las compañías de Vallejo y Cardenas, y en la que intervino “la ópera de Flandes” (*Hª Zarzuela*: 70).
- Como 1ª dama de la compañía de Cárdenas, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-8), que ese año fueron *El divino artífice* y *Las puertas de David*, ambos de Antonio de Zamora (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - 1699: Como 1ª dama de Cardenas participó en uno de los autos⁵⁹⁴ del Corpus (*A.M.V.*: 2-200-9), que ese año fueron *El laberinto del mundo* y *El segundo blasón de Austria* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - 1704: Como 1ª dama de la compañía de Chavarría hizo uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-4), que ese año fueron *Las ordenes militares* y *El pleito matrimonial* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - 1709: Como autora de su propia compañía, representó en el Corpus de Madrid el auto de Calderón *El pleito matrimonial*⁵⁹⁵.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa de empezar en Lisboa* de León Merchante⁵⁹⁶.
- Mojiganga anónima *El mundo al revés*. Hacía el papel de mujer-marido. Compañeros: Teresa y Juana de Robles, Sabina [¿Pascual?], Manuela (?), Carlos Vallejo, Garcés e Hipólito (?) (*María de Navas*: 275)
- Mojiganga *Las casas de Madrid* de Juan Francisco Tejerade la que existen dos versiones. Según Buezo (*María de Navas*: 275), la mas temprana se puede fechar hacia 1678, y en ella hace de LOCA. Compañeros: Agustín Manuel, Teresa de Robles y Damián de Castro. En la segunda versión, posiblemente de 1697, hace de *CASA DEL CORDÓN* y aparece montada en un caballito de juguete.
- *Mojiganga* para el auto *El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo (¿1684?). Hizo el papel de VIEJO VENERABLE. Compañeros: Teresa de Robles, Agueda Francisca, María Cisneros, Juana Roldán, Paula María [de Rojas], Manuel de la Baña, Carlos de Villavicencio, Francisco de Fuentes, Carlos Vallejo y Manuel Mosquera (*María de Navas*: 277).

c) Posibles papeles representados:

- 1686: Puede que participase en la comedia burlesca *La renegada de Valladolid* representada el martes de Carnestolendas (26-II-1686), por la compañía de Manuel Mosquera y “tres partes principales” de la compañía de Rosendo López (*Fuentes V*: 188), en la que la actriz era 1ª dama.

4. Conclusiones:

Hija de la comedia, María de Navas unía a sus excelentes cualidades de actriz, que le permitieron alcanzar la categoría de 1ª dama como apenas 20 años, habilidades musicales suficientes como para participar en la reposición (1694) de *La purpura de la rosa* de Calderón, así como en un buen número de zarzuelas estrenadas durante el reinado de Carlos II. En su caso, como hija de arpista de las compañías, parece evidente que tanto ella como su hermano Salvador (también arpista) recibieron su instrucción musical de su padre.

Como 1ª dama de las principales compañías de la época participó en las reposiciones de las “fiestas” de Calderón que se hicieron durante el reinado de Carlos II, así como en varias “fiestas” y zarzuelas representadas en este periodo, durante el cual van a estrenar varias obras de este tipo

⁵⁹³ Según el certificado del escribano, que la menciona como “fiesta de opera” (*Fuentes VI*: 299), se estaba ensayando a finales de enero.

⁵⁹⁴ Según una lista de las ayudas de costa pagadas ese año a los actores, ella y Sabina Pascual, 1ª dama de Vallejo, recibieron 2.200 rs. cada una, cantidad superior a la de todos sus compañeros (*A.M.V.*: 2-425-41).

⁵⁹⁵ El otro auto, *El primero y segundo Isaac*, fue representado por la de Sabina Pascual. (*María de Navas*: 283).

⁵⁹⁶ Cotarelo (*Colección*: xlix), que la fecha hacia 1680, señala que en ella se hace un elogio de las comedias de Calderón y de los entremeses de Cáncer: “SRA. NAVAS: (*Canta*) Los sainetes de Cáncer/sí bien lo aseguro/aunque enferman de achaque/sanan de gusto”

dramaturgos tan estimables como Bances Candamo, Antonio de Zamora y Melchor Fernández de León.

Las noticias que nos han llegado de ella revelan a una mujer de fuerte carácter, que como la mayoría de sus colegas, no dudaba en enfrentarse con las autoridades en defensa de sus derechos, como ocurrió en 1694, cuando por no mostrarse muy dispuesta a representar⁵⁹⁷, la Junta del Corpus le embargó sus bienes; lejos de amilanarse, la actriz dirigió una queja escrita al mismísimo Rey, en la que afirmaba que la Junta la quería "...hazer que firme por fuerza...", suplicando que no consintiese que la Villa la hiciese representar por la fuerza "...pues no es justo que represente sin paga...". La queja obligó al Protector y Corregidor de Madrid a justificar tal decisión, y aunque la actriz finalmente aceptó representar, lo hizo advirtiéndole que esperaba "... no se ynnobara en las honrras recibidas ..." permitiéndose además "recomendar" a su hermano Juan "... y dice esta esperando a su hermano Juan de nabas y sup[li]ca se le acomode en las compañía en lo que hallaren suficiente." (A.M.V.: 2-200-4)⁵⁹⁸.

Autora de su propia compañía, aunque la aventura no parece que le resultase muy rentable⁵⁹⁹, y en la que al parecer no desdenaba hacer "galanes" "...vistiéndose de hombre en la compañía de que hera autora y empezo en 16 de abrio de 1703..." (*Genealogía*: 476), su "talante desprejuiciado" parece que era poco habitual incluso en una actriz, lo que causó escándalo entre sus contemporáneos y originó, como señala Buezo (*María de Navas*: 271), "... una serie de libelos⁶⁰⁰ que no salieron de su pluma y que circularon con profusión a fines de siglo...", en los que se acusaba claramente a la actriz de prostituirse, y al marido, Buenaventura o Ventura de Castro, de cornudo

⁵⁹⁷ Como ya vimos, la actriz alegaba "...allarse enferma y necesitar de curarse...". Ante la insistencia de los Comisarios la actriz "...dice que ya a dicho a la Villa y a su Mgd. que al allarse falta de salud no puede serbir a Madrid, por lo qual pidió licencia a su Magd. para quedarse fuera de las compañías para curarse como a de entrar esta primavera en cura y esto es lo que responde a la propuesta por lo qual da esta declaracion y no firma porque no digan en algun [palabra borrada] que por la firma se obliga ..." (A.M.V.: 2-200-4). Como ya vimos, aunque finalmente representó durante el Corpus, a finales de ese verano huyó a Lisboa, según confirma la queja de la viuda del arrendador de los corrales, quien "... haviendo ajustado con las compañías de Agustin Manuel y Damian Polop el que haviendo de empezar a representar el día 2 de septiembre de dicho año [1694], no lo pudieron cumplir por haver caido enfermas las partes principales de entrambas, haviendo costado a mi parte muchas cantidades de maravedis el entrar en la de Agustin Manuel sobresalientes para que pudiesen representar, a que se siguió el haver echo ausencia de esta Corte María de Navas, primera dama de dicha compañía, siendo todo lo referido en gran perjuicio de mi parte." (*Fuentes VI*: 170). Según el libelo ya citado (*Manifiesto de María de Navas*), la actriz huyó a Portugal debido a que estaba embarazada de su amante, el arpista Florisel (BUEZO, *María de Navas*: 279-280).

⁵⁹⁸ Ver los documentos relativos a este caso en el *Apéndice II: Documentos*. Año 1694.

⁵⁹⁹ Ya de vuelta en Madrid, al serle notificado el 25-II-97 que firmase en la lista de Vallejo, "Dijo q[ue] no puede firmar hasta tanto q[ue] se ayan formado las comp[añia]s y ver la ayuda de costa q[ue] le da Madrid por hallarse empeñada." (A.M.V.: 2-200-7).

⁶⁰⁰ Estos textos anónimos, aparecidos todos en Lisboa en 1695, fueron: una falsa autobiografía titulada *Manifiesto de María de Navas, la Comedianta, en que declara los justos motivos y causas urgentes que tuvo para hacer fuga de la Villa de Madrid, Corte de Castilla, a la Ciudad de Lisboa, Corte de Portuga; Copia de una carta que ha escrito María de Navas la Comedianta, en respuesta de otra que recibió en Lisboa, acompañada de un Papelejo intitulado: Defensionario general, que (suponiendo le escribió de su orden) ha publicado Don Fulanode Tal, un ingenio que dice viven en la Corte, y es nacido y criado en las Batuecas; y Apología por el Manifiesto y Carta de María de Navas, la Comedianta. Presentáse en la Palestra el Juicio Recto, llamado del Hirónica Defensa que sacó a luz del candil un Zoylo insensato, y sin oírle ni venirle se metió en guindillas, auxiliado de su Mecenas el Licenciado Busca Ruidos, por quien los halla, y a quien las dedica. Corrección del Caballero del Verde Gabán al segundo Don Quijote. Consulta del Crisis al ingenioso Consejo de la Tertulia sobre que se ponga perpetuo silencio al Versificante de la Mancha. Escribela Maria de Navas, dictada del Sínderesis. Dedicála al Caballero del Phebo*. HORMIGON, J.A.,(dir.), *Autoras en la Historia del teatro español (1500-1994)*, vol I (Madrid, 1996), pp. 587-91. Citado por BUEZO, *María de Navas*: 271-2.

consentidor⁶⁰¹. No obstante, su mala fama no parece que le impidiese ser admitida en casa de las damas de la alta nobleza⁶⁰².

Como era habitual, empezó representando papeles secundarios durante algún tiempo fuera de la corte, pero en 1686⁶⁰³ la encontramos actuando en Madrid y como primera dama, la máxima categoría dentro de la jerarquía profesional, en la que se mantuvo durante toda su larga carrera profesional⁶⁰⁴, por lo que su calidad como actriz parece estar fuera de toda duda. Precisamente por "...ser vna de las partes mejores en este Ministerio [de la representación]..." (A.M.V.: 2-201-4) la Junta del Corpus de Madrid se empeñó en 1704 en que fuese traída a Madrid, pese a la oposición del Hospital de Valencia, que la había contratado antes. Según afirma la actriz en su falsa autobiografía (*Manifiesto de María de Navas*), el público le perdonaba sus "...furietas e impacencias con el gusto que tenía al verme en las representaciones ..." (*María de Navas*: 277) debido a lo "realista" de su actuación, lo que sin duda explica la extraordinaria duración de su carrera. Y no sólo el público sino también las autoridades que incluso le perdonaron su apoyo al bando del Archiduque.

NIETO, Josefa (1):

1. Datos biográficos:

- Casada (en 1630) con el músico Francisco Alvarez de Vitoria⁶⁰⁵ (*L. Quiñones*: 454).
- Ella y su marido (Francisco Alvarez) figuran como "músicos de Vallexo" en la orden de 8 de marzo de 1639 que prohibía a los actores salir de Madrid (*Autos*: 15).
- En 1648 ya estaba viuda (*L. Quiñones*: 454). Posiblemente sea la Josefa Nieto que según la *Genealogía* (p. 373) murió hacia 1653.

2. Vida profesional:

- 1639: Música en la compañía de Manuel Vallejo (*Autos*: 15).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

⁶⁰¹ *Carta de María de Navas a Manuela de la Vaña* (B.N.M.: Ms. 2202); *Coplas hechas a las célebres bodas de María de Navas y Ventura de Castro y Buey, su marido* (B.N.M.: Ms. 4050); *A María de Navas, con ocasión de haber hecho dejación de su virtud, llevada de los patacones mejicanos del Almirante de Aragón* (B.N.M.: Ms. 4050) (BUEZO, *María de Navas*: 276).

⁶⁰² Según testimonio del escribano (21-III-1694) que había ido a su casa a notificarle la orden que le prohibía salir de Madrid, "...una criada suia respondió que hauia salido a misa y huiendo buelto [el escribano] a las dos de la tarde poco mas o menos [palabra borrada] con la madre de la d[ic]ha Maria de Nauas y preguntado por la susod[ic]ha respondió que no hauia benido desde que hauia salido a misa que *podría ser que obiese ido en casa de la Sra. Marquesa de liche* ..." (A.M.V.: 2-200-4). El subrayado es mío.

⁶⁰³ Aunque las primeras noticias que tenemos de su actuación en Madrid pertenecen a 1686, el hecho de que se la trajese desde Barcelona para dar "gusto" al Rey (A.M.V.: 2-199-4) parece indicar que ya había actuado -y de manera satisfactoria- ante el monarca. De hecho en ese año la actriz ya llevaba al menos siete años en la profesión.

⁶⁰⁴ Si como se afirma en su falsa autobiografía (*Manifiesto de María de Navas*), la actriz había nacido en 1666 (*María de Navas*: 274), resulta asombroso que en 1720, con 54 años, todavía hiciese papeles de dama.

⁶⁰⁵ Según Bergman (*L. Quiñones*: 454) tuvieron una hija, llamada también Josefa Nieto, quien casó primero con Antonio de Mata y tras enviudar de éste, se volvió a casarse, esta vez con el autor Toribio de Vega, y cuya carrera se desarrolló en la segunda mitad del siglo. Según la *Genealogía* (p. 438-9) debió morir en 1666 o 1668. Hay al parecer una tercera Josefa Nieto, casada con Gaspar Fernández (cobrador), pero "... la retiro de la comedia el Duque de Linares huiendo echo con violencia que el marido se ausentase [...] tubo el Duque dos hijos en ella, los cuales viuen con la madre con renta competente ..." (*Genealogía*: 463), cuya carrera se desarrolla en el último cuarto de siglo, por lo que es poco probable que sea hija de la primera Josefa Nieto, cuya carrera se desarrolla entre las 3ª y 4ª década del siglo.

- 1639: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Autos*: 15) participaría en los autos del Corpus de Madrid.
- 1643: Contratada como sobresaliente por la villa de Colmenar Viejo para hacer dos representaciones el Domingo de la octava del Corpus⁶⁰⁶.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos noticia de la trayectoria profesional de esta actriz, cuya cualidad de música conocemos únicamente gracias a la lista de Vallejo.

NIETO, Josefa (2):

1. Datos biográficos:

- Casada con Gaspar Fernández (cobrador), "... la retiro de la comedia el Duque de Linares haviendo echo con violencia que el marido se ausentase [...] tubo el Duque dos hijos en ella, los quales viuen con la madre con renta competente ..." (*Genealogía*: 463). Posiblemente el rapto tuvo lugar en el segundo semestre de 1681, ya que a partir de esa fecha la actriz desaparece de los escenarios.
- Dado que desarrolla su carrera en el último cuarto de siglo, es poco probable que sea hija de la primera Josefa Nieto, dado que la actividad profesional de ésta última se desarrolla entre la 3ª y 4ª década del siglo.

2. Vida profesional:

- 1677: 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 350) en la que su marido, Gaspar Fernández, era cobrador.
- 1678: 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 352) en la que su marido, Gaspar Fernández, era cobrador.
- 1679: 4ª dama en la compañía de Manuel Vallejo⁶⁰⁷ (*Docs. Calderón*: 357)
- 1680: 4ª dama en la compañía de Manuel Vallejo⁶⁰⁸ (*Docs. Calderón*: 366)
- 1681: 3ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 369) en la que su marido figura como cobrador.

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1677: Como 4ª dama de Escamilla (*Docs. Calderón*: 350) participó en uno de los autos de Madrid, que ese año fueron *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca* (*A.M.V.*: 2-200-5).

⁶⁰⁶ Se concierta por ella su marido Francisco Alvarez de Vitoria (*N.Datos*, 2ª(1912): 415).

⁶⁰⁷ Posiblemente el "Gaspar" que figura como penúltimo de la lista para la fiesta del Corpus es el marido de la actriz (*Docs. Calderón*: 357).

⁶⁰⁸ Así figura en la lista de la compañía para el Corpus, pero según la *Genealogía* (p. 463) era la 5ª dama de la compañía.

- 1678: Como miembro de la compañía de Escamilla participaría en *Alfeo y Aretusa*, zarzuela de Diamante, representada el 18 de enero para celebrar los años del emperador Leopoldo (*Fuentes V: 176*)
 - Como miembro de la compañía de Escamilla participaría en *El laurel de Apolo*, zarzuela de Calderón que se representó el 4 de noviembre para celebrar el santo del Rey (*Fuentes V: 176*)
 - Como miembro de la compañía de Escamilla participaría en *Las armas de la hermosura*, de Calderón, representada en el Alcázar el 6 de noviembre para celebrar los años del Rey (*Fuentes V: 176-7*)
 - Como 4ª dama de Escamilla (*Docs. Calderón: 352*) participó en uno de los autos de Madrid.
- 1679: Como miembro de la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón: 357*) participó en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *El tesoro escondido* y *El segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón: 358 y 362*).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en *El mayor triunfo amor*⁶⁰⁹, representada en el Alcázar el 26 de julio para celebrar los años de la Reina Madre (*Fuentes V: 177*).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participaría en la nueva reposición de *La púrpura de la rosa*, representada el 25 de agosto en el Alcázar para celebrar el santo de la reina Mª Luisa (*Fuentes V: 177*).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en *Siquís y Cupido*⁶¹⁰ (*o Ni Amor se libra de Amor*), comedia de Calderón representada en el Salón del Buen Retiro el 3 de diciembre.
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participaría en *Faetón*, de Calderón, representada el 22 de diciembre para celebrar los años de la Reina Madre (*Fuentes V: 178*)
- 1680: Participó en la reposición de *La púrpura de la Rosa*, representada el 18 de enero en el Salón del Alcázar. Hizo el papel de *ADONIS*⁶¹¹, sustituyendo en él a Francisca Bezón, que estaba enferma.
 - Participó como miembro de la compañía de Vallejo en *Hado y divisa*⁶¹², última fiesta de Calderón, representada en el Coliseo los tres días de Carnestolendas, para celebrar el “real casamiento” de Carlos II y Mª Luisa de Orleans.
 - Participó en la reposición de *Los juegos olímpicos*, representada el 6 de noviembre por la compañía de Vallejo y “algunas partes” de la compañía de Jerónimo García, para celebrar los años de Rey (*Fuentes V: 181*).
 - Como 4ª dama de Vallejo (*Docs. Calderón: 366*), participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1681: Como miembro de la compañía de Vallejo participaría en la reposición de *El alcázar secreto*, de Solís, representada el 18 de enero para celebrar los años de la Emperatriz (*Fuentes V: 181*).
 - Como 3ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 369*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea* (*Docs. Calderón: 370*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

⁶⁰⁹ Shergold y Varey (*Fuentes IX: 158*) creen que podría tratarse de una “refundición en forma de zarzuela” de una comedia de Agustín de Salazar y Torres hecha por Vera Tassis.

⁶¹⁰ Cobró 896 rs. como las restantes actrices de ambas compañías (*Fuentes I: 90*), pero además se le dieron 100 rs. para “vestir el fin de fiesta” (*Fuentes I: 80-1*). Se representó para celebrar la entrada en Madrid de la nueva Reina, Mª Luisa de Orleans (*Fuentes V: 177*).

⁶¹¹ Se le dieron 600 rs. para “vestir su papel” (*Fuentes I: 99*).

⁶¹² Las cuentas de la fiesta recogen lo gastado “Por 30 sillas que en el tiempo de los ensayos y comedias an ocupado Francisca Vezon, Manuela de Escamilla, Bernarda Manuela, María de Valdes y Josepha Nieto, a 122 reales cada vna: 360 rs.” (*Fuentes I: 111*).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Puede que fuese nieta de la Josefa Nieto a la que nos hemos referido en el apartado anterior, quien como ya vimos tuvo una hija del mismo nombre, cuya carrera se desarrolló en las décadas centrales del siglo, por lo que no puede tratarse de la que nos ocupa. Por otra parte, el rapto de la actriz tuvo que producirse cuando ésta era todavía joven y guapa, lo que significa que inició su carrera en el último cuarto de siglo, y empezaba a destacar en la profesión cuando fue raptada por el duque de Linares.

Su categoría de 4ª dama parece confirmar sus cualidades musicales, así como su participación en las reposiciones de fiestas escritas por Calderón y estrenos importantes de la época. El hecho de que fuese elegida en 1680 para sustituir a Francisca Bezón, una actriz como ya vimos muy apreciada, en un papel tan importante como el de *ADONIS* de *La púrpura de la rosa*, parece confirmar que había alcanzado en la profesión un prestigio que se confirma por su ascensión a 3ª dama al año siguiente



OLMEDO, Jerónima de:

1. Datos biográficos:

- Hija⁶¹³ de Alonso de Olmedo Tofiño y de Jerónima de Omeño⁶¹⁴ (*Genealogía*: 155 y 511)
- Hermana del célebre Alonso de Olmedo (*Genealogía* 155) y de María de Olmedo.
- Casada con Juan Navarro Oliver⁶¹⁵ (*Genealogía*: 460).
- Hizo terceras y segundas damas "... en cuya parte fue muy aplaudida..." (*Genealogía*: 460)
- En 1687 la nombró el cabildo Mayordoma de la Cofradía de la Novena, "sirviendo" por ella su sobrino Gaspar de Olmedo (*Genealogía*: 460)
- Murió en Madrid el 10 de enero de 1703 con mas de ochenta años (*Genealogía*: 460).

⁶¹³ Hay otra actriz homónima, hija de Tomé y María de Olmedo, contratada con sus padres y su hermano Hipólito (celebre gracioso) por Esteban Nuñez en 1659 (*N.Datos*, 2ª(1914): 222), pero no parece que destacase en la profesión, ya que ni siquiera se indica que papeles debe representar.

⁶¹⁴ En 1652 Jerónima de Omeño, ya viuda de Olmedo Tofiño, se obliga a que sus hijos Alonso y Jerónima entren a formar parte de una compañía de partes (*N.Datos*, 2ª(1913): 305).

⁶¹⁵ Según Rennert (*Spanish*: 542) ya estaban casados en 1632, cuando ambos aparecen como miembros de la compañía de Avendaño, pero debe ser un error porque en 1638 ella figura junto con su hermana María en la compañía dirigida por su padre y Luis Bernardo Bovadilla, cobrando ambas un sueldo común (16 rs. de ración y 8 rs. por cada representación) (*N.Datos*: 284), y en 1652 su madre firma por ella y por su hermano Alonso como miembros de una compañía de partes (*N.Datos*, 2ª(1913): 305), por lo que ambos posiblemente fuesen menores de 25 años. En 1657 su madre se obliga por ambas, junto con los restantes miembros de la compañía del *Pupilo*, a volver a Madrid en febrero de 1658 y representar en los corrales (*Fuentes V*: 123). Por su parte, él había estado casado antes con Isabel López, una de las hijas de Luis López Sustaete, y lo estaba todavía en 1658 cuando su suegro le nombra testamentario (*N.Datos*, 2ª(1914): 217). Según la *Genealogía* (p. 387) Isabel López murió en 1667, por lo que el matrimonio de Navarro con Jerónima tendría que haberse celebrado en fecha posterior. Sin embargo el hecho de que ambos permaneciesen en Francia durante varios años nos permite suponer que posiblemente ya estaban casados o lo hicieron allí. Sólo sabemos con certeza que estaban casados en 1674, ya que ese año ambos donaron a la Virgen de la Novena "...dos coronas de plata sobredorada y diferentes piedras ..." (*Genealogía*: 460). Juan Navarro murió en 1679 (*Genealogía*: 53).

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de su padre Alosno de Olmedo Tofiño⁶¹⁶
- 1632: Miembro de la compañía de Avendaño⁶¹⁷.
- 1638: Miembro, junto con su hermana⁶¹⁸ de la compañía dirigida por su padre y Luis Bernardo Bovadilla (*N.Datos*: 284).
- 1640: Miembro de la compañía de Vallejo que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 542)
- 1652: 3ª dama en una compañía de partes en la que también figuran sus hermanos Alonso⁶¹⁹ y María, y el marido de ésta última (Juan Pérez).
- 1654: 2ª y 3ª dama en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 314).
- 1655: Miembro de la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Colección*: xxxvi)
- 1657 (?): Miembro de la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Colección*: xlv) (*Fuentes V*: 123)
- 1658: Miembro de la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Colección*: xxxvi)
- 1659: Miembro de la compañía de Diego Osorio (*Spanish*: 542)
- 1661: 2ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa que fue a Francia⁶²⁰, a la que también pertenecía Juan Navarro (*Actores: Prado*: 132).
- 1662: En la compañía de José Carrillo⁶²¹, que “empezó” en Valencia (*Genealogía*: 460)
- 1666: Actuaba en París (*Spanish*: 542). Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa.
- 1674: 2ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 338)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1655: Participa cantando en la *Loa* de la fiesta representada para celebrar el cumpleaños del emperador Fernando III el 13-VII-55 (*Colección*: xxxvi)
 - Hizo la *ENVIDIA* en la loa de Solís para la comedia *La renegada de Valladolid* (*Solís obra menor*: 73)
- 1658: Participa en la *Loa* de D. Diego de Figueroa y Córdoba representada en las fiestas del Retiro, en la que canta y baila (*Colección*: xxxvi)
- 1666: Participa cantando y bailando en el *Ballet des Muses*⁶²², representado el 2 de diciembre en el castillo de S. Germain in Laye (Francia) para celebrar el nacimiento del Delfín. Compañeras: Francisca Bezón, María de Anaya y María de Valdés.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

⁶¹⁶ Ese año se “recibió” en la cofradía de la Novena (*Genealogía*: 460) con los restantes miembros de su familia. Sería aún una niña ya que figura simplemente como hija de Olmedo, aunque puede que ya hiciera algunos papeletos.

⁶¹⁷ Según Rennert (*Spanish*: 542) figura en ella ya con su marido Juan Navarro, pero como ya hemos expuesto, creemos que se trata de un dato erróneo.

⁶¹⁸ Ella y su hermana María cobran para ambas 16 rs. de ración y 8 rs. por cada representación (*N.Datos*: 284).

⁶¹⁹ Por Alonso y Jerónima firmó su madre Jerónima de Omeño (*N.Datos*, 2ª(1913): 305).

⁶²⁰ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 132) Jerónima permaneció en Francia casi diez años, pero puede que se trate de un error, ya que según la *Genealogía* (p. 460) y Sarrió (*Vida teatral*: 191) figura como dama en la compañía de José Carrillo que actuaba en Valencia en 1662.

⁶²¹ Hacía 1ª dama. En la misma compañía estaba también Juan Navarro, que hacía los galanes (SARRIÓ, *Vida teatral*: 191), pero que según Cotarelo (*Actores: Prado*: 132) fue uno de los actores españoles que marcharon a Francia con Pedro de la Rosa, y que permaneció allí cerca de diez años, por lo que parece que los datos de Cotarelo son erróneos. En la misma compañía figura también Hipólito de Olmedo como gracioso ¿puede que esta Jerónima sea la hija de Tomé de Olmedo?

⁶²² Figura entre las “*Espagnoles qui chantent en dançant*” del *Ballet des Muses*, en cuyo reparto también figura Juan Navarro como músico (“*Espagnols qui jouent de la Harpe et des Guitares*”), aunque no nos consta que lo fuera. Ver la “suelta” editada por Ballard (Paris, 1666), p. 25.

- 1657 (?): Figura entre los miembros de la compañía del *Pupilo* que aparecen en la *Loa* de presentación escrita por Diamante para dicha compañía, y que Cotarelo (*Colección*: xlv) fecha “hacia 1657”

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Actriz con habilidades musicales, como buena “hija de la comedia” debió iniciar su carrera muy joven, hacia 1638, año en que aparece como actriz en la compañía dirigida por su padre y Luis Bernando Bovadilla (*N.Datos*: 284). Su carrera, bastante larga, está dividida en dos partes claramente diferenciadas: una primera etapa en los teatros hispanos y una segunda, que parece haber durando cerca de diez años, en Francia⁶²³.

Tras su vuelta a Madrid, no parece que tuviese mucho interés en reanudar su carrera profesional, pese a que fue contratada en 1674 para la compañía de Vallejo que debía hacer uno de los autos del Corpus madrileño. Posiblemente su estancia en París le había sido lo suficientemente provechosa como para poder retirarse del teatro. Que disfrutaba de una posición acomodada parece confirmarlo el hecho de que ese mismo año de 1674 ella y su marido donasen a la Virgen de la Novena “...dos coronas de plata sobredorada y diferentes piedras...” (*Genealogía*: 460)

OLMEDO, Juana de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Hipólito de Olmedo⁶²⁴ y Juana de Salas⁶²⁵.
- Hermana de Fabiana y José de Olmedo. Fabiana siguió la tradición familiar y fue también actriz⁶²⁶, pero José “estudio medicina” (*Genealogía*: 195).
- Casada primero con Francisco Alvarez, quien murió en Madrid en 1692 (*Genealogía*: 177), con el que tuvo a su única hija, Margarita Alvarez Olmedo, también actriz (*Genealogía*: 561). Tras la muerte de Alvarez, contrajo nuevo matrimonio con Prudencio Zapata, cobrador y guardarropa (*Genealogía*: 266)
- Murió en Lisboa en 1717 (*Genealogía*: 441)

2. Vida profesional:

- 1692: 5ª dama en la compañía de María de Alvarez (*Genealogía*: 441)
- 1697: Hizo sobresalientes en la compañía de Carlos Vallejo (*Genealogía*: 441), o 7ª dama de dicha compañía⁶²⁷ (*A.M.V.*: 2-200-7).

⁶²³ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 132) Jerónima, que marchó con la compañía de Rosa en 1661, permaneció en Francia casi diez años. Sin embargo no está claro que se marchase con Rosa ya que figura como 1ª dama en la compañía de José Carrillo que actuaba en Valencia en 1662 (*Vida teatral*: 191), y a la cual también pertenecía Juan Navarro.

⁶²⁴ Éste era hijo de Tomé de Olmedo, y fue célebre gracioso y autor (*Genealogía*: 195) pero no parece que tuviese relación familiar alguna con la otra dinastía Olmedo: los hijos de Alonso de Olmedo Tofiño y Jerónima de Omeño, una de cuyas hijas, llamada también Juana de Olmedo, no debe ser confundida con las que nos ocupa, ya que, según la *Genealogía* (p. 511) “...no salió a las tablas y caso con Francisco de Salas, bordador.”

⁶²⁵ Era hija de Francisco de Salas (*Genealogía*: 439).)

⁶²⁶ Hizo segundas y cuartas damas, y se casó con el actor Manuel Polop (*Genealogía*: 507), miembro de otra de las dinastías de actores que dominan el teatro español durante el último cuarto del siglo.

⁶²⁷ Su padre era el primer gracioso de la compañía. Juana se hallaba en Granada y fue reclamada por el Protector. Enviada a Madrid por el corregidor de la ciudad “...sin embargo del miserable estado en que se halla...” según informa éste en carta fechada el 26-III; tres días después (29-III) se informa a Madrid que “...sin embargo de las dificultades que tenía la marcha de Juana de Olmedo executa su viaje para esa corte mañana a las cinco con que llegara muy a tiempo...”, solicitándose al mismo tiempo se paguen por Madrid los 21

- 1698: 5ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas⁶²⁸.
- 1699: 6ª dama de la compañía de Juan de Cárdenas⁶²⁹.
- 1700: No parece que entrase en ninguna de las compañías formadas ese año para Madrid, ya que aunque se le embargaron el 10-III “Doze bestidos de raso y bordados de diferentes colores” (A.M.V.: 2-200-10), no aparece en ninguna de las listas. Finalmente parece que entró como 3ª dama en la compañía de José Andrés, que actuaba en Zaragoza (*Genealogía*: 441)
- 1701: 3ª dama en la compañía de José Andrés (*Genealogía*: 441)
- 1702: 3ª dama en la compañía de José Andrés (*Genealogía*: 441)
- 1703: 3ª dama en la compañía de José Andrés (*Genealogía*: 441)
- 1705: 3ª dama en la compañía de Juana Ondarro (*Genealogía*: 441)
- 1712: 3ª dama en la compañía de Juana de Ondarro (*Genealogía*: 441)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1697: Como miembro de la compañía de Vallejo participo en uno de los autos de Madrid, que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (A.M.V.: 2-200-7)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la reposición de la zarzuela de Melchor Fernández de León titulada *Venir el amor al mundo*⁶³⁰, representada en el Alcázar el 13 de octubre (*Fuentes VI*: 298).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participaría en la representación de *Muerte en amor es la ausencia*⁶³¹, comedia de Antonio de Zamora representada el 28 de octubre en el Buen Retiro para celebrar los años de la Reina (*Fuentes VI*: 298)
- 1698: Como miembro de la compañía de Vallejo, participó en *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*⁶³², zarzuela de Marcos de Lanuza representada en el Jardín de la Priora del Alcázar (*Hª Zarzuela*: 70).
 - Como miembro de la compañía de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid⁶³³.
- 1699: Participó en *Los cielos premian desdenes* o *Júpiter y Yoo*, zarzuela de Marcos de Lanuza. Hizo en la zarzuela el papel de la *MÚSICA*⁶³⁴.

doblonces “... que es lo que ymporta el carruaje que lleua, y mas la costa que ymportare el hauer mantenido a Juana de Olmedo y su fam[ili]a en el camino ...” (A.M.V.: 2-200-7). Permaneció en la compañía de Vallejo todo el resto del año, ya que figura entre las damas de la misma a las que el 5-II-1698 se prohíbe abandonar Madrid (A.M.V.: 2-200-8).

⁶²⁸ Figuraba como 6ª dama en el borrador de la lista de Carlos Vallejo, pero fue finalmente sustituida por Juana de Robles, pasando ella a su vez a sustituir como 5ª dama a Paula de Olmedo que figuraba como tal en el borrador de la compañía de Cárdenas (A.M.V.: 2-200-8), en cuya compañía permaneció toda la temporada, ya que figura entre las damas de dicha compañía a las que el 19-II-1699 se prohibió salir de Madrid (A.M.V.: 2-200-9).

⁶²⁹ Aunque según la *Genealogía* (p. 441) era 5ª dama en la compañía de Juan de Cardenas, figura como 6ª dama en la lista definitiva (2-IV) aunque no aparece en un primer borrador, en el que se propone como posible 6ª dama a otras cinco actrices: Mariana de León, Ana de la Rosa, Paula de Olmedo, Juana de Ondarro y Angela de Labaña (A.M.V.: 2-200-9). Permaneció en la compañía todo el año ya que figura entre las damas de la misma a las que el 19-II-1700 se prohíbe abandonar Madrid (A.M.V.: 2-200-10).

⁶³⁰ Estrenada en 1680 (*Fuentes IX*: 237).

⁶³¹ En la *B.N.M.* (M. 1.365) se conserva música de Sebastián Durón escrita para esta obra (*Fuentes IX*: 167).

⁶³² Se trataría de la “fiesta de la opera” que según los certificados del escribano estuvieron ensayando el 27 y 28 de enero las compañías de Vallejo y Cárdenas (*Fuentes VI*: 299).

⁶³³ Ese año se dio orden a la compañía de Cárdenas para que fuese a Toledo a representar “... la fiestas o comedias que se le dieran para el maior diuertimento...” del Rey, pero la Villa solicitó que se le permitiese volver Madrid el día del Corpus “...para que no falte la zelebridad...” (A.M.V.: 2-200-8).

⁶³⁴ El personaje de la *Música* también aparece en la loa, pero el papel fue representado allí por Manuela de la Cueva (*Hª Zarzuela*: 71).

- Como miembro de la compañía de Juan de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid⁶³⁵, que ese año fueron *El laberinto del mundo* y *El segundo blasón de Austria* (A.M.V.: 2-200-5).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Como es habitual en las actrices del último cuarto de siglo, Juana de Olmedo es también “hija de la comedia” ya que sus padres además de ser también actores, pertenecían igualmente a familias dedicadas a la profesión cómica. Juana se mantuvo dentro de la endogamia que predominaba en la profesión en esta época, aunque sus dos maridos parece que tuvieron una categoría profesional inferior a la de ella.

Aunque su carrera profesional duró unos veinte años, sus actuaciones en la corte parecen haberse limitado a los tres años que figura como miembro de las compañías que actuaban en Madrid (1697-99), pasando luego a desarrollar su carrera en compañías que trabajaban fuera de la Corte. Su categoría -habitualmente 5ª dama- parece confirmar unas habilidades musicales que sin duda tuvo que demostrar en las zarzuelas representadas durante esos años en las que participó. El hecho de que hiciese el papel de la *MÚSICA* en *Los cielos premian desdenes* o *Júpiter y Yoo* de Marcos de Lanuza (*Hª Zarzuela*: 71) parece indicar que su participación musical en este tipo de obras no se limitaba a integrar los coros, sino que incluía papeles solistas.

OLMEDO, María de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Alonso de Olmedo Tofiño y de Jerónima de Omeño⁶³⁶ (*Genealogía*: 481)
- Sus hermanos Jerónima y Alonso de Olmedo (*Spanish*: 542), fueron ambos actores y muy famosos, sobre todo él.
- Casada con Juan Pérez de Tapia⁶³⁷ ya en 1652, cuando ambos figuran como miembros de una compañía de partes a la que también pertenecen los dos hermanos de ella (Jerónima y Alonso) (*N.Datos*, 2ª(1913): 305)
- Fue recibida en la Cofradía de la Novena con su marido en 1653⁶³⁸ (*Genealogía*: 481).
- Murió en 1668 en Sevilla⁶³⁹ y ese mismo año se le hicieron por la Cofradía de la Novena las honras fúnebres en Madrid (*Genealogía*: 481).

2. Vida profesional:

- 1635: 5ª dama y arpista en la compañía de su padre que actuó en el Corpus de Sevilla (*Spanish*: 542)

⁶³⁵ Se le dieron 500 rs. en concepto de ayuda de costa (A.M.V.: 2-425-41).

⁶³⁶ No se debe confundir con la mujer de Tomé de Olmedo, madre de Hipólito de Olmedo, aunque ambas desarrollan su carrera prácticamente por la misma época.

⁶³⁷ Según Rennert (*Spanish*: 542), él había estado casado antes con Ana Mª Rodríguez, que vivía todavía en 1640.

⁶³⁸ Ya había sido recibida en 1631 (*Genealogía*: 481) con los miembros de su familia, pero suponemos que era todavía una niña.

⁶³⁹ El matrimonio vivía en Sevilla tras haberse retirado ambos de la comedia (*Genealogía*: 89).

- 1638: Miembro, junto con su hermana⁶⁴⁰, de la compañía dirigida por su padre en sociedad con Luis Bernardo Bovadilla (*N.Datos*, 284).
- 1639: En la compañía dirigida por su padre en sociedad con Luis Bernardo Bovadilla (*Spanish*: 542)
- 1640: 2ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 542)
- 1652: 4ª dama en la compañía de partes a la que también pertenecen su marido (galán 3º) y sus dos hermanos: Jerónima (3ª dama) y Alonso ("lo que se le ordene") (*N.Datos*, 2ª(1913): 305).
- 1654: 1ª dama en la compañía de su marido, Juan Pérez Tapia, que actuaba en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral*: 250)
- 1657: Sobresaliente en la compañía de Esteban Núñez que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 481)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Miembro de una de las principales dinastías de actores, no parece sin embargo que alcanzase dentro de la profesión una elevada categoría, manteniéndose dentro de lo niveles medios.

OLMEDO, Paula de:

1. Datos biográficos:

- Según la *Genealogía* (p. 492) era hija de Hipólito de Olmedo y Juana de Salas, la *Cornetilla*, pero debe tratarse de una confusión con Paula Fabiana de Olmedo (*Genealogía*: 507), ésta sí hija de los arriba mencionados⁶⁴¹, que estuvo casada con Manuel Polop.
- Casada con Francisco Rico⁶⁴² (*Genealogía*: 492).
- Era tiple y bastante apreciada según se hace constar en la lista provisional de la compañía de Agustín Manuel para el Corpus de 1694, tras abandonar dicha compañía el matrimonio: "Francisco Rico se fue con su muger Paula de Olmedo que canta los tiples que es la que falta en d[ic]ha compañía como parte mas esencial para la música." (*A.M.V.*: 2-200-4).
- Hacia 3ª damas o graciosa, pero hacia 1698 o 1699 padeció una grave enfermedad que la dejó sin voz, según se indica en un informe remitido el 24 de marzo de 1699 por el Presidente de la Chancillería de Granada al Protector: "...Paula de Olmedo en esta compañía haze papel de graziosa y su marido Fran[cis]co Rico haze el mismo papel; la Paula de Olmedo tambien cantaba; la voz se le a perdido a causa de auer padezido algunos hachaques que todauia le perseueran..." (*A.M.V.*: 2-200-9). Sin embargo y pese a la enfermedad estuvo en Portugal al menos desde mediados de 1699 a principios o mediados de 1700⁶⁴³.
- En 1704 volvió a caer enferma según informa al Protector el corregidor de Granada, en carta fechada el 19 de febrero: "... a los primeros días de auer llegado yo a esta ziu[da]d le bi representar dos o tres comedias y no estaba la boz de prouecho, despues a tenido vna enfermedad dilatadissima

⁶⁴⁰ Ella y su hermana Jerónima cobran para ambas 16 rs. de ración y 8 rs. por cada representación (*N.Datos*: 284).

⁶⁴¹ El 1º de marzo de 1699 la Junta del Corpus de Madrid acordó que se escribiese a la Chancillería de Granada para que se enviase a Madrid a "Paula de Olmedo y la hija [¿Juana de Olmedo?] de Ypolito de Olmedo" (*A.M.V.*: 2-200-9), lo que parece confirmar que Paula de Olmedo no era hija de Hipólito.

⁶⁴² Hacía graciosos y actuó como tal en la compañía de Juan Antonio Matías durante su estancia en Lisboa en 1701; también hizo graciosos en la compañía de José de Prado en 1717 (*Genealogía*: 183).

⁶⁴³ En respuesta el Protector, el Corregidor de Granada escribió el 2 de marzo de 1700 que la actriz no podía ser asegurada "...respecto de allarse vn año a en Portugal con toda la compañía en que asistia..." (*A.M.V.*: 2-200-10). Posiblemente forma parte de la compañía de Juan Matías, a la que pertenecía en 1701, cuando dicha compañía representaba en Lisboa (*Genealogía*: 492).

en que llego a estar con la vnzion...". Para corroborar su afirmación remite con la carta un certificado del escribano de Granada en el que éste da fe de haber ido a casa de la actriz, quien se encontraba en la cama "...de enfermedad que a estado padeciendo de mas de dos meses a esta parte quitado el cauello de la caueça por dha enfermedad ...". Extremadamente puntilloso, el escribano tomó también declaración al medico y al cirujano que la atendían, los cuales declararon que la enfermedad era "...una calentura podrida maligna [...] umor colerico [...] y desde el principio hiço de cubito a el cerebro causándole un delirio continuo muchos días..." (A.M.V.: 2-201-4). La actriz debió recuperarse bien de dicha enfermedad, ya que prosiguió con su carrera que se prolongó al menos durante los diez años siguientes.

2. Vida profesional:

- 1685: 6ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla⁶⁴⁴ (*Genealogía*: 492)
- 1693: Sobresaliente en la compañía de Agustín Manuel⁶⁴⁵ (A.M.V.: 2-200-3) (*Genealogía*: 492)
- 1698: Prevista como 5ª dama de la compañía de Juan de Cárdenas, fue finalmente sustituida por Juana de Olmedo (A.M.V.: 2-200-8)
- 1699: Se la menciona entre otras actrices como posible 6ª dama para la compañía de Juan de Cárdenas⁶⁴⁶, aunque finalmente se contrató a Juana de Olmedo (A.M.V.: 2-200-9)
- 1701: 3ª dama en la compañía de Juan Antonio Matías (*Genealogía*: 492)
- 1702: 3ª dama en la compañía de Juan Antonio Matías (*Genealogía*: 492)
- 1703: 3ª dama en la compañía de Juan Ruiz⁶⁴⁷ (*Genealogía*: 492)
- 1704: 3ª dama en la compañía de Francisco Rico que estaba en Granada (A.M.V.: 2-201-4).
- 1705: 4ª dama en una de las compañías que actuaba en Madrid (*Genealogía*: 492)
- 1706: Sobresaliente en la compañía de Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 492)
- 1707: Sobresaliente en la compañía de Sabina Pascual (*Genealogía*: 492)
- 1708: Sobresaliente en la compañía de José Garcés (*Genealogía*: 492)
- 1711: Sobresaliente en la compañía de José de Prado (*Genealogía*: 492)
- 1712: Sobresaliente en la compañía de José de Prado (*Genealogía*: 492)
- 1717: Sobresaliente en la compañía de José de Prado⁶⁴⁸

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1693: Participó como sobresaliente de la compañía de Agustín Manuel en el auto *Música enseña el Amor* de Manuel Vidal, representado por dicha compañía ese año en el Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-200-3).
- 1708: Participó en *Acís y Galatea*, zarzuela de José de Cañizares con música de Antonio de Literes, representada el 19 de diciembre en el Retiro por las compañías de José Garcés y Juan Bautista Chavarría para celebrar los años del Rey. Hizo el papel de *TISBE* (*Hª Zarzuela*: 76-77).

⁶⁴⁴ Parece ser una confusión con Paula Fabiana de Olmedo, quien figura como 6ª dama de la compañía dirigida por Manuela de Escamilla, quien según Sarrió (*Vida teatral*: 203) actuaba ese año en Valencia.

⁶⁴⁵ Su marido Francisco Rico figura en la misma compañía como 5º galán (A.M.V.: 2-200-3).

⁶⁴⁶ Posiblemente fue descartada debido a las noticias enviadas desde Granada, ciudad en la que se encontraba, ya que en carta fechada el 24 de marzo, el Presidente de la Chancillería de dicha ciudad informa de que la actriz ha perdido la voz por "...auer padezido algunos achaques..." (A.M.V.: 2-200-9).

⁶⁴⁷ El 30 de marzo de 1703 el Protector escribió al Corregidor de Granada reclamándole que enviase a Madrid a Paula de Olmedo y a Juan Velarde por ser "mui prezisas [partes]", haciéndose cargo la Villa de los costes del viaje, pero el 10 de abril el gobernador de Granada contesta que le resulta imposible mandarla debido a la oposición mostrada por los regidores de Granada a la marcha de los actores que trata de disculparse con la falta de "habilidad" de ambos cómicos "...para poder concurrir en las comp[añ]as de esa Corte..." (A.M.V.: 2-201-2). Ver los documentos relativos a este caso en *Apéndice II: Documentos*. Año 1703.

⁶⁴⁸ REYES PEÑA, M. de los, "El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de *Fineza contra fineza* en Viena (1671) y en Madrid (1717)", en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique Et Arts dans les cours Européennes de la Renaissance Et du Baroque*. Varsovia, 1996, K. Sabik (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 115-141; p. 136.

- 1717: Participó en la reposición de *Fineza contra fineza* de Calderón (REYES, *Teatro barroco*: 136).
- 1721: Participó en *Angélica y Medoro*, “dramma músico u opera scenica en estilo italiano” representada en el Coliseo el 21 de enero para celebrar el matrimonio del Príncipe de Asturias con Luisa Isabel de Borbón. Hizo el papel de *MALANDRIN* (*Hª Zarzuela*: 82-3).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- 1693: Puede que como sobresaliente participase en la reposición de *Psiquis y Cupido* de Calderón, representada el 29 de julio de ese año en el Coliseo del Buen Retiro por la compañía de Agustín Manuel y algunos sobresalientes, para celebrar el santo de las Reinas (*Fuentes VI*: 293).

4. Conclusiones:

Aunque no sabemos con certeza sus orígenes familiares, es posible que estuviese emparentada con alguno de los célebres Olmedo que por entonces representaban en los teatros hispanos, lo que habría facilitado su educación musical.

Según reflejan los documentos consultados, parece evidente que fue una actriz-música muy apreciada por sus habilidades musicales, pues como ya vimos, en 1694, al ausentarse ella y su marido de la compañía de Agustín Manuel, se hace constar que ella “... es la que falta en d[ic]ha compañía como parte mas esencial para la música.” (*A.M.V.*: 2-200-4). Los continuos intentos realizados por la Junta del Corpus de Madrid para contar con ella en las fiestas del Corpus patrocinadas por la Villa, parecen indicar que su intervención como sobresaliente en la compañía de Agustín Manuel durante las fiestas del Corpus de 1693 (*A.M.V.*: 2-200-3) fue muy satisfactoria, hasta el punto de que en 1698 fue una de las actrices por las que el Rey mostró un especial interés para que formase parte de las compañías de Madrid⁶⁴⁹, lo que finalmente no se consiguió, ni tampoco en 1699, pese a la petición del Protector al Presidente de la Chancillería de Granada para que la enviase a Madrid. En el informe remitido desde Granada otra mano incluyó una breve anotación que es todo un elogio de su calidad profesional como música: “...Paula de Olmedo no es papel de estimaz[i]on tubo buena voz hera diestra en la Musica pero lo [a] perdido por sus achaz[ue]s y en esta compañía se mantiene por q[ue] su marido es preciso en ella q[ue] haze papel de grazioso.” (*A.M.V.*: 2-200-9). Pese a que sus enfermedades -ciertas o fingidas- parecen haberse prolongado varios años,⁶⁵⁰ afectando en un primer momento a sus cualidades vocales, la pérdida de la voz -si es que existió realmente⁶⁵¹- fue sólo temporal, tal y como prueba su larga carrera posterior, desarrollada principalmente a lo largo de la primera década del siglo XVIII, ya en las compañías madrileñas. Precisamente la insistencia del Protector para que sea enviada a Madrid y la resistencia que muestran los encargados de enviarla, aludiendo como excusa a sus problemas vocales, es en mi opinión clara prueba de que la actriz destacaba por sus habilidades como cantante.

⁶⁴⁹ El 17 de febrero de 1698 la Junta del Corpus acusa recibo de que “...el Duque de Medina Sidonia le hauia ynsignuado [al Corregidor] ser del R[ea]l agrado de V[uestra] M[aj]g[esta]d, se trujesen de fuera tres partes de papeles de mujer q[ue] son las Prados y Paula de Olmedo...” (*A.M.V.*: 2-200-8). Ver el documento relativo a éste caso en *Apéndice II. Documentos*. Año 1698.

⁶⁵⁰ También en 1704 el Corregidor de Granada alegó una “dilatadisima” enfermedad de la actriz (*A.M.V.*: 2-201-4) para evitar tener que enviarla a Madrid, a lo que por otra parte ya se habían opuesto el año anterior los Comisarios del Corpus de la ciudad (*A.M.V.*: 2-201-2).

⁶⁵¹ Las interferencias de la Junta del Corpus madrileña en las fiestas del Corpus de otras ciudades provocaron serios incidentes, e incluso algunas de ellas se negaron a obedecer las órdenes del Protector si no se les compensaba económicamente, como fue el caso de Valencia en 1703. Ver en *Apéndice II: Documentos*. Año 1703.

ORO, Ana de:

1. Datos biográficos:

- Casada con Pedro de Contreras⁶⁵² (*N.Datos*: 259)

2. Vida profesional:

- 1637: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Pedro de la Rosa⁶⁵³.

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1637: Entremés cantado *El Mago*, de Luis Quiñones de Benavente (*Genealogía*: 447), representado ese año (BERGMAN, *L.Quiñones*: 315) para las fiestas de San Juan en el Buen Retiro por las compañías de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa. Hizo el papel de una de las fieras (*TIGRE*) que había en la *Leonerá*⁶⁵⁴ del Buen Retiro (*Colección*: 581)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- 1636 (?): Según Bergman (*L.Quiñones*: 473) posiblemente sea la "Ana"⁶⁵⁵ que figura en el reparto del entremés de Benavente *Los muertos vivos*.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de ella que su pertenencia a la compañía de Rosa en 1637. Es posible que muriera hacia 1639, ya que a partir de esa fecha figura únicamente Contreras en la compañía de Pedro de la Rosa (*L.Quiñones*: 473)

ORTÍZ, Ana:

1. Datos biográficos:

- Casada con el arpista Juan Ortíz⁶⁵⁶.

⁶⁵² El figura como músico en la compañía de Roque de Figueroa (¿1628?) (*Spanish*: 456).

⁶⁵³ Rosa contrata al matrimonio para representar, cantar y bailar por 10 rs. de ración y 13 rs. por cada representación. (*N.Datos*: 259).

⁶⁵⁴ Construida en 1633 y situada en la plaza central de las tres dispuestas en la entrada del palacio, su existencia se debía a que en los palacios reales españoles era una tradición bien asentada incluir una casa de fieras, que se construían "...de forma que los espectadores pudieran observar las rarezas de los animales desde balcones o ventanas situadas encima; a veces para añadir emoción se hacía luchar a un animal con otro." Así se hizo en 1631 en ésta del Buen Retiro, cuando se soltaron un león, un tigre, un oso y un toro, para que luchasen entre sí. Ver BROW, J., y ELLIOT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid, 1981), p. 225.

⁶⁵⁵ Además de Ana de Oro, Bergman (*L.Quiñones*: 324) da como posibles los nombres de Ana Fajardo, que aparece también en el entremés El doctor Juan Rana, y Ana del Fresno.

⁶⁵⁶ El 18-III-1670 se ordena no salir de Madrid a Ana Ortiz, mujer de Juan Ortiz, dama de la compañía de Escamilla (*Autos*: 210). Juan Ortiz era arpista en la misma compañía (*Autos*: 211).

2. Vida profesional:

- 1669: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla⁶⁵⁷ (*Colección: xlvii*)
- 1670: 5ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla, según la lista del Corpus madrileño (*Docs. Calderón: 318*)
- 1703: 1ª dama en la compañía de Manuel de Rojas que “empezó” en Linares (*Genealogía: 553*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1670: Como miembro de la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón: 318*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Sueños ay que verdad son* y *El verdadero Dios pan* (*Docs. Calderón: 319-320*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa* de presentación escrita por Calderón para la compañía de Escamilla que según Cotarelo (*Colección: xlvii-xlviii*) se representó hacia 1669.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Parece haber sido una actriz de segundo nivel, ya que apenas nos han llegado datos sobre su vida y trayectoria profesional.

Según indica Calderón en la *Loa* de presentación escrita hacia 1669 para la compañía de Antonio de Escamilla, cantaba las tiple:

A. ORTIZ: Y la que cantaba tiple
 ¿no le hará falta, menguado?
ESCAMILLA: Sí, hara, porque yo a estas horas
 canto solo con-trabajo
 [...]

(*Colección: xlvii-xlviii*)

- P -

PASCUAL, Sabina:

1. Datos biográficos:

- Hija de Félix Pascual y Manuela de Bustamante⁶⁵⁸ (*Genealogía: 494*)
- Su hermano, Bernardo Pascual, fue también actor (galán 1º) (*Genealogía: 46*)
- Casada primero con el músico Manuel de Villaflo⁶⁵⁹, con quien tuvo dos hijos, Manuela (casada con Blas Polop, hijo de Pablo Polop) y Ramón (casado con Francisca de Castro, hija de Fernando de

⁶⁵⁷ Figura entre los miembros de la compañía de Escamilla a los que se ordena el 18-III-1670 no salir de Madrid (*Autos: 210*).

⁶⁵⁸ Fue la primera mujer de Pascual, que tras enviudar se casó dos veces mas, la 2ª con Ana de Andrade, y la 3ª con una parienta suya, con la que se retiró a vivir en Muchamiel (*Genealogía: 46*).

Castro y Manuela Labaña) (*Genealogía*: 494). Tras la muerte de Villafior en 1707 (*Genealogía*: 232), se casó con Antonio Quirante del que enviudó en 1712⁶⁶⁰.

- No sabemos cuando murió pero tuvo que ser con posterioridad a 1719, ya que ese año era autora de su propia compañía (*Genealogía*: 564)

2. Vida profesional:

- 1673: Miembro de la compañía de su padre, Felix Pascual (SARRIÓ, *Vida teatral*: 249)
- 1687: 2ª dama en la compañía de Isidoro Ruano que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 494) (SARRIÓ, *Vida teatral*: 271).
- 1688: Sobresaliente en la compañía de Agustín Manuel⁶⁶¹.
- 1689: 6ª dama en la compañía de su padre, Felix Pascual, que actuaba en Granada (*Genealogía*: 494), y sobresaliente en Madrid en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 495)
- 1690: 2ª dama de la compañía de Agustín Manuel⁶⁶².
- 1691: 2ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁶⁶³ (*A.M.V.*: 2-198-17).
- 1692: 2ª dama de la compañía de Agustín Manuel⁶⁶⁴ (*A.M.V.*: 2-200-2) (*Genealogía*: 484).
- 1693: 2ª dama de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: 2ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1695: 2ª dama en la compañía de Carlos Vallejo⁶⁶⁵. Ese año hubo un enfrentamiento entre ella y Agueda Francisca (1ª dama de la misma compañía), ya que Sabina, que era 2ª dama, "...pretende por todo medio empezar el año de primera...", por lo que "... en caso de conseguirlo Agueda no puede allanarse a ser su segunda dama...", y propone que se traiga a su hermana Ana Hipólita de Granada, donde estaba como 2ª dama de la compañía de Juan Ruiz, pagando ella los gastos del viaje, de manera que si "...la Sabina queda por primera dama ara d[ic]ha Ana ypolita la segunda y lo mismo si Agueda fuere escogida por prim[e]ra y en caso de componerse la Sabina y Agueda, quedara su hermana por sobresaliente..." (*A.M.V.*: 2-200-5). Aunque en uno de los borradores de la lista de la compañía de Vallejo se indica que Sabina Pascual y Agueda Francisca harán damas "partiendo", finalmente parece que la Junta del Corpus decidió que Sabina continuase como 2ª dama e intercambió a las 1ª damas de ambas compañías, pasando como tal Agueda Francisca a la compañía de Damián Polope⁶⁶⁶, y la 1ª dama de éste, Eufrasia María, a serlo en la de Vallejo.

⁶⁵⁹ Posiblemente en torno a 1687-1688, ya que si en 1687 ella figura sola en la compañía de Isidoro Ruano que actuaba en Valencia, en 1688 ya aparece casada con Villafior (*A.M.V.*: 2-199-1), músico valenciano al que posiblemente conocería durante su estancia en dicha ciudad con la compañía de Ruano.

⁶⁶⁰ Quirante murió en Madrid el día de Navidad de dicho año, mientras representaba la comedia *San Juan Capistrano* en el corral del Príncipe (*Genealogía*: 294).

⁶⁶¹ El 2 de mayo acuerda la Junta de Corpus que se le den 300 rs. de vellón para que haga "damas sobresalientes" (*A.M.V.*: 2-199-1). Al parecer no permaneció en la compañía todo el año, ya que no figura entre los miembros de la misma -entre los que si aparece Villafior- a los que el 21-I-1689 se ordena no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19).

⁶⁶² Figura entre los miembros de dicha compañía a los que se notifica el 23-II-1691 que no deben salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁶⁶³ Fue sustituida para las fiestas del Corpus de Madrid por Agueda Francisca, pero la Junta del Corpus tuvo que compensarla económicamente, lo que no resultó fácil ya que la actriz rechazó una primera oferta de 300 ducados, que era la misma cantidad pagada el año anterior a Feliciano de la Rosa por la misma razón, alegando Sabina "... que aquella no hauia estado en la compañía cuando se formaron para las fiestas del Corpus sino que entro despues ...", en vista de lo cual la Junta "... acuerdo q[ue] los caualleros comis[ari]os la biesen y ajustasen con ella la forma que pudiesen." Finalmente llegaron al acuerdo (4-IV-91) de pagarle 4.400 reales, que era "...lo que hauia de ganar todo el año..." (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁶⁶⁴ Según una cuenta de los gastos ocasionados por los actores ese año para el Corpus, vino desde Zaragoza, pagándole la Junta por dicho viaje 1.000 rs. (*A.M.V.*: 2-200-4).

⁶⁶⁵ Parece que Vallejo se hizo cargo de la compañía de Agustín Manuel tras la repentina muerte de éste en marzo.

⁶⁶⁶ Según la lista que parece definitiva de la compañía de Polope, aunque en ella figura como 1ª dama Eufrasia María, se añadió el margen "en lugar de esta Agueda fran[cis]ca" (*A.M.V.*: 2-200-5). Parece que Agueda Francisca quedó satisfecha con el cambio, porque tras el Corpus continuó en la compañía de Polope, que a la muerte de éste ese mismo año pasó a ser dirigida por su viuda Andrea de Salazar, figurando Agueda como 1ª dama de Andrea de Salazar en una lista sin fecha (*Fuentes I*: 212), pero que suponemos posterior a junio de ese año.

- 1696: 2ª dama de Carlos Vallejo (*Fuentes I*: 217) (*A.M. V.*: 2-200-6)
- 1697: 2ª dama de Carlos Vallejo (*A.M. V.*: 2-200-7).
- 1698: 2ª dama de Carlos Vallejo⁶⁶⁷.
- 1699: 1ª dama de la compañía de Carlos Vallejo "con que acabo el año" (*A.M. V.*: 2-200-9).
- 1700: 1ª dama de la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M. V.*: 2-200-10) (*Genealogía*: 494).
- 1701: 1ª dama en la compañía de su marido Manuel de Villafior (*Genealogía*: 494)
- 1702: 1ª dama de la compañía de su marido Manuel de Villafior (*Genealogía*: 494)
- 1703: 1ª dama en la compañía de su marido Manuel de Villafior (*A.M. V.*: 2-201-2) (*Genealogía*: 494).
- 1704: 1ª dama de la compañía dirigida por ella y por su marido Manuel de Villafior (*A.M. V.*: 2-201-4) (*Genealogía*: 494).
- 1705: 1ª dama en la compañía de su marido Manuel de Villafior (*Genealogía*: 494)
- 1706: 1ª dama en la compañía de su marido Manuel de Villafior (*Genealogía*: 494)
- 1707: Autora de su propia compañía (*Genealogía*: 492)
- 1709: Autora de su propia compañía (*María de Navas*: 283)
- 1712: 1ª dama en ¿su compañía? (*Genealogía*: 494)
- 1715: Miembro de la compañía de José Garcés (*A.M. V.*: 2-425-41)
- 1719: Autora de su propia compañía (*Genealogía*: 564)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1688: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M. V.*: 2-199-1) participaría en el auto *A María el corazón*⁶⁶⁸, que fue el que representó ese año dicha compañía en el Corpus madrileño.
- 1692: Como 2ª dama de la compañía de Agustín Manuel (*A.M. V.*: 2-200-2) debía participar en uno de los autos del Corpus de Madrid⁶⁶⁹, pero parece que cayó enferma y tuvo que ser sustituida por Antonio Ruiz⁶⁷⁰. Los autos de ese año fueron *El día mayor de los días* y *El Demonio mudo* (*A.M. V.*: 2-200-5)
 - Como 2ª dama de la compañía de Agustín Manuel participaría en *Como se curan los celos y Orlando furioso*, zarzuela de Bances Candamo estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 22 de diciembre para celebrar los años de la Reina Madre (*Fuentes VI*: 293)
- 1693: Como 2ª dama de Agustín Manuel participaría en el estreno de *La piedra filosofal*, "fiesta" de Bances Candamo, representada en el Alcázar por dicha compañía el 18 de enero para celebrar los años de la Archiduquesa Duquesa de Baviera (*Fuentes VI*: 293).
 - Como 2ª dama de Agustín Manuel debía participar en la representación del auto *Música enseña el Amor* de Manuel Vidal, que fue el que representó dicha compañía, pero debido a que parió el 20 de mayo tuvo que ser sustituida por Francisco José de Urrieta⁶⁷¹ (*A.M. V.*: 2-200-3).

⁶⁶⁷ En un primer borrador de la compañía de Vallejo aparecen tachados los nombres de María de Navas y Eufrasia María como 1ª dama y el de Sabina como 2ª dama, quien aparece como 1ª dama en lugar de las dos anteriormente mencionadas, pero en la lista definitiva figuran Eufrasia María como 1ª dama y Sabina como 2ª dama, mientras que María de Navas pasó a ser 1ª dama de la compañía de Cárdenas en lugar de Eufrasia María que era la inicialmente prevista según el borrador (*A.M. V.*: 2-200-8).

⁶⁶⁸ El otro auto, titulado *El horno de Babilonia*, fue representado por la compañía de Rosendo López de Estrada ya que según la cuenta de gastos menores se pagaron 600 rs. a Bernabé Álvarez "...para que con ellos bistiase a su hija que se entró por sobresaliente en la compañía de Rosendo López de Estrada para azer el papel del hijo de nabucodonosor..." (*A.M. V.*: 2-199-1).

⁶⁶⁹ Se le dieron 800 rs. de ayuda de costa para "vestir" el auto (*A.M. V.*: 2-200-4).

⁶⁷⁰ Se le dieron 600 rs. "...p[ar]a bestir el papel que remedio del peregrino por Sauina Pasqual que caio mala." (*A.M. V.*: 2-200-4). Parece que era el 5º galán.

⁶⁷¹ Se le dieron por ello 500 rs. No obstante, en la cuenta de gastos ocasionados por los actores se anotan 1.200 rs. pagados a la actriz, suponemos que por ayuda de costa (*A.M. V.*: 2-200-4). La música del auto fue compuesta por Manuel de Villafior (*A.M. V.*: 2-200-3).

- Posiblemente participaría en la reposición de *Siquis y Cupido* de Calderón, representada por la compañía de Agustín Manuel y sobresalientes en el Coliseo del Buen Retiro el 29 de julio para celebrar el santo de las Reinas (*Fuentes VI: 293*).
- Participaría en la reposición de *La estatua de Prometeo*, de Calderón, representada en el Coliseo por las compañías de Agustín Manuel y Damián Polo el 6 de noviembre, para celebrar los años del Rey (*Fuentes VI: 293*).
- 1695: Participo como miembro de la compañía de Carlos Vallejo en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo*, ambos de Calderón (*A.M.V.: 2-200-5*).
- 1696: Como 2ª dama de Vallejo participaría en la reposición de *El laurel de Apolo*, zarzuela de Calderón, representada en el Salón [Dorado] del Alcázar el día de Reyes (*Fuentes VI: 297*).
 - Participaría como 2ª dama de Vallejo en la reposición de *El golfo de las sirenas*, zarzuela de Calderón representada en el Pardo por las compañías de Vallejo y Andrea de Salazar el 19 de febrero (*Fuentes VI: 297*).
 - Participó como 2ª dama de Vallejo en *Apolo y Climene*, comedia de Calderón (*Fuentes IX*), representada el domingo de Carnestolendas por las compañías de Vallejo y Andrea de Salazar (*Fuentes I: 217*).
 - Participó como 2ª dama de Vallejo en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-200-6*).
- 1697: Como 2ª dama de Vallejo participaría en la reposición de *Celos aun del aire matan*, ópera de Calderón nuevamente representada en el Alcázar el 12 de febrero por las compañías de Vallejo y Cárdenas (*Fuentes VI: 297*).
 - Participó como 2ª dama de Vallejo en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.: 2-200-7*).
 - Como 2ª dama de Vallejo participaría en la reposición de *Venir el amor al mundo*, zarzuela de Melchor Fernández de León, representada el 13 de octubre en el Alcázar (*Fuentes VI: 298*).
 - Como 2ª dama de Vallejo participaría en *Muerte en amor es la ausencia*, “fiesta” escrita por Antonio de Zamora con música de Sebastián Durón para celebrar los años de la Reina, representada en el Buen Retiro el 28 de octubre por las compañías de Vallejo y Cárdenas (*Fuentes VI: 298*).
- 1698: Como 2ª dama de Vallejo participaría en la “fiesta de la ópera” prevista para finales de enero (*Fuentes VI: 299*), posiblemente la zarzuela *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, cuya música “se acompañó de la ópera de Flandes” (*Hª Zarzuela: 70*).
 - Participó como 2ª dama de Vallejo en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-200-8*), que ese año fueron *El Divino Artífice* y *Las puertas de David*, ambos de Antonio de Zamora⁶⁷² (*A.M.V.: 2-200-5*) pero parece que cayó enferma en julio de ese año, mientras se representaban los autos en los corrales, por lo que fue sustituida por Josefa Laura⁶⁷³.
- 1699: Participó en la zarzuela de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo *Júpiter e lo o Los cielos premian desdenes*, representada a los Reyes el domingo de Carnestolendas. Hizo el papel de *CORINA* (*Hª Zarzuela: 71*).
 - Como 1ª dama de la compañía de Vallejo participó en uno de los dos autos del Corpus⁶⁷⁴ de Madrid, que ese año fueron *El segundo blasón de Austria* y *El laberinto del Mundo*, ambas reposiciones de Calderón (*A.M.V.: 2-200-9*).
- 1700: Participó como 1ª dama de la compañía de Cárdenas en uno de los autos del Corpus de Madrid⁶⁷⁵, que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* (*A.M.V.: 2-200-10*).

⁶⁷² Se le pagaron 5.500 rs. por los dos autos y por “...las loas, sainetes y mojigangas con que los adorno ...” (*A.M.V.: 2-200-8*).

⁶⁷³ Según la cuentas del arrendador, se le dieron a Josefa Laura 120 rs. “por hauer remediado en el auto el papel de Sauina Pascual...”, y a ésta última se le dieron el 4 de agosto 60 rs. de “regalo por emferma” (*Fuentes VI: 269*).

⁶⁷⁴ Se le dieron 2.200 rs. en concepto de ayuda de costa (*A.M.V.: 2-425-41*).

⁶⁷⁵ Se le dieron 2.000 rs. por ayuda de costa, la cantidad muy superior a los 1.200 rs. que se dieron a las otras actrices de mayor jerarquía (*A.M.V.: 2-200-10*).

- 1703: Participó como 1ª dama de la compañía de su marido, Manuel de Villafior uno de los dos autos del Corpus madrileño (*A.M.V.*: 2-201-2), que ese año fueron *La cura y la enfermedad* y *La orden de Melquisedec* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1704: Participó como 1ª dama de la compañía que dirigía con su marido Manuel de Villafior en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *El pleito matrimonial* y *Las órdenes militares* (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1708: Participó en la zarzuela *Acis y Galatea*, de José de Cañizares con música de Antonio de Literes, que se representó en el Buen Retiro el 19 de diciembre para celebrar el cumpleaños del Rey. Hizo el papel de *DORIS* (*Hª Zarzuela*: 77).
- 1709: Representó con su compañía el auto *El primero y segundo Isaac* en el Corpus madrileño (*María de Navas*: 283)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- Mojiganga anónima *El mundo al revés*. Creo que podría ser la Sabina que según indica Buezo (*María de Navas*: 275) figura en el reparto de esta mojiganga.

4. Conclusiones:

Miembro de una prestigiosa dinastía de actores en tanto nieta por parte de madre de Toribio de Bustamante y de María de los Santos (*Genealogía*: 365), Sabina Pascual se inscribe dentro del grupo de primeras actrices que a finales del siglo XVII poseían habilidades musicales, aunque en su caso no parecen haber sido muy sobresalientes, pese a que pudo recibir las enseñanzas de su padre Félix Pascual⁶⁷⁶ y de su primer marido, ya que Manuel de Villafior fue uno de los mejores músicos teatrales de finales del XVII como prueba el hecho de que la Junta del Corpus le encargase “poner” la música a los autos sacramentales en los que participó, y con tal fin se le trajo de Valencia en 1688⁶⁷⁷.

Como buena “hija de la comedia” parece que inició su carrera en la compañía de su padre, en la que la encontramos en 1673⁶⁷⁸, cuando posiblemente era todavía casi una niña. Tras pasar varios años actuando en “provincias”, inicia en 1688 su carrera en la Corte cuando se la trajo junto con su primer marido, el músico Manuel de Villafior, desde Valencia para que entrasen ambos en una de las compañías que debían representar los autos en el Corpus de Madrid⁶⁷⁹. Sin embargo, y pese a sus antecedentes familiares⁶⁸⁰, parece que su ascenso dentro de la profesión fue muy paulatino, pues cuando en 1688 la Junta del Corpus madrileño mandó traer al matrimonio para las fiestas de ese año, el miembro de la pareja que interesaba a los Comisarios era Villafior⁶⁸¹, mientras

⁶⁷⁶ En realidad se llamaba Jaime Lledó, y era de “buen linaje”. Aunque tocaba la guitarra y aparece como músico en algunas compañías, “no fue compositor” (*Genealogía*: 46).

⁶⁷⁷ Ese año, “por no hauer llegado el músico” contratado para la compañía de Agustín Manuel, que no era otro que Villafior, se encargó de componer el “tono de empezar” de dicha compañía “un músico de la capilla Real” (*A.M.V.*: 2-199-1). Como ya vimos, en 1689 se suspendieron los autos por la muerte de la reina Mª Luisa, pero en las cuentas de 1691 ya figuran 500 rs. pagados a Villafior “...por la composición de la musica del auto de su compañía...” (*A.M.V.*: 2-198-17). Ver Villafior en el apartado dedicado a los músicos de compañía.

⁶⁷⁸ Además del padre, que era también galán 1º y músico, en la compañía actuaban su madrastra, Ana de Andrade (1ª dama) y su hermano Bernardo Pascual (galán 3º) (SARRIÓ, *Vida teatral*: 249).

⁶⁷⁹ “A Sabina Pasqual representanta que bino de Balencia, muger del musico que se trujo para la compañía de Agustín Manuel, se le mando librar por los señores de la Junta 300 Rs. de vellon.” Según acordó la Junta del Corpus el 2 de mayo, los 300 rs. se le dieron para que hiciese “damas sobresalientes” (*A.M.V.*: 2-199-1).

⁶⁸⁰ Su madre, Manuela de Bustamante la *Mentirilla*, fue también una actriz de renombre. Hizo carrera como 2ª dama en compañías de primer orden como las de Sebastián de Prado (1661), Simón Aguado (1662), José Carrillo (1663) y finalmente como 1ª dama de la compañía de su marido Félix Pascual (1665-71) (*Spanish*: 438).

⁶⁸¹ Se gastaron 4.395 rs. “... para traer y conducir a Manuel de Villafior musico principal para la compañía de Agustín Manuel [...] ymporto el gasto de una galera y un coche en que se trujo el dho representante, su familia

que ella vino por ser "... muger del musico que se trujo para la compañía de Agustín Manuel..." (A.M.V.: 2-199-1), como prueba el hecho de que fuese acomodada como sobresaliente en la compañía en la que entró su marido (A.M.V.: 2-199-1). Su trabajo no parece que impresionase a los comisarios, pues aunque en 1690 la encontramos ya como 2ª dama de Agustín Manuel, en 1691, aprovechando la presencia en Madrid de Agueda Francisca⁶⁸², la Junta decidió que ésta sustituyera a Sabina como 2ª dama de dicha compañía. Que Agueda Francisca era una actriz mas apreciada en ese momento que Sabina⁶⁸³ lo demuestra el interés de los comisarios por contratarla sin importar los gastos que ello pudiera ocasionar, ya que además de pagar a Agueda Francisca "...lo que montare la diferencia del partido [de 1ª a 2ª dama] en atención a su habilidad...", tuvieron que dar a Sabina su sueldo de todo un año ("...quatro mil y quatrocientos Rs. por lo que hauia de ganar todo el año..." (A.M.V.: 2-198-17) para que se quedara en su casa. Parece sin embargo que en 1695 las cosas habían cambiado porque -como ya vimos- ese año hubo un enfrentamiento entre ella y Agueda Francisca, 2ª y 1ª damas respectivamente de la compañía de Agustín Manuel⁶⁸⁴, al pretender Sabina "...empezar como primera...", lo que Agueda no estaba dispuesta a consentir (A.M.V.: 2-200-5); y aunque ese año los comisarios decidieron finalmente que Sabina continuase como 2ª dama, posiblemente para evitar problemas intercambiaron a las 1ª damas de ambas compañías, pasando Agueda Francisca a la de Damian Polope, y la 1ª dama de éste, Eufrasia María, pasó a serlo de Vallejo (A.M.V.: 2-200-5).

En 1698 parece que hubo un segundo intento para que Sabina ascendiese a 1ª dama, pues como ya vimos figuraba como tal en un primer borrador de la compañía de Vallejo, en el cual se tacharon los nombres de María de Navas y Eufrasia María como 1ª dama y el de Sabina como 2ª dama, pero en la lista definitiva Sabina continuó como 2ª dama y Eufrasia María como 1ª dama, mientras que María de Navas pasó a ser 1ª dama de la compañía de Cárdenas en lugar de Eufrasia María que, según el borrador, era la inicialmente prevista (A.M.V.: 2-200-8). Sin embargo, un año después la encontramos ya en la categoría más alta de la profesión como 1ª dama de la compañía de Carlos Vallejo (A.M.V.: 2-200-9), en la que parece haberse mantenido durante el resto de su vida profesional. Sin embargo el hecho de que tanto en 1699 como en 1708, cuando ya había alcanzado el máximo nivel dentro de las compañías, se le asignasen papeles secundarios en las zarzuelas *Júpiter e Io* (1699) de Lanuza (hizo CORINA), y *Acís y Galatea* (1708) de Cañizares y Literes (hizo DORIS), parece clara señal de que sus habilidades musicales no pasaban de ser corrientes.

La huida propia de una comedia de capa y espada que ella y Villafior protagonizaron en marzo de 1703⁶⁸⁵ (A.M.V.: 2-201-2), prueba que nos hallamos ante unos profesionales conscientes de sus derechos profesionales. El que durante su huida se refugiasen, ella en casa de la Duquesa de Osuna y él en la del embajador de Portugal, revela que ambos figuraban entre el grupo de actores

y ropa, el gasto que hizieron en el camino las mulas que se llebaron desta Corte y diferentes prendas que tenia el dho representante y su muger empeñadas..." (A.M.V.: 2-199-1). Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1688.

⁶⁸² "...que se alla en esta corte y vino de la ciudad de Toledo de hazer primeras Damas se procure haga segundas en una de las dos compañías y se le libre lo que montare la diferencia del partido en atencion a su habilidad." (A.M.V.: 2-198-17).

⁶⁸³ "Diose cuenta por los caualleros comisarios [20-III] de que Manuel de Villafior, musico era nezesario para vna de las dos compañías por su grande habilidad y que *se ofrecia el embaraço de estar casado con Sabina Pasqual, la qual hauiendo echo segundas Damas este año y era preziso se quedase en su casa sin representar porque hauia de entrar en su lugar Agueda Franc[isc]a.* y se discurrio que segun lo que con ella se hauia conferido no se allanaua a executarla por los treçientos ducados q[ue] el año pasado se dieron por esta razon a Felician de la Rosa alegando que aquella no hauia estado en la compañía quando se formaron para las fiestas del Corpus sino que entro despues y en esta yntelijencia = Se acordio q[ue] los caualleros comis[ari]os la biesen y ajustasen con ella en la forma que pudiesen" (A.M.V.: 2-198-17). El subrayado en cursiva es nuestro. Ver los documentos relativos a este asunto en *Apéndice II: Documentos*. Año 1691.

⁶⁸⁴ Ver los documentos relativos a estos cambios en *Apéndice II: Documentos*. Año 1695.

⁶⁸⁵ El 25 de marzo habiendo ido a embargar a la pareja, "... los d[ic]hos Manuel de Villafior y Sauina Pasqual ... se hauian salido de ella por otra falsa q[ue] tiene y se hauian lleuado vnas arcas con diferente ropa y que la d[ic]ha Sauina estaua en casa de la ex[celentis]ima señora Duquesa de Osuna y su amo en casa el S[en]or embiado de Portugal ..." (A.M.V.: 2-201-2). Ver los documentos referentes a este caso en *Apéndice II: Documentos*. Año 1703.

que hemos considerado de élite⁶⁸⁶, y que por formar parte de la “sociedad intelectual” de la Corte, se relacionaban no sólo con la nobleza sino con literatos y otros intelectuales, como prueba una anécdota ocurrida en abril de ese mismo año y narrada en la *Genealogía*: “En el año de 1703 llego a casa de Sauina Pasqual por el mes de abril vn hombre que dijo llamarse Juan Antonio, cuio desaseado y maltratado traje, vnido a la buena razon del sujeto, fue desprecio de la vista y admirazion del hoydo, y preguntadole lo que buscava, dijo que venia a ver si podia lograr entrar en vna compañia de representantes de que hera autor Manuel de Villaflor, marido de la dicha Sauina. La estrañeza de la pretension, lo vien dispuesto de la persona y lo discreto de su locuazidad fueron motivo a que la curiosidad de la dueña de la casa y no menos la de don Antonio Zamora (zelebre yngenio de nuestros tiempos) y don Pedro Castro Zorrilla que se hallaron en esta ocasion en dicha casa le hicieron entrar a que pasase a exsamen lo que hasta halli hauia sido estrañeza, y viendo en la auilidad con que dijo vn mal sauido romanze como que le hauia aprendido por accidente, y lo mas con la erudizion que hablo en philosophia y theologia, aficionados a su trato, tanto como conpadezidos de su desnudez, le dijeron voluiese [...] pasando el dicho don Antonio de Zamora a ablar del suceso en el estrado de la Exma. Sra. Duquesa de Osuna la ynstimulo tanto la estrañeza que mando la fuese a ver el dicho sujeto...”; admirada de su “cortesano trato, su erudito estilo y su amable presenzia” la Duquesa ordenó que se le admitiese en una de las compañías que se estaban formando, como así se hizo, admitiéndole Villaflor en la suya⁶⁸⁷. Pese a los temores de los comediantes, “el forastero” debutó con éxito, pero no tardó en retirarse de las tablas alegando que había reconocido a unos parientes que iban buscándole para matarlo⁶⁸⁸.

Al igual que ya había ocurrido con otras colegas, a la muerte de Villaflor en 1707 Sabina pasó a dirigir en solitario la compañía (*Genealogía*: 492), convirtiéndose en *autora* de pleno derecho, oficio en el que parece que se mantuvo hasta el final de su vida profesional.

PATATA, La:

Ver POZO, Antonia del.

PATATA, Antonia:

1. Datos biográficos:

- Madre de la célebre actriz y cantante Antonia del Pozo apodada por ello la *Patata* (*Spanish*: 551)
- Murió en 1641, año en el que se registran las honras fúnebres de “la Patata musica” en los libros de la Cofradía de la Novena (SUBIRÁ, *Gremio*: 63)

2. Vida profesional:

⁶⁸⁶ Lamentablemente apenas tenemos datos que nos permitan hacernos una idea sobre su posición económica. Según los documentos consultados, el 10 de marzo de 1700 se le embargaron su vestidos y los de su marido, 9 de mujer y 4 de hombre, lo que no parece un “hato” excesivamente lujoso, sobre todo si tenemos en cuenta que ese mismo año se le embargaron a Ana Hipolita, la hermana de Agueda Francisca su “rival”, 11 vestidos (*A.M.V.*: 2-200-10). Sin embargo sus ingresos debieron ser bastante sustanciosos, pues según una *Memoria de las ayudas de costa y aprobechamientos que por la Junta de formacion de compañías se señalan en este presente año de 1715 a las personas de que se componen a las dos de que son autores Joseph Garzes y Joseph de Prado*, en la que se consignaron además de las habituales ayudas de costa, la cesión de algunos de los ingresos generados por la venta de entrada en los corrales para que “... con estos socorros se alentaran a dar gusto al pueblo...”, a Sabina se le concedió el “aprobechamiento de los taburetes del corral del Prinzipe y de ayuda de costa particular 900 Rs.” (*A.M.V.*: 2-425-41).

⁶⁸⁷ Los documentos confirman que efectivamente entró en la compañía de Villaflor, en la que figura tras el 4º galán un tal “Ju[an] Ant[oni]o el forastero” (*A.M.V.*: 2-201-2).

⁶⁸⁸ Finalmente resultó ser un caballero principal de Aragón que ya ordenado había huido del convento en que estaba, y aunque se le devolvió a él, parece que volvió a escaparse sin que se volviese a saber nada de él (*Genealogía*: 292-3 y 339-341)

- 1637: Miembro de la compañía de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa (*Spanish*: 551)
- 1638: Miembro de la compañía de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa (*Spanish*: 551)
- 1639: Miembro de la compañía de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa (*Spanish*: 551)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés cantado *El mago*⁶⁸⁹ de Quiñones de Benavente (*Genealogía*: 448)

c) Posibles papeles representados:

- Entremés *Los muertos vivos*, de Quiñones de Benavente. Bergman (*L. Quiñones*: 517) cree que es posible que sea la "Antonia"⁶⁹⁰ mencionada en dicho entremés, que en su opinión se representó posiblemente en 1636 (*L. Quiñones*: 325).
- *Loa con que empezó a representar Rosa en Sevilla*⁶⁹¹ escrita ese año por Fernando de Zárate para la compañía de Pedro de la Rosa que representó los autos en el Corpus de Sevilla. Puede que sea la "Antonia" que aparece en ella.

4. Conclusiones:

Dado los pocos datos que nos han llegado no parece que su posición dentro de la profesión fuese muy relevante.

PAVÍA, Josefa:

1. Datos biográficos:

- Natural de Vélez Málaga e hija del actor Diego de Pavía (*Genealogía*: 445), que estaba casado con Juana Vallejo (*Spanish*: 551)
- Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 445) "Hizo segundas damas en Madrid y cantaua mui bien"
- Casada con el capitán D. Juan de Saberiche (*Genealogía*: 445), posiblemente después de 1656 ya que ese año dio limosna para la fábrica de la capilla de la Virgen de la Novena (*Genealogía*: 445), lo que indica que todavía ejercía su oficio de actriz.

2. Vida profesional:

- 1656: Miembro de la compañía de Antonio de Castro (*Spanish*: 551)
- 1660: Miembro de la compañía de Juana de Cisneros (*Spanish*: 551)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

⁶⁸⁹ Bergman (*L. Quiñones*: 316) cree que se representó en 1637, dentro de los festejos organizados ese año para la noche de San Juan.

⁶⁹⁰ Puede que se tratase de Antonia de Santiago, la mujer de Rosa, pero dado que la tal "Antonia" canta "una letra a lo moderno" (*Colección*: 590) creo muy probable que efectivamente fuese la Patata, ya que ella era música.

⁶⁹¹ Ver la loa en HUERTA CALVO, *Teatro breve*, pp. 297-301.

- 1660: Participó en *Celos aún del aire matan*, opera de Calderón con música de Juan Hidalgo. Cantó el papel de *DIANA* (*Hª Zarzuela*: 55)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

El que fuese elegida para representar el papel de *Diana* en *Celos aun del aire matan* confirma que efectivamente se trataba de una actriz-música muy apreciada, aunque lamentablemente apenas tengamos noticias de su vida profesional.

PAZ, Ana de la:

1. Datos biográficos:

- Casada con Juan López, arpista (*Spanish*: 552), apodado *Siete partes* (*Genealogía*: 427). Posiblemente ya estaban casados en 1627 ya que ese año ambos figuran en la compañía de Roque de Figueroa que hizo dos de los cuatro autos del Corpus de Madrid, siendo entonces la actriz según Cotarelo (*Actores: Prado*: 21) "Cantora insigne, joven y hermosa".
- Murió en Talavera en 1689 (*Genealogía*: 427)

2. Vida profesional:

- 1627: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa que actuó en el Corpus de Madrid (*Actores: Prado*: 21)
- 1654: Miembro de la compañía de partes dirigida por Gaspar de Segovia y Francisco Gutiérrez (*N.Datos*, 2ª(1913): 315).
- 1655: Miembro de la compañía de partes dirigida por Toribio de la Vega, se la contrata para "representar y cantar" (*N.Datos*, 2ª(1913): 430)
- 1657: 5ª dama y música en la compañía de José Garcerán (*Spanish*: 552)
- 1662: Miembro de la compañía de José de Garcerán (*Vida teatral*: 210)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1627: Como miembro de la compañía de Roque de Figueroa participó en el Corpus de Madrid (*Actores: Prado*: 21)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* (*Colección*: 532) escrita para dicha compañía por Quiñones de Benavente para la presentación de la compañía en 1627, según Bergman (*L.Quiñones*: 301). Aparece como Ana María, la "hija del lapidario" (*Colección*: 532).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No parece que fuese “hija de la comedia” ya que Quiñones de Benavente en la *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* dice que es la “hija del lapidario” (*Colección: 532*)

PAZ, María de la:

1. Datos biográficos:

- Casada con el arpista Esteban de Almendros (*Genealogía: 389*) (*Spanish: 552*)
- Tuvieron dos hijas: María de la Paz e Isabel Eugenia Almendros⁶⁹² que profesó como monja (*Genealogía: 77*).
- Fue “recibida” en la Cofradía de la Novena, junto con su marido, en 1652 (*Genealogía: 389*)
- Murió en 1680 (*Genealogía: 389*)

2. Vida profesional:

- 1654: Miembro de la compañía de su marido, Esteban Almendros (SARRIÓ, *Vida teatral: 179*)
- 1657: 2ª dama y música en la compañía de José de Garcerán (*Spanish: 552*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Los datos conservados son tan insuficientes que no permiten formarnos una idea de las habilidades profesionales de la actriz, cuya faceta de música se vería sin duda favorecida por el hecho de ser su marido arpista. No obstante su carrera parece que se desarrolló principalmente en las compañías que actuaban fuera de la Corte.

PÉREZ, Teresa:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1644: Parece que entró como “música” en la compañía de Pedro de la Rosa para representar durante las fiestas del Corpus de Madrid (*Autos: 45*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

PINELO, Juana Margarita:

1. Datos biográficos:

- Conocida también como Juana Margarita de Hita (*Spanish: 495*)
- Hija de Francisco Pinelo e Inés de Hita (*Genealogía: 397*)

⁶⁹² Ambas figuran como miembros de la compañía de su padre que actuaba en 1654 en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral: 179*).

- Su hermana María de Hita era también actriz (*Vida teatral*: 252)
- Casada con el actor Antonio Rodríguez⁶⁹³ (*Genealogía*: 398), que era *gracioso* (*N.Datos*: 231).
- Tuvo amores con D. Juan Ruíz, caballero de Valladolid (*Genealogía*: 398) por lo que parece que fue confinada en un convento⁶⁹⁴ del que trató de escapar descolgándose por una cuerda, conviniendo con su galán que la esperaría con otros abajo "...y la recibirían con una capa, y al tiempo de irse a descolgar caía un cascote o piedra que obligo a los de abajo [a] apartarse ..." al mismo tiempo que ella se descolgaba, por lo que se estrelló contra el suelo y se mató (*Genealogía*: 398)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado de la Cámara, junto con sus padres (*Genealogía*: 92)
- 1632 (?): Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado de la Cámara⁶⁹⁵
- 1633: 3ª dama en la compañía de Juan Martínez en la que su marido es gracioso. Además de representar, canta y es "...la parte principal de los bailes." (*N.Datos*: 231)
- 1637: Miembro de la compañía de su padre, Francisco Pinelo, a la que también pertenecían su madre, su hermana María de Hita, y su marido Antonio Rodríguez (SARRIÓ, *Vida teatral*: 252).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los escasos datos conservados, probablemente debido a su temprana muerte, parece desprenderse que sus habilidades musicales se centraban en la danza, ya que parece que era una excelente bailarina, posiblemente por haber aprendido con su madre, quien al parecer también lo era⁶⁹⁶.

POZO, Antonia, la Patata:

1. Datos biográficos:

- Hija de Antonia Patata, de la cual parece heredar el sobrenombre como apodo (*Spanish*: 551)
- Fue célebre como cantante (*Spanish*: 551). Hacía 5ª dama y "cantaba tiples" (*Genealogía*: 423)
- Casada con el actor y autor Manuel de Mosquera⁶⁹⁷ (*Genealogía*: 423)
- Murió probablemente antes de 1676 (*Spanish*: 551), pues ese año Mosquera ya estaba casado con su segunda mujer, María de Cisneros (*Migajas*: 213)

2. Vida profesional:

- 1659: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 551)

⁶⁹³ Ya estaban casados en 1632, pues ese año el matrimonio fue recibido en la Cofradía de la Novena junto con los padres y hermana de ella (*Genealogía*: 91).

⁶⁹⁴ Según Rennert (*Spanish*: 495) fue confinada en un convento de Valladolid por "alguna travesura".

⁶⁹⁵ Según Sarrio (*Vida Teatral*: 220) fue en 1602, pero debe tratarse de un error por 1632.

⁶⁹⁶ En 1633 sus padres aparecen como miembros de la compañía de Juan Morales Medrano en la que su madre además de "...representar las damas..." debe "...bailar y ayudar en los entremeses..." (*N.Datos*: 230).

⁶⁹⁷ Fue la primera mujer de Mosquera que caso después con María de Cisneros (*Genealogía*: 226). Según la *Genealogía* (p. 226) vivieron un tiempo amancebados, hasta que el obispo de una ciudad en la que representaba la compañía, sabiendo que se querían casar y tras preguntarles si había algún impedimento, los casó.

- 1660: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 551)
- 1667: Miembro (canta y representa) de la compañía de Felix Pascual (*Migajas*: 212).
- 1670: 5ª dama⁶⁹⁸ de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 318).
- 1671: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo⁶⁹⁹ (*Spanish*: 551)
- 1672: 3ª dama y música en la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón*: 329)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1670: Aparece cantando en la *Loa* escrita ese año por Lanini para la compañía de Vallejo (*Migajas*: 114)
 - Como 5ª dama de la compañía de Manuel Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 318) que ese año fueron *Sueños hay que verdad son y El verdadero Dios pan* (*Docs. Calderón*: 319-320).
- 1672: Participa en el *Fin de fiesta* cantado de *Fieras afemina amor*⁷⁰⁰ junto con Manuela de Escamilla, Sebastiana y Micaela Fernández, Mariana de Borja, Josefa López y "Jacinta" (¿Fabiana Laura?) (*Ensayo*: 324).
 - Como 3ª dama de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 329), que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quien hallara muger fuerte*, ambos de Calderón (*Autos*: 233-4).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- 1652 ó 1653: Participó en la loa de Solís para su comedia *Un bobo hace ciento*⁷⁰¹. Hizo la *EDAD DE COBRE* (*Solís obra menor*: 95)
- 1668 o 1669: Aparece en la *Loa* de presentación escrita por Salazar y Torres para la compañía de Felix Pascual. No se indica su categoría pero según Cotarelo (*Colección*: xlix) "canta, como todas la demas", que eran: Mariana de Borja, Sebastiana Fernández, Manuela de Bustamante, Antonia Mancarea y María de Aguado.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que según Rennert (*Spanish*: 551) fue célebre como cantante, los pocos datos que tenemos sobre su actividad profesional como música nos la presentan en un plano secundario frente a otras actrices-músicas que parecen haber gozado de mayor consideración profesional, como es el caso de Mariana de Borja y Sebastiana Fernández, sus compañeras en la *Loa* escrita por Salazar y Torres, quien indica (*Colección*: xlix) que ambas eran las que mejor cantaban⁷⁰². Tampoco parece que se le asignase un papel de importancia en *Fieras afemina amor*, ya que figura únicamente en el fin de fiesta (*Fuentes XXIX*: 39).

PRADO, Isabel de:

⁶⁹⁸ Aunque según la *Genealogía* (p. 423) era la 6ª dama de Manuel Vallejo, Cotarelo (*Migajas*: 212-3) afirma que hacía en dicha compañía las 5ª damas, y figura también como 5ª en la lista de la compañía presentada para el Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 318).

⁶⁹⁹ Figura en una lista de la compañía de Felix Pascual fechada en junio de ese año (*Fuentes XXIX*: 41).

⁷⁰⁰ Cotarelo (*Ensayo*: 324), de quien tomo el dato, fecha erróneamente esta representación en 1670, cuando en realidad tuvo lugar en 1672 (*Fuentes XXIX*: 39)

⁷⁰¹ Sánchez Reguerira (*Solís obra menor*: 95) la fecha en torno a 1652 o 1653, pero Cotarelo (*Migajas*: 213) cree que se representó en 1657.

⁷⁰² Las otras tres actrices mencionadas (Manuela de Bustamante, Antonia Mancarea y María de Aguado) usualmente no figuran como cantantes.

1. Datos biográficos:

- Comedianta "...de superior voz y gran representanta..." (A.M.V.: 2-200-8)
- En 1698 era monja en el convento de Santa Catalina de Antequera (A.M.V.: 2-200-8)

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos datos sobre esta actriz de la que únicamente sabemos que en 1698 había profesado como monja en el convento de Santa Catalina de Antequera, ya que ese año el Protector, atendiendo a una "insinuación" del Rey que le ha hecho el Duque de Medina Sidonia, ordenó traer para el Corpus de Madrid a las dos hermanas Prado, para lo cual se enviaron cartas a Ecija⁷⁰³ y Antequera, y desde ésta última se responde que "...la vna herm[an]a, que es de superior voz y gran representanta llamada ysauel de Prado se aya Monja Profesa en el combento de Sta. Cathalina desta ziu[da]d [...] y la otra segunda [...] vive casada en Benameji [...] no tener voz ni hauer salido a las tablas ni seguido la profesion..." (A.M.V.: 2-200-8)

PRADO, María de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Antonio García de Prado y su segunda mujer, la actriz Francisca de San Miguel⁷⁰⁴, nació en Madrid en 1627, y fue bautizada por el propio Lope de Vega en la iglesia de San Sebastián, siendo sus padrinos la hija del poeta -Antonia [Clara] de Nevares- y el contador Hernando de Valencia.
- Hermana de Lorenzo de Prado y Sebastián García de Prado, y hermanastra de José Antonio García de Prado (*Spanish*: 562)
- En 1632 "se reciuió" en la Cofradía de la Novena, estando en la compañía de su padre (*Genealogía*: 407)
- Casada con el músico y compositor Ambrosio Duarte⁷⁰⁵ (también Ambrosio Martínez).
- En 1646 pese a que se les había prohibido salir de Madrid, el matrimonio huyó de la Villa motivo por el cual el Protector ordenó al corregidor de Segovia que los enviase presos a Madrid (*N.Datos*, 2ª(1912): 427), aunque ese año finalmente no hubo autos.
- Formó parte, junto con su marido, de la compañía de su hermano, Sebastián de Prado, enviada por Felipe IV a Francia con la infanta M^a Teresa en 1660 (*Actores: Prado*: 125) de donde regresaron, ella enferma, al año siguiente⁷⁰⁶.
- Se queda viuda en 1665 al morir Duarte el 6 de octubre de ese año (*Actores: Prado*: 172)

⁷⁰³ En Ecija se hallaban las hermanas Mariana y Eulalia de Prado, que para evitar ser enviadas a la Corte, presentaron certificados médicos en los cuales se hacía constar la imposibilidad de que emprendiesen el viaje.

⁷⁰⁴ Según Rennert (*Spanish*: 562) su madre fue Isabel Ana, y también lo dice la *Genealogía* (p. 407), pero la partida de bautismo publicada por Cotarelo (*Actores: Prado*: 54) confirma que era hija de Francisca: "En la iglesia parroquial de San Sebastián desta villa de Madrid, en 19 de octubre de 1627 años, yo Lope de Vega Carpio, bapticé a María, que nació en 4 de dicho mes y año; hija de Antonio de Prado y de doña Francisca de San Miguel, su legitima mujer, que viven en la calle de Cantarranas; y fueron sus padrinos el contador Hernando de Valencia y doña Antonia de Nevares Santoyo."

⁷⁰⁵ Se habían casado en la parroquia de San Sebastián de Madrid el 30 de marzo de 1643 (*Actores: Prado*: 68). Al parecer tuvieron un hijo que murió en 1658 (*Genealogía*: 407).

⁷⁰⁶ El 28 de abril Sebastián de Prado declara que no puede representar porque "... María de Prado su ermana a llegado muy mala y tambien Bernarda Ramirez su muxer esta con un braço quebrado..." (*Fuentes IV*: 237).

- Murió en Madrid en 1668, en la calle de las Huertas⁷⁰⁷.

2. Vida profesional:

- 1645: Miembro de la compañía de su padre Antonio García de Prado (*Spanish*: 562)
- 1646: 4ª dama en la compañía de su padre Antonio García de Prado (*Actores: Prado*: 68)
- 1651: Miembro de la compañía de su hermano Sebastián de Prado (*Spanish*: 562)
- 1652: 2ª dama y bailar en la compañía de Juan Vivas y Gaspar de Valdés (*N.Datos*, 2ª(1913): 306)
- 1653: 2ª dama en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 309).
- 1655: 2ª dama en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 428)
- 1656: 2ª dama en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 435)
- 1657: 2ª dama en la compañía de Diego Osorio⁷⁰⁸ (*Autos*: 127)
- 1659: 1ª dama en la compañía de su hermano Sebastián y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 261)
- 1660: Pertenecía a la compañía de Osorio, pero la “sacaron” el 9 de abril “...para que fuese a Francia...” (*Fuentes IV*: 194), por lo que pasó a formar parte de la compañía de su hermano Sebastián de Prado.
- 1661: 1ª dama en la compañía de su hermano Sebastián de Prado (*Docs. Calderón*: 282)
- 1662: 2ª dama en la compañía de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 292)
- 1663: 1ª dama de la compañía de José Carrillo⁷⁰⁹ (*Docs. Calderón*: 296) y posteriormente en la de Toribio de la Vega (*Autos*: 175).
- 1664: 1ª dama de la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero (*Docs. Calderón*: 302)
- 1665: 1ª dama de la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Docs. Calderón*: 308)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1650: Aparece en la *Mojiganga de Cupido y Venus maestros de escuela*, de D. Román Montero, representada en el Retiro a los reyes (*Colección*: ccxciv-ccxcv)
- 1651: Participa en la *Loa* cantada escrita por Solís para la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada*. Compañeras: Mariana y Luisa Romero, Mariana de Borja, María de Quiñones y Bernarda [Ramírez] (*Solís obra menor*: 51).
- 1655: Como miembro de la compañía de Osorio participó en uno de los autos del Corpus de Madrid⁷¹⁰.
- 1657: Como miembro de la compañía de Osorio participó en *El Alcázar secreto* de Solís, representada el lunes de Carnestolendas (*Actores: Prado*: 95).
- Como miembro de la compañía de Osorio (*Autos*: 127) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1658: Participó en el entremés de Solís *Salta en Banco*, que según Sánchez Regueira (*Solís obra menor*: 21) se representó el 27 de febrero en el Retiro. Compañeras: Bernarda Manuela, Bernarda Ramírez, Luisa y Mariana Romero, la Bezona y María de Quiñones.

⁷⁰⁷ “María de Prado, viuda de Ambrosio Duarte, calle de las Huertas, casas de Alonso de la Fuente, alguacil de corte: murió en 4 de mayo de 1668. Recibió los Santos Sacramentos. Testó ante Sebastián Alemán, en 4 de abril de dicho año, y después otorgó un codicilo, ante el mismo escribano, en 14 de dicho mes de abril. Deja 700 misas, y testamentarios, el Licenciado Baptista Ramos, capellan de los Trinitarios descalzos, y a Sebastián de Prado, su hermano, calle del Infante, casas propias. Enterrose en los Trinitarios descalzos. Dió de limosna 60 reales.” (*Actores: Prado*: 175).

⁷⁰⁸ Por orden del Protector se pagaron 2.200 rs. “...a Maria de Prado que haçe segundas damas ... por tantos que tenia recuidos por escriptura para yrse a otra compañía...” (*Autos*: 127-8).

⁷⁰⁹ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 151) antes de acabar el estío no quiso marchar con Carrillo a Valencia, y entró como 1ª dama en la compañía formada ese verano por Toribio de la Vega. Permaneció con Vega el resto de la temporada ya que figura en la lista entregada por el autor a los comisarios del Corpus en febrero de 1664 (*Autos*: 175).

⁷¹⁰ Según la “Memoria de los gastos” se le dieron 900 rs. de ayuda de costa (*Autos*: 119).

- 1659: Como miembro de la compañía de su hermano Sebastián participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 261*), que ese año fueron *El Maestrazgo del Toisón* y *El Sacro Parnaso* (*Autos: 136-7*).
- 1661: Como 1ª dama de la compañía de su hermano Sebastián de Prado participó en uno de los autos de Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 282*), que ese año fueron *El primer refugio* y *El primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón: 283 y 285*)
 - Participó en *Eco y Narciso*⁷¹¹ de Calderón, representada el 12 de julio para celebrar el cumpleaños de la infanta Margarita.
- 1662: Participo en *Psíquís y Cupido* de Calderón, representada por la compañía de Prado “y otras personas de fuera”, en el Salón el Retiro el 19 de enero a los Reyes y el 22 en el Coliseo “al pueblo” (*Docs. Calderón: 289-291*)
 - Como 2ª dama de la compañía de su hermano Sebastián y Antonio de Escamilla, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 292*), que ese año fueron *Pruebas del segundo Adán* y *Mística y real Babilonia* (*Autos: 161-2*)
- 1663: Como 1ª dama de la compañía de José Carrillo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 296*), que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El Divino Orfeo* (*Docs. Calderón: 297 y 299*)
- 1664: Como 1ª dama de la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 302*), que ese año fueron *A María el corazón* y *La Inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón: 303 y 305*)
- 1665: Como 1ª dama de la compañía de Francisco García, el *Pupilo*, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 308*), que ese año fueron *El Viático Cordero* y *Síquís y Cupido* (*Docs. Calderón: 310 y 313*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El licenciado Truchón*, de Villaviciosa: Compañeras: Francisca Bezón, Mariana de Borja y Micaela Fernández, luciéndose todas, según Cotarelo (*Colección: ci*), en el canto y en la danza.
- Aparece en el entremés *La loa de Juan Rana* de Moreto, que según Cotarelo (*Actores:Prado: 173*) se representó en 1662-3.
- Entremés *La portería de damas* de Avellaneda. Compañeros: Manuela de Escamilla y Juan Rana, representado en palacio por la compañía de Pedro de la Rosa (*Colección: cvii*).
- Loa de Solís para la comedia *La cautiva de Valladolid*⁷¹². Hizo el papel de LA PRUDENCIA (*Solís obra menor: 73*)
- Mojiganga *El pésame de la viuda*⁷¹³ de Calderón. Hizo el papel de Dª CLARA Compañeras: María de Anaya (Dª ALDONZA) e Isabel de Galvez (*ISABELILLA*).

c) Posibles papeles representados:

- 1657: Como miembro de la compañía de Osorio posiblemente participaría en *El Golfo de las sirenas*, zarzuela de Calderón, representada por las compañías de Osorio y Rosa (*Hª Zarzuela: 46*) el 17 de enero en el palacete de la Zarzuela (*Fuentes IV: 222*). Dada su categoría de 2ª dama es posible que hiciera uno de los dos papeles principales de dama, posiblemente la cazadora *ESCILA*, personaje que pretende atrapar a Ulises utilizando su belleza (y María era “hermosa y pulida”⁷¹⁴) mientras que Caribdis, que pretende encantarle con su voz, requería ser interpretada por una diestra cantante.

4. Conclusiones

⁷¹¹ Según Shergold y Varey (*Fuentes IV: 238*), la compañía de Escamilla hizo la comedia y la de Prado la loa y sainetes.

⁷¹² Fue representada tras el nacimiento de la infanta Margarita, a la que se menciona en la loa así como a su hermana Mª Teresa, pero antes de que naciese Felipe Prospero (1657), por lo que Sánchez Regueira (*Solís obra menor: 73*) cree que pudo representarse en 1655.

⁷¹³ Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta: 163-5*) creen que esta mojiganga posiblemente se representase con los autos de 1662.

⁷¹⁴ Así la describe Moreto en su entremés *La loa de Juan Rana*. Ver COTARELO, *Actores: Prado: 173*.

Como tantas “hijas de la comedia”, parece que empezó a actuar siendo aún muy niña, pues habiendo nacido en 1627, en 1632 según la *Genealogía* (407), cuando fue recibida en la Cofradía de la Novena ya actuaba con la compañía de su padre. Miembro de una de las dinastías cómicas más importantes, perteneció al nivel mas alto de la profesión, y formó parte de la sociedad “intelectual” de la época⁷¹⁵, a la que pertenecían su padre y su hermano Sebastián de Prado, junto al cual parece que desarrolló gran parte de su carrera, por lo que Cotarelo (*Colección: ccxciv-ccxcv*) considera que ambos hermanos formaban una pareja rival a la formada por de María de Quiñones⁷¹⁶ y Alonso de Olmedo.

Aunque dotada de habilidades musicales, que posiblemente se incrementarían tras su matrimonio con Duarte, fue más que música una actriz muy famosa “sumamente alauada por su representacion” (*Genealogía: 407*), pese a que su carácter parece haber sido un tanto desabrido y arisco, pues según la describe Moreto en su entremés *La loa de Juan Rana* era “... tan hermosa y tan pulida/como aceda y mal contenta/con todo y consigo misma/...” (*Actores: Prado: 173*), hasta el punto de que “El enfadarse sin tiempo / lo tuvo desde chiquita”. Referencias irónicas a su mal carácter incluye también Avellaneda en el entremés *El hidalgo de la Membrilla*, poniéndolas en boca de la propia actriz:

MARÍA DE PRADO: ¡Que haya quien así se enoje!
¡Que condición esta mía ...!
No me acuerdo que enojada
me viese nadie en mi vida
[...]

que según Cotarelo (*Actores: Prado: 173*) fue representado en 1662.

- Q -

QUIÑONES, María de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Margarita Quiñones, quién regentaba en Madrid una posada en la que se alojaban los actores (*Spanish: 564*) y de Juan Fernández Nuñez⁷¹⁷.
- Fue célebre representanta, y se retiró a los 70 años (*Genealogía: 475*).
- Aunque según la *Genealogía* (p. 475) murió en 1676 con mas de 90 años, parece una confusión con su homónima María de Quiñones *la mala*⁷¹⁸, de quién también dice que murió en 1676 (*Genealogía: 510*), ya que en 1670-72 nuestra actriz todavía estaba en activo.

⁷¹⁵ Además de ser bautizada por Lope de Vega, estaba en contacto con todo el “gremio” teatral ya que su casa era utilizada como “casa de ensayos”; en ella se ensayó el 5 de junio de 1659 una comedia que había de hacerse en el Buen Retiro, y cuatro años mas tarde, la compañía de Toribio de Vega, a la que por entonces pertenecía la actriz, ensayó la comedia *El hechizo imaginado*, representada el 6 de noviembre de 1663 para celebrar el cumpleaños del Príncipe (*Fuentes IV: 231 y 243*).

⁷¹⁶ Que ambas actrices eran igualmente apreciadas lo prueba el hecho de que cuando en 1660 María de Prado fue “sacada” de la compañía de Osorio para que pasase a formar parte de la compañía de su hermano que debía viajar a Francia, María de Quiñones fue quien la sustituyó en la compañía de Osorio (*Fuentes IV: 194*).

⁷¹⁷ En su testamento (20-X-1648) Margarita declara haber dado sus bienes dotales, “de poca consideración”, a su hijo, Jacinto Nuñez Vela, hermano de María de Quiñones quien fue la que finalmente se hizo cargo de su madre, teniéndola “... en su casa dandome de comer y de vestir sin que yo entrase en su poder bienes ningunos ...”, por lo que declara que en la casa del Niño donde viven “...toda la hacienda que en ella hoy [sic por hay] es de la dicha mi hija, adquirida mediante el uso de la representacion en que se ha ejercitado, trabajo e industria suya ...” (*N.Datos, 2ª(1912): 430*).

2. Vida profesional:

- 1633: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*N.Datos*, 2ª(1911): 48)
- 1637: 1ª dama en la compañía de Tomás Fernández (*N.Datos*: 258)
- 1638: 1ª dama en la compañía de Tomás Fernández (*Spanish*: 564)
- 1640: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 564)
- 1643: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 564)
- 1646: Miembro de la compañía de Rueda (*Autos*: 63)
- 1649: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 564).
- 1652: 1ª dama en una compañía de partes (*N.Datos*, 2ª(1913): 305)
- 1655: Miembro de la compañía de Diego Osorio (*Ramillete*: 313)
- 1656: 1ª dama en la compañía de Diego Osorio (*Actores: Prado*: 87)
- 1657: Miembro de la compañía de Osorio (*L.Quiñones*: 529)
- 1659: 1ª dama en la compañía de Diego Osorio (*Spanish*: 564)
- 1660: A principios de año pertenecía a la de Sebastián de Prado pero pasó a la de Osorio cuando Prado se fue a París⁷¹⁹ (*Fuentes IV*: 183)
- 1661: 1ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 282). Pertenecía a la compañía de Pedro de la Rosa pero no quiso ir con él a Francia (*Actores: Prado*: 132)
- 1662: 1ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*L.Quiñones*: 529)
- 1663: 1ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297)
- 1664: 1ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 302).
- 1665: 1ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 309)
- 1669: 1ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Colección*: xlvii)
- 1670: 1ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 318)
- 1671: 1ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 323)
- 1672: 1ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 329)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado participó en los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos*, 2ª(1911): 46)
- 1646: Como miembro de la compañía de Rueda, participó en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 62)
- 1649: Participó en los autos del Corpus de Madrid⁷²⁰ como 1ª dama (*Autos*: 102) de Antonio de Prado.
- 1651: Aparece en la loa escrita por Solís para la comedia *Darlo todo y no dar nada* de Calderón. Hizo *LA ALEGRÍA* (*Solís obra menor*: 51), y es posible que participase en la comedia.
- 1655: Aparece en la loa escrita por Solís para su comedia *Las amazonas*. Hizo el papel de *LA COMEDIA*. Compañeros: Mariana de Borja (*LA MÚSICA*), Mariana Romero (*UNA CRIADA*), Bernarda Ramírez (*LA LOA*), Luisa Romero (*LOA*), Godoy (*EL TEATRO*) y Cosme Pérez (*ENTREMÉS*) (*Solís obra menor*: 103).
 - Aparece en la loa escrita por Solís para *La cautiva de Valladolid*. Hizo *LA RAZÓN*. Compañeras: Luisa Romero (*ADMIRACIÓN*), Jerónima de Olmedo (*ENVIDIA*), Mariana Romero (*JUVENTUD*), María de Prado (*PRUDENCIA*), Mariana de Borja (*FAMA*), Luciana (?) (*HERMOSURA*) (*Solís obra menor*: 73)

⁷¹⁸ María de Quiñones *la Mala* (*Genealogía*: 510) era la madre de Hipólita María de Quiñones, casada en 1670 con el arpista Juan Francisco de la Vega (*Genealogía*: 436), que desarrolló gran parte de su carrera como 3ª dama.

⁷¹⁹ Según una "Relación" de Domingo García de Llanillo, arrendador de los corrales de Madrid "Desde 9 de abril que sacaron a María de Prado de la compañía de Osorio para que fuese a Francia y metieron en ella a María de Quiñones..." (*Fuentes IV*: 194). Según Rennert (*Spanish*: 564) ese año era miembro de las compañías de Pedro de la Rosa y Escamilla, pero parece un error o puede que cambiase de compañía al final de la temporada, ya que en 1661 pertenecía a la compañía de Rosa (*Actores-Prado*: 132).

⁷²⁰ Se le dieron 50 ducados por su trabajo (*Autos*: 102).

- Aparece en el baile entremesado *Los hombres deslucidos*⁷²¹ de Cáncer. Hizo el *SEGUNDO HOMBRE*.
- 1657: Como miembro de la compañía de Osorio es posible que participase en *El golfo de las sirenas*, zarzuela de Calderón representada el 17 de enero por las compañías de Rosa y Osorio en el palacio de la Zarzuela (*Fuentes IV*: 222), aunque según Cotarelo (*Hª Zarzuela*: 46) fue representada "...por las partes de canto de las compañías de Diego Osorio y Pedro de la Rosa..."⁷²².
- Como 1ª dama de Osorio es posible que participase en *El Alcázar secreto* de Solís, representada en Carnestolendas (*Fuentes IV*: 223) de ese año.
- 1658: Aparece en el entremés de Solís *Salta en banco*, representado con su comedia *Triunfos de Amor y Fortuna* para celebrar el nacimiento de Felipe Prospero (*Solís obra menor*: 28)
- 1659: Aparece en la loa escrita por Solís para la comedia *Hipomenes y Atalanta* de Francisco de Monteser. Hizo *LA POESÍA* (*Solís obra menor*: 65). Compañeras: Micaela Fernández (*EL CUIDADO*), Francisca Bezón (*EL DIVERTIMIENTO*), Bernarda Ramírez (*LA MÚSICA*).
- Como miembro de la compañía de Osorio debía haber participado en los autos del Corpus de Madrid, pero fue sustituida en abril por Francisca Verdugo por haber caído enferma (*L. Quiñones*: 529)
- 1661: Como 1ª dama de Antonio de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 282), que ese año fueron *El primer refugio* y *Primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón*: 283 y 285)
- Como 1ª dama de Escamilla participó en *Eco y Narciso*, de Calderón, representada para celebrar los años de la infanta Margarita (*Docs. Calderón*: 288)
- 1662: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 292), que ese año fueron *Pruebas del segundo Adán* y *Mística y Real Babilonia* (*Autos*: 161-2). Posiblemente el auto representado por la compañía de Escamilla fue *Pruebas del segundo Adán*⁷²³.
- 1663: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 297), que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El divino Orfeo* (*Docs. Calderón*: 297 y 299)
- 1664: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 302), que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón*: 303 y 305). Posiblemente la compañía de Escamilla representó *A María el corazón*⁷²⁴.
- 1665: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 309), que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón*: 310 y 313).
- 1669: Aparece en la loa de presentación escrita por Calderón para la compañía de Antonio de Escamilla de la que ella era 1ª dama (*Colección*: xlvii)
- 1670: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 318) que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Docs. Calderón*: 319-20)
- 1671: Como 1ª dama de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 323), que ese año fueron *El santo rey Don Fernando* (1ª y 2ª partes) (*Docs. Calderón*: 325-6)

⁷²¹ Se representó con la comedia *La Renegada* de Valladolid, obra de "tres ingenios" (Monteser, Solís Silva) (*Ramillete*: 315).

⁷²² No obstante punta que puede que "se hechase mano" además de tres célebres actrices-músicas que pertenecían a la compañía de Francisco García *el Pupilo*, que por entonces se encontraba también en Madrid: Isabel de Galvez y las hermanas María y Manuela de Escamilla.

⁷²³ En la cuenta de gastos figura un pago de 100 rs. "A dos niños que salieron en la compañía de Escamilla" (*Autos*: 166), y según la memoria de apariencias del auto, la puesta en escena ideada por Calderón requería la aparición de un niño en el primer carro y otro en el segundo. Ver *Autos*: 161-2.

⁷²⁴ Según la cuenta de gastos se le abonaron 1.200 rs. al autor "...por bestir quatro niños que salieron en su auto..." (*Autos*: 184), que serían los que exigía la puesta en escena del primer carro, en el que según la memoria de apariencias aparecía "...vna casa a manera de hermita [...] A las quatro esquinas desta casa an de subir con ella quatro anjeles, niños pequeños ..." (*Autos*: 176).

- 1672: Como 1ª dama de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 329), que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quien hallara mujer fuerte* (*Autos*: 233-4). Posiblemente la compañía de Escamilla representó *Quien hallara mujer fuerte*⁷²⁵.
- Participó en *Fieras afemina amor*⁷²⁶ de Calderón.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Baile perdido* de Solís, que según Cotarelo (*Actores*: Prado: 123) se representó durante las Carnestolendas de 1660. Compañeros: Mariana de Borja, Bernarda Ramírez, Luisa Romero, Cosme Pérez y Osorio (*Solís obra menor*: 201)
- Entremés *El martinillo I* de Quiñones de Benavente, que según Bergman (*L. Quiñones*: 530) se representó entre 1633 y 1634.
- Entremés *El vestuario* de Moreto. Compañeras: Bernarda Manuela y las hermanas María y Manuela de Escamilla (*Colección*: xciv)
- *Loa* escrita por Diamante para su zarzuela *Alfeo y Aretusa*, representada (¿en 1673?) con motivo de la segunda boda del Condestable de Castilla (*Colección*: xliii)
- *Mojiganga de Cupido y Venus, maestros de escuela* de D. Román Montero, que según Cotarelo (*Colección*: ccxciv-ccxcv) se representó en 1650.

c) Posibles papeles representados:

- 1655: Como miembro de la compañía de Osorio es posible que participase en *La renegada de Valladolid* o en alguna de las otras piezas breves que además del baile *Los hombres deslucidos* de Cáncer⁷²⁷, en el que sí participó, se representaron con la comedia: el baile *El contraste de amor* de Juan Vélez, y el entremés *La noche de San Juan* de Cáncer.
- 1672: Greer y Varey (*Fuentes XXIX*: 54) apuntan la posibilidad de que hiciese el papel de Yole en *Fieras afemina amor* de Calderón.

4. Conclusiones:

A diferencia de la mayoría de las actrices de prestigio que hicieron largas carreras, no parece que perteneciese a una dinastía de actores, pero sus dotes histriónicas debieron ser notables ya que figura como 1ª dama (la máxima jerarquía profesional) desde fecha tan temprana como 1637, cuando Tomás Fernández la contrata "... para representar todos los papeles principales de dama..."⁷²⁸, manteniéndose en el nivel mas alto durante toda su carrera, que fue muy larga, abarcando unos cuarenta años. Aunque según la *Genealogía* (p. 475) actuó hasta pasados los 70 años, es muy posible que se retirase bastante antes de cumplirlos. De los datos conservados parece desprenderse que pudo retirarse en 1673, ya que a partir de ese año no tenemos datos sobre ella. En esa fecha Antonio de Escamilla, autor al que permaneció ligada durante gran parte de su carrera, ya no formó compañía propia sino que entró en la de Felix Pascual (*Docs. Calderón*: 334), lo que pudo ser otro factor que influyó en la retirada de la actriz. Teniendo en cuenta que en 1661 debía ser aún una mujer "apetecible" pues según Barrionuevo (*Avisos II*: 253) por ella fue asesinado D. Francisco Paz, caballero del hábito de Santiago, por instigación de D. Gaspar de Valdés, regidor de Madrid⁷²⁹, es muy posible que en 1673 estuviera mas cerca de los 50 que de los 70 años.

⁷²⁵ Según Cotarelo (*Colección*: cl) Manuela de Escamilla aparece en el entremés que se representó con este auto.

⁷²⁶ Llevaba un vestido "...de tela anteada y plata abrocatada de berguilla de Sevilla..." (*Fuentes XXIX*: 108).

⁷²⁷ Según Bergman (*Ramillete*: 313) se representó entre la 2ª y 3ª jornadas de la comedia.

⁷²⁸ En el contrato se indica que es hija de Margarita de Quiñones (*N.Datos*: 258). Puede que sea la María de Quiñones que figura la 3ª de las seis damas de la compañía de Antonio de Prado según la lista del Corpus (*N.Datos*, 2ª(1911): 48).

⁷²⁹ "Lunes a 24 de marzo al anochecer mataron a dos Francisco Paz, caballero del hábito de Santiago, caballerizo de Su Majestad, de un carabinazo, yendo él a pie, y a caballo el que le tiró. Presúmese que fue por

Actriz principalmente, pero con excelentes dotes de bailarina⁷³⁰ y posiblemente también capaz de cantar con “buen aire”, parece haber gozado de un gran reconocimiento profesional ya desde los inicios de su carrera, pues en su contrato de 1637 con Tomás Fernández se incluye una cláusula según la cual si éste la despidiese antes de cumplirse el año del contrato “...le habra de pagar de vacio...” (*N.Datos*: 258). Casi treinta años mas tarde -en 1660- se reconoce explícitamente su calidad artística en el pleito mantenido por el arrendador de los corrales de Madrid con la Villa, originado por la marcha a Francia de la compañía de Sebastián de Prado⁷³¹, en el que José de la Vega, “presbítero, capellan de la parrochial de Santa Cruz” e hijo de los celeberrimos María de Cordoba y Andrés de la Vega, declara en calidad de testigo del arrendador “...que saue que la compañía de Prado hera la mas lucida que hauia por causa de tener en ella para las dichas fiestas de Madrid a Maria de Quiñones...” (*Fuentes IV*: 187).

También Moreto en su entremés *La loa de Juan Rana*⁷³² incluye elogios hacia su arte interpretativo que califica de “lo de a mil la libra”:

RANA: [...] María de Quiñones,
cuya cara es bien prendida,
cuyo talle es bien carado,
cuya habla es muy mellifla,
cuya representación
es de lo de a mil la libra.

(*Ramillete*: 438)

A sus dotes de actriz parece que se añadía su belleza, según indica Calderón en la loa escrita para la compañía de Antonio de Escamilla (*Colección*: xlvii-xlviii), en la que según señala el propio autor, las razones por las que le ha abandonado la Quiñones (como el resto de los miembros de la compañía) son:

MARÍA QUIÑ.: ¿Es posible que María
de Quiñones le ha fallado?
ESCAMILLA: No me hable de esa señora
que estoy con ella que rabio,
y con la copla que dijo
en su disculpa mi agravio.
MARIA QUIÑ.: ¿Que le dijo la copla?
ESCAMILLA: Pues
(*cantan*)
cerca está de ser ingrata
la que sabe que es hermosa

una farsanta llamada María de Quiñones, y que el agresor fue don Gaspar de Valdés, Regidor de Madrid, aludiendo que los dos habían tenido palabras pesadas por el caso [...] está preso el Valdés y la Quiñones y a esto se llega que aquella tarde la había visitado el muerto, aunque limpiamente, porque dicen había días que no hablaban él ni Valdés a la dicha, y así aseguran algunos que no fue el daño por esta parte, sino porque el muerto hablaba a una mujer hermosa y rica, pero famosa judía [...] También está presa, con que son muchos los que andan en la danza ...” (*Avisos II*: 253-4).

⁷³⁰ Aparece bailando en dos de las loas de Solís. En la que el dramaturgo escribió para su comedia *Las Amazonas*, la Quiñones, que como ya dijimos hacía el papel de la *Comedia*, salía danzando una gallarda (*Solís obra menor*: 103); y danzando, aunque no se indica el que, aparece en la loa escrita para *Hipomenes y Atalanta* (*Solís obra menor*: 68); además danza un torneo con Juan Rana en el entremés *Salta en banco* (*Solís obra menor*: 28), también de Solís.

⁷³¹ Aunque en 1660 pertenecía a la compañía de Prado, no fue con éste a París, ya que, como declaró el ex-autor Bartolomé Romero, otro de los testigos del pleito, se mudaron varias “...personas de la compañía de Prado que fue a Francia a la de Osorio, que fueron María de Quiñones y Marcos Garcés...” (*Fuentes IV*: 183). Lo que sucedió fue un intercambio entre las 1ª damas y los músicos, pasando la Quiñones y Garcés a la de Osorio, y María de Prado y su marido, 1ª dama y músico de Osorio, a la de Prado.

⁷³² Bergman (*Ramillete*: 429) está de acuerdo con Cotarelo en que se representó en 1662-1663.

[...]

Contemporánea de otras excelentes actrices, casi todas ellas buenas músicas (Bernarda Ramírez, Manuela de Escamilla, Bernarda Manuela, Francisca Bezón, Mariana de Borja, etc.), la Quiñones y Alonso de Olmedo formaban según Cotarelo (*Colección: ccxcv*) una pareja rival a la de los hermanos María y Sebastián de Prado⁷³³.

- R -

RAMÍREZ, Bernarda:

1. Datos biográficos:

- Hija de Catalina de Flores⁷³⁴ y del buhonero Lázaro Ramírez⁷³⁵ fue educada por el matrimonio de actores formado por Bartolomé de Robles y Mariana de Varela⁷³⁶, de quién Catalina había sido criada antes de su matrimonio con Robles⁷³⁷, y a quien dejó, "...para que la criara, una niña, de dos que tenía⁷³⁸, que era de ocho años de edad." (*Actores: Prado: 9*).
- En 1629 enviuda Robles, y sin haber transcurrido ni siquiera un mes de la muerte de Mariana, se casa con Bernarda⁷³⁹ con quien, según declara Bernarda en su testamento (*Actores: Prado: 145*), no tuvo hijos⁷⁴⁰.
- En 1631 se asienta en la Cofradía de la Novena⁷⁴¹ con los restantes actores de la compañía de Roque de Figueroa, a la que pertenecía (*Actores: Prado: 24-5*).
- En 1635 marchó a Nápoles con la compañía de Roque de Figueroa, a la que pertenecía (*Actores: Prado: 35*), por lo que se la conocerá también por *la Napolitana* (*Genealogía: 428*).
- En 1637, estando todavía en Nápoles fue raptada por D. Jerónimo López, Duque de San Pedro con el que vivió varios años y del que tuvo dos hijos: Diego, nacido en 1639, que fué pintor⁷⁴², y

⁷³³ Sin embargo en 1662, al unir sus compañías Prado y Escamilla para representar uno de los autos del Corpus de Madrid, ambas formaron parte de una misma compañía, respetándose a la Quiñones su categoría de 1ª dama y pasando a ser 2ª dama María de Prado (*Docs. Calderón: 292*).

⁷³⁴ Curada milagrosamente gracias a la intercesión de la Virgen de la Novena, bajo cuya imagen se había instalado a mendigar tras haberse quedado (*Gremio: 17*).

⁷³⁵ Las noticias que da el anónimo autor de la *Genealogía* sobre los orígenes de la actriz son algo contradictorias, ya que por una parte asegura que era huérfana y Catalina Flores "sacola de la Ynclusa" y la prohió (*Genealogía: 384*), mientras que por otra sólo indica que era hija de Catalina de Flores y Lázaro Ramírez (*Genealogía: 428*). Según Cotarelo (*Actores: Prado: 13*), se trata de una mala interpretación, ya que Bernarda era efectivamente hija de Catalina y su marido.

⁷³⁶ Según Cotarelo (*Actores: Prado: 10*) la actriz se llamaba Mariana de Guevara, siendo Varela el apellido de su primer marido.

⁷³⁷ Según la declaración hecha por el matrimonio de actores en julio de 1624 con motivo de verse el caso de la curación milagrosa de Catalina de Flores, Mariana conocía a Catalina desde hacía veinte años por haberla tenido como criada durante tres años antes de que se casara con Ramírez; Robles declaró que conocía a Catalina sólo de dos meses antes, cuando su mujer la llevó a su casa para socorrerla (*Actores: Prado: 9*).

⁷³⁸ Según Subirá (*Gremio: 19*) los actores recogieron a las dos niñas: Bernarda y su hermana Ana Ramírez, que tenía solo dos años de edad, pero de quien no consta que fuese actriz.

⁷³⁹ Mariana murió el 9 de febrero (*Actores: Prado: 12*), efectuándose el nuevo matrimonio el 25 de febrero (*Actores: Prado: 14*). Cotarelo (*Actores: Prado: 14*), que publica la partida de matrimonio, señala la extraña forma en la que éste se hizo: "Letras del Nuncio, velación en el oratorio particular del alcalde, desposorio a los quince días del entierro de la mujer de Robles: todo es muy singular en este matrimonio; hasta la desusada extensión de la partida de dos tan insignificantes personajes."

⁷⁴⁰ Es falso por tanto que fuesen los padres de la actriz María Ramírez como asegura el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 384), quien según Cotarelo (*Actores: Prado: 16*) sería hermana de Bernarda.

⁷⁴¹ Según la *Genealogía* (p. 384) fue en 1632.

⁷⁴² En su testamento (1656) Bernarda declara que su marido Sebastián de Prado, había "...acomodado al d[ic]ho Diego López al arte de pintor con Diego de la Cruz a el qual para que lo deje hábil y suficiente para exercer el d[ic]ho arte se ha obligado a pagarle 500 ducados..." (*Actores: Prado: 146*). Diego de la Cruz era

Jerónima, nacida en 1641 que profesó como monja en el convento del Espíritu Santo de Nápoles (*Actores: Prado: 38-9*), pero no los que no reconoció como hijos hasta poco antes de su muerte⁷⁴³. Sus relaciones con San Pedro debieron terminar de mala manera porque en su testamento la actriz lega 500 ducados a Jerónima advirtiéndole que sea "...sin que en la cobranza de la dha cantidad pueda tener ni tenga intervencion D. Jeronimo Lopez, Duque de San Pedro, al cual no se le han de entregar por ninguna razon que lo intente..." (*Actores: Prado: 145*).

- Tras separarse del Duque de San Pedro Bernarda volvió a convivir con Bartolomé de Robles, quien al morir en Nápoles en 1646 la nombró heredera universal (*Actores: Prado: 41*).
- El mismo año de la muerte de Robles regresa a España (*Actores: Prado: 42*).
- En 1647 (el 13 de julio) se casa en Madrid, en la iglesia de San Sebastián con Sebastián de Prado (*Actores: Prado: 43*), que tenía solo 25 años (*Gremio: 75*).
- En 1660 marchó a Francia con la compañía de su marido⁷⁴⁴, permaneciendo allí apenas un año.
- A mediados de abril de 1661 ya estaban ella, su marido y sus cuñados (María de Prado y Duarte) de vuelta en Madrid. Puede que durante el viaje de regreso sufriese algún percance, ya que según declara su marido el 28 de abril, tenía un brazo roto⁷⁴⁵.
- Murió el 24 de octubre de 1662 en la calle de Cantarranas y fue enterrada en la iglesia del convento de los Trinitarios descalzos (*Actores: Prado: 144*).

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa, a la que también pertenecía Robles (*Actores: Prado: 15*).
- 1634: 4ª dama (música) en la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado: 27*).
- 1635: 4ª dama en la compañía de Roque de Figueroa con la que marchó Nápoles (*Actores: Prado: 35*).
- 1635 a 1646: Vivió en Nápoles, gran parte del tiempo retirada de las tablas, al menos desde 1637, año en que fue raptada por San Pedro.
- 1648: Posiblemente perteneciera a la compañía de Diego Osorio, en la que estaba Sebastián de Prado (*Actores: Prado: 77*).
- 1651: 3ª dama y 1ª "de los tonos" en la compañía de Antonio García de Prado (*N.Datos, 2ª(1913): 300*, padre de Sebastián, y tras la repentina muerte de Antonio de Prado, en la de su marido, Sebastián de Prado⁷⁴⁶).
- 1653: 3ª dama en la compañía de Diego Osorio (*Actores: Prado: 80*).
- 1654: 3ª dama en la compañía de Diego Osorio (*Actores: Prado: 83*).
- 1655: 3ª dama en la compañía de Diego Osorio⁷⁴⁷.
- 1656: 3ª dama en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos, 2ª(1913): 435*).
- 1657: Miembro de la compañía de Diego Osorio (*Actores: Prado: 94*).
- 1658: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa, mientras que su marido pasa a la de Bartolomé Romero (*Actores: Prado: 116*).
- 1659: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Actores: Prado: 116*), pero antes del Corpus pasó como 5ª dama a la compañía que dirigían su marido y Juan de la Calle (*Docs.*

un pintor-artesano, con "tienda abierta" en la calla Mayor. Ver Agulló y Cobo, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, (Madrid, 1981), p. 62.

⁷⁴³ No figuran como tales en su testamento (1656), pero sí en una declaración que hizo en 1662 cinco días antes de su muerte (*Actores: Prado: 39*). Pese a ello, tras la muerte de la actriz su hijo presentó una demanda contra Prado, a quien ella había nombrado heredero universal, reclamando la herencia de Bernarda como hijo legítimo de ésta y de Bartolomé de Robles, y aunque ganó el pleito en primera instancia, perdió todos sus supuestos derechos tras haber apelado Sebastián al Consejo (*Actores: Prado: 147-8*).

⁷⁴⁴ Salieron de Madrid el 13 de abril, a las seis de la tarde (*Docs. Calderón: 275*).

⁷⁴⁵ Preguntado por el escribano por qué motivo no representaba en uno de los corrales, Sebastián respondió "...que a llegado con su compañía de 300 leguas de camino y que María de Prado su ermana a llegado muy mala y tambien Bernarda Ramírez su muxer esta con un brazo quebrado..." (*Fuentes IV: 231*).

⁷⁴⁶ Tras la muerte de Prado la pareja y otros miembros de la compañía decidieron continuar en ella, ahora dirigida por Francisco García *el Pupilo*; pero a finales de ese año Sebastián de Prado ya figura como autor de la compañía (*Actores: Prado: 77-8*).

⁷⁴⁷ En la misma compañía figuran su marido, Sebastián de Prado como galán 1º, su cuñada María de Prado como 2ª dama y el marido de ésta, Ambrosio Duarte como músico de la misma. Mientras que Bernarda y Sebastián ganan 60 rs., María y Ambrosio solo ganan 43 rs. (*N.Datos, 2ª(1913): 428*).

- Calderón: 261*), quienes se hicieron cargo de la compañía de Rosa que no quiso continuar como autor (*Actores: Prado: 119*).
- 1660: Miembro de la compañía de su marido Sebastián de Prado, que ese año marchó a París (*Actores: Prado: 125*).
 - 1661: Miembro de la compañía de su marido (*Actores: Prado: 131*)
 - 1662: 4ª dama en la compañía de su marido (*Docs. Calderón: 292*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1635: Participó en la comedia *Peligrar en los remedios* de Francisco de Rojas Zorrilla, representada como particular al Rey el 6 de abril. Hizo el papel de *CELIA* (criada) (*Actores: Prado: 23*)
 - Hizo el papel de *PORTUGUESA* en el entremés cantado *Las Dueñas*, de Quiñones de Benavente, representado en el Retiro (*Actores: Prado: 28*). Debido a su juventud se la menciona como "Bernardica" (*Colección: 566*).
- 1651: Participó en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón o al menos en la *Loa* que era de Solís (*Colección: xxxiv*). Compañeras: María de Quiñones (*ALEGRÍA*), María de Prado, Mariana de Borja (*SEGUNDA VOZ*), Luisa (*TERCERA VOZ*) y Mariana Romero (*PRIMERA VOZ*) (*Solís obra menor: 51*)
 - Aparece en el entremés *El Infierno de Juan Rana*, que según Cotarelo (*Actores:Prado: 81*) se representó con la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada*.
- 1652: Como miembro de la compañía de Osorio participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Prado: 83*)
- 1653: Como miembro de la compañía de Osorio participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Prado: 83*).
- 1654: Como miembro de la compañía de Osorio participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Prado: 83*)
- 1655: Participó en *Pico y Canente*⁷⁴⁸ de Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila.
 - Aparece en el entremés *Los Volatines* de Solís, representado con *Pico y Canente*, en el que baila el "Ay-ay-ay" con Cosme Pérez (*Actores: Prado: 82*), que se convertirá en su pareja habitual.
 - Aparece, también como pareja de Cosme, en el entremés *Juan Rana, poeta*, representado igualmente con *Pico y Canente* (*Actores: Prado: 82*).
 - Aparece en la *Loa* escrita por Solís para su comedia *Las Amazonas* (*Actores: Prado: 84*), representada el Domingo de Carnestolendas. Salía al frente de una cuadrilla personificando a los *BAILES*. Compañeros: María de Quiñones (*COMEDIA*), Godoy (*TEATRO*), Mariana de Borja (*MÚSICA*), Mariana Romero (*CRIADA*), Cosme Pérez (*ENTREMESES*), Luisa Romero (*LOAS*) (*Solís obra menor: 103*).
 - Aparece en el entremés de *Las Visiones*, representado con la comedia *Las Amazonas* de Solís. Hizo el papel de *QUITERIA*, la mujer de *Juan Rana* (*Actores: Prado: 84*).
 - Aparece en el baile *Los hombres deslucidos*, de Cáncer, representado con *La renegada de Valladolid*. Hace la *PRIMERA MUJER* (*Ramillete: 33-5*)
 - Como miembro de la compañía de Osorio participó en uno de los autos del Corpus⁷⁴⁹ de Madrid.
- 1657: Como miembro de la compañía de Osorio participó en *El Alcázar secreto*, comedia de Solís representada a los Reyes el lunes de Carnestolendas (*Actores: Prado: 95*)
 - Participa en *El golfo de las sirenas*, zarzuela de Calderón representada según Cotarelo (*Hª Zarzuela: 46*) "...por las partes de canto de las compañías de Diego Osorio y Pedro de la Rosa..."
 - Como miembro de la compañía de Osorio (*Autos: 127*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1658: Participó en *Triunfos de Amor y Fortuna*, fiesta escrita por Solís (*Actores: Prado: 105*) para celebrar el nacimiento de Felipe Prospero.

⁷⁴⁸ Cotarelo (*Actores: Prado: 81*) erróneamente cree que fue representado en 1651.

⁷⁴⁹ La Junta pagó 2.600 rs. de ayuda de costa a "Seuastian de Prado y su muger" (*Autos: 119*).

- Aparece en el entremés de Solís *El niño caballero*, representado con *Triunfos de amor y fortuna* (Solís obra menor: 31). En el texto se alude a su habilidad para bailar el Zarambeque⁷⁵⁰. Compañeros: Francisca Bezón, Mariana de Borja, Bernarda Manuela, Cosme Pérez, Godoy, Najera y Rosa.
- Aparece en el entremés de Solís *Salta en banco*, representado con *Triunfos de amor y fortuna* (Solís obra menor: 21). Compañeros: Bernarda Manuela, Luisa y Mariana Romero, Francisca Bezón, María de Quiñones y Cosme Pérez.
- Participa en el entremés *El alcalde de Alcorcón*⁷⁵¹ de Moreto (*Actores: Prado: 113*), representado con *Triunfos de amor y fortuna*.
- 1659: Como miembro de la compañía dirigida por su marido y Juan de la Calle participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 261*), que ese año fueron *El maestrazgo del Toisón* y *El Sacro Parnaso* (*Actores: Prado: 120*).
- Aparece en la loa que Solís escribió para *Hipomenes y Atalanta*, comedia de Monteses. Hacía el papel de la *MÚSICA*. Compañeras: Micaela Fernández (*CUIDADO*), Francisca Bezón (*DIVERTIMENTO*), María de Quiñones (*POESÍA*) (Solís obra menor: 65)
- 1660: Protagoniza junto con Cosme Pérez tres de los entremeses representado durante el Carnaval de ese año, que fueron *El retrato vivo*⁷⁵² de Moreto (hace el papel de *Dª JUANA*), el *Baile perdido* de Solís, en el que también aparecen Mariana de Borja, Luisa Romero, María de Quiñones, Osorio y Cosme Pérez (Solís obra menor: 201)., y el baile anónimo *La noche de Carnestolendas*⁷⁵³ (*Actores: Prado: 123*). Bernarda forma parte de una 1ª cuadrilla formada además por Manuela Bernarda, Bernarda Manuela y María de Escamilla, que entra bailando y cantando un Zarambeque. Una 2ª cuadrilla la formaban Manuela de Escamilla, Isabel de Galves, y dos “negrillas” (*Colección: ccxiv*)).
- Participó en la ópera de Calderón *Celos aun del aire matan*. Hizo el papel de *FLORETA* (*HªZarzuela: 55*)
- 1661: Como miembro de la compañía de su marido Sebastián de Prado, participó en uno de los autos del Corpus⁷⁵⁴ de Madrid (*Actores: Prado: 136*), que ese año fueron *El primer refugio* y *Primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón: 283 y 285*).
- 1662: Participó en *Psiquis y Cupido* de Calderón, representada en el Retiro el 19 de enero por la compañía de su marido, Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 289-90*).
- Como miembro de la compañía dirigida por su marido y por Antonio de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus⁷⁵⁵ de Madrid (*Docs. Calderón: 292*), que ese año fueron *Pruebas del segundo Adán* y *Mística y real Babilonia* (*Autos: 161-2*). Posiblemente el auto representado por la compañía de Prado y Escamilla fue *Pruebas del segundo Adán*⁷⁵⁶.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El talego I*⁷⁵⁷ de Quiñones de Benavente. Hizo el papel de *DOCTOR* (*Colección: 518*).
- *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid* de Quiñones de Benavente, en la que el poeta alude a la juventud de la actriz⁷⁵⁸.

⁷⁵⁰ Cotarelo (*Colección: cclxxii*) la considera “la mas celebre profesora de este baile”, habilidad que compartía con su compañero habitual Juan Rana: “El príncipe Saltaren/ dueño de aquestos contornos,/ presa a la hermosa Bernarda,/ en ofensa de su esposo/ en este castillo tiene,/ della enamorado “in totum”/ con todos sus Zarambeques.” (Solís obra menor: 31).

⁷⁵¹ Es ella la que en su propio nombre se dirige directamente a la Reina: “Aunque todo el mundo es vuestro/ devota pide Bernarda/ que seáis, sin accidente/ señora de Mejorada.” (*Actores: Prado: 115*).

⁷⁵² Bergman (*Ramillete: 324*) cree que es de mediados de 1657.

⁷⁵³ Se menciona en él a los Reyes, al príncipe Felipe Prospero, y a su hermana Mª Teresa aludiendo a su próximo viaje a Francia.

⁷⁵⁴ No figura en la lista de la compañía publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón: 282*), pero según una lista de ayudas de costa dadas a los miembros de la compañía, a ella se la dieron 300 rs. (*Autos: 159*).

⁷⁵⁵ En la lista de gastos figuran 2.200 rs. pagados conjuntamente a Bernarda Ramírez y su cuñada María de Prado (*Autos: 167*).

⁷⁵⁶ En la cuenta de gastos figura un pago de 100 rs. “A dos niños que salieron en la compañía de Escamilla” (*Autos: 166*), que deben ser los que según la *Memoria* de apariencias aparecían en el primer y segundo carros. Ver *Autos: 161-2*.

⁷⁵⁷ Bergman (*L. Quiñones: 358*), que lo fecha en torno a 1632-5, cree que se representó en 1635.

- Loa escrita por Solís para su comedia *Un bobo hace ciento*, representada un martes de Carnestolendas⁷⁵⁹ Hacia la *VIDA HUMANA*. Compañeros: Juan Rana [Cosme Pérez] (*TIEMPO*), Luisa Romero (*EDAD DE ORO*), Mariana Romero (*EDAD DE PLATA*), la Patata [Antonia del Pozo] (*EDAD DE COBRE*), Mariana de Borja (*EDAD DE HIERRO*), Poca Ropa (*CARNESTOLENDAS*) (*Solís obra menor*: 95).
- Mojiganga *Los sitios de recreación del Rey*⁷⁶⁰ de Calderón. Personificaba a *LA CASA DE CAMPO*. Compañeros: Mariana (*TORRE DE LA PARADA*) y Luisa (*ZARZUELA*) Romero, Mariana de Borja (*NAVACHESCAS*), Luciana Mejía (*VALSAÍN*), Cosme Pérez (*BUEN RETIRO*), Simón Aguado (*ALCALDE*), Carlos Vallejo (*ARANJUEZ*), y Mendoza (*EL PARDO*). Ver *Calderón entremeses*: 343-352.

c) Posibles papeles representados:

- Zarzuela *El golfo de las sirenas* de Calderón. Posiblemente hizo el papel de *CELFA*, ya que además de ser -con el de *Caribdis*- el único papel principal que canta, era una “parte” de graciosa y hacía pareja con el personaje de *Alfeo*, sabemos que, según se indica en la propia obra, lo hizo *Juan Rana*, es decir Cosme Pérez, pareja habitual de Bernarda. En mi opinión en la loa se hace además una referencia que me parece explícita: “CELFA: ... su ausencia soprire. ALFEO: Quando/no sopris vos mis ausencias/y enfermedades? ...”⁷⁶¹.
- Loa y sainetes representados en 1661 con la comedia *Eco y Narciso* de Calderón. Aunque la comedia fue representada por la compañía de Escamilla, algunos miembros de la compañía de Sebastián de Prado, a la que pertenecía Bernarda, hicieron las obras breves (*Docs. Calderón*: 289), y es de suponer que como “graciosa” Bernarda se encontraría entre ellos.

4. Conclusiones:

Pese a su humildes orígenes, podemos considerarla como “hija de la comedia” ya que fue criada por los actores Bartolomé de Robles y Mariana de Varela; como era habitual en estos casos, hizo su debut siendo todavía una niña (14 años en 1631), aunque ya casada con Robles.

Su calidad como actriz debió ponerse de manifiesto muy pronto, ya que como indica Subirá (*Gremio*: 74-6), con apenas 17 años, hacía ya graciosas, formando parte de las compañías que trabajaban en Madrid, y lo que es aún mas importante, figura en las fiestas reales de forma habitual -salvo el paréntesis napolitano- desde 1635. El aprecio en que se la tenía era grande, pues además de formar parte de la compañía de su marido enviada a Francia en 1660 -que podríamos considerar una “compañía estatal”, ya que sus miembros fueron escogidos para causar la mayor impresión en la corte francesa- también se pensó en ella en 1657 cuando hubo un primer intento de enviar a una serie de “comediantes selectos” a Flandes, para que entretuviese a D. Juan de Austria, que pasasen luego a Francia para que los viese la Reina madre, a quien se los habían alabado mucho⁷⁶².

Emparejada artísticamente con Cosme Pérez, el celeberrimo *Juan Rana*, hasta el punto de que en un principio se pensó que eran pareja también en la vida real, su matrimonio con Sebastián de Prado la convirtió en miembro de pleno derecho de una de las dinastías de actores mas importantes

⁷⁵⁸ “BERNARDA: Yo soy Bernarda y mujer/de Robles. BEZÓN: ¡Donoso cuento!/No eres mujer para tí/¿y de Robles quieres serlo?.” (*Colección*: 546). Aunque Cotarelo (*Actores:Prado*: 27-8) da como fecha de la misma la de 1634, Bergman (*L. Quiñones*: 305) excluye expresamente esta fecha y da como probables los años 1628-30, inclinándose por el primero (1628), al parecer sin tener en cuenta que en la loa Bernarda declara ser la mujer de Robles, y el matrimonio se celebró, como ya vimos, en 1629 (*Actores:Prado*: 14).

⁷⁵⁹ Cotarelo cree que se representó en 1655 (*Actores: Prado*: 86), pero según Sánchez Regueiro (*Solís obra menor*: 95) se estrenó entre 1652 y 1653.

⁷⁶⁰ Según Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 161-2) fue representada entre 1658-1662.

⁷⁶¹ Cito por la edición de Nielsen, (Kassel, 1989), p. 76.

⁷⁶² “Dicen envían una compañía de comediantes selectos de todas las demas al señor don Juan de Austria, y entre y entre ellos la Bernardilla, los dos hermanos Pradillos y el mejor gracioso, para que desde allí pasen a Francia a que los vea la Reina madre, que se lo ha escrito con grandes instancias, movida de lo mucho que se los ha alabado allá los que estuvieron aquí en el Retiro, y que el viaje y galas costarán 50.000 ducados.” BARRIONUEVO, *Avísos II*: 58.

de la época, de la que ella era un miembro distinguido como demuestra el hecho de que en 1651, cuando entra junto con su marido en la compañía de su suegro, Antonio García de Prado, ella sea el miembro principal de la pareja⁷⁶³.

Actriz, música y bailarina⁷⁶⁴, su fama como música ya estaba bien asentada en 1651 cuando entra en la compañía de su suegro, quien además de como 3ª dama, la contrata como “primera de los tonos”⁷⁶⁵. Las propias obras teatrales, especialmente las que se engloban dentro de los géneros breves, reflejan claramente sus habilidades como cantante y bailarina, como podemos ver en las escritas por Solís, de quién, según Cotarelo (*Colección*: xxxv) era actriz favorita, por lo que le reservaba el mejor papel en sus obras breves

Contemporánea de toda una generación de actrices-músicas de gran calidad artística (las hermanas Luisa y Mariana Romero, Bernarda Manuela, Mariana de Borja, etc.), Bernarda Ramírez parece haber añadido a sus habilidades como música las de una excelente actriz cómica.

Lamentablemente su temprana, e imprevista, muerte a los 46 años, cortó su carrera cuando se encontraba en la cúspide de ella.

RIBERA, Luisa:

1. Datos biográficos:

- Actriz y arpista (*Spanish*: 436)
- Casada con el arpista Pantaleón de Borja, por lo que también aparece como Luisa de Borja e incluso como Luisa Bravo⁷⁶⁶.
- Madre de la célebre actriz-música y arpista Mariana de Borja (*Actores: Prado*: 15)
- Recibida por cofrade en la la Cofradía de la Novena en 1631⁷⁶⁷, junto con su marido (*Actores: Prado*: 25).
- Murió en 1668, ya que fué enterrada en mayo de ese año (*Genealogía*: 526)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 436)
- 1632: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 436)
- 1633: Miembro de la compañía de Avendaño (*Spanish*: 436) (*A.M.V.*: 2-196.39).
- 1634: Miembro de la compañía de Antonio de Prado. Canta. (Cotarelo, *Sebastián de Prado*, I: 64)
- 1638: Miembro (¿5ª dama?) y arpista en la compañía de Antonio de Rueda. (*Spanish*: 436) (*Autos*: 15).
- 1639: Miembro, junto con su marido, de la compañía de Antonio de Rueda (*N.Datos*: 304)
- 1640: 5ª dama y arpista en la compañía de Antonio de Rueda (*Spanish*: 436)
- 1644: 5ª dama y arpista en la compañía de Antonio de Rueda (*Spanish*: 436)
- 1647: Miembro, junto con su hija, de la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1911): 428)
- 1651: Miembro de la compañía de Toribio de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1913): 301).

⁷⁶³ Sebastián de Prado es contratado para hacer “lo que se le mandare” mientras que ella hará “...la tercera parte de las comedias y la primera de los tonos...” (*N.Datos*, 2ª(1913): 300).

⁷⁶⁴ Subirá (*Gremio*: 75) la considera “cantante primorosa” y “bailarina extraordinaria”.

⁷⁶⁵ La importancia de la actriz se refleja en el sueldo asignado al matrimonio: 50 rs. de parte (P.Pastor, *N.Datos* 2ª(1913): 300). En 1653 Prado ya había ascendido a galán 3º, por lo que el sueldo de la pareja se incrementó levemente, pasando a cobrar 55 rs. (*Actores: Prado*: 80).

⁷⁶⁶ Según Rennert (*Spanish*: 436) podría ser la esposa de Pantaleón de Borja, arpista en las compañías, pero cree que se llamaba Luisa de Rayos. Así se la menciona en la lista de la compañía de Rueda en 1639 (*Autos*: 15)

⁷⁶⁷ Según la *Genealogía* (p. 526) habría sido recibida por cofrade en 1653, pero nos parece una fecha demasiado tardía, sobre todo teniendo en cuenta la trayectoria profesional de la actriz.

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1628: *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid*, de Quiñones de Benavente⁷⁶⁸ (*Colección*: 544).
- 1633: Como miembro de la compañía de Avendaño participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-106-39)
- 1634: Entremés *La visita de la cárcel* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 512), que Bergman (*L.Quiñones*: 468) fecha en ese año
- 1659: Se contrata para participar en las fiestas del Corpus de Mostoles (*A.H.P.*, Pº 5596, fº 50. J. García Albertos)
- 1660: Se contrata para hacer dos representaciones en el Corpus de Carranque (*A.H.P.*: 5597. J. García Albertos)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- 1629 (?): Aparece en el entremés cantado *El doctor* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 586)
- 1639-40: Aparece (como "Luisa") junto con su marido Pantaleón de Borja, en el entremés cantado *El Tiempo* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 507)
- Entremés *El alfiler*, anónimo (*L.Quiñones*: 468)

c) Posibles papeles representados:

- *Loa* de presentación para la compañía de Prado escrita por Solís (*Solís obra menor*: 145). Puede que sea una de las dos Luisa mencionadas (*Actores: Prado*: 64)

4: Conclusiones:

Actriz y música son varios los contratos en los que se especifica que se la contrata además de como representante para cantar y bailar⁷⁶⁹.

Si como cree Cotarelo (*Actores: Prado*: 64) es una de las dos Luisas (la otra Luisa de la Cruz) mencionadas por Solís en la loa de presentación para la compañía de Prado "... entrambas/cantan, de lo que adormece/cuyas dos suaves voces/son dulces como mieles ..." (*Solís obra menor*: 146).

REYES, María de los:

1. Datos biográficos:

- Parece que hay al menos dos actrices con el mismo nombre, pero la que nos interesa desarrolla su carrera en la 2ª mitad del siglo.
- Hija adoptiva de Juana de los Reyes (*Genealogía*: 471)
- Tuvo una hermana llamada Ana Marañón, que fue "cobradora en el corral por el arrendamiento" (*Genealogía*: 471).
- Casada con el actor Juan Bautista Loche, quien murió de una herida que le hicieron riñendo en el tablado (*Genealogía*: 471)
- Hizo testamento en 1674 (*Genealogía*: 471)

2. Vida profesional:

⁷⁶⁸ Según Bergman (*L.Quiñones*: 468) fué representada ese año.

⁷⁶⁹ Para cantar y representar la contrata Rueda en 1639 (*N.Datos*: 304) y como 1ª dama, cantar y bailar la villa de Carranque en 1660 (*A.H.P.*: Pº 5597. J. García Albertos.)

- 1669: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Colección: xlvii*). Aparece también en la compañía de Jerónimo Vallejo⁷⁷⁰.
- 1670: 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 318*) (*Genealogía: 471*)
- 1671: 5ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 323*)
- 1672: 5ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*)
- 1673: 2ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 333*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1669: Aparece en la *Loa* de presentación escrita por Calderón para la compañía de Escamilla (*Colección: xlvii*).
- 1670: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 318*), que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero Dios Pan* (*Docs. Calderón: 319-21*)
- 1671: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 323*), que ese año fueron *El Santo Rey Don Fernando* (1ª y 2ª partes) (*Docs. Calderón: 325-6*)
- 1672: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 329*), que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quien hallara mujer fuerte* (*Autos: 233-4*). Posiblemente la compañía de Escamilla representó *Quien hallara mujer fuerte*⁷⁷¹.
- 1673: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 333*), que ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos: 255-6*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- 1672: Posiblemente participó en *Fieras afemina amor*, fiesta de Calderón representada por las compañías de Escamilla y Felix Pascual-Agustín Manuel (*Fuentes XXIX: 39*). No se la menciona en las cuentas por lo que puede que participase en alguno de los coros, ya que pertenecía a la compañía de Escamilla como 5ª dama.
 - Posiblemente participó en la zarzuela *Lides de amor y desdén* de Diamante, representada el martes de Carnestolendas, por la misma razón que en el caso anterior (*Fuentes XXIX: 38*)

4. Conclusiones:

Pese a las pocas noticias que tenemos sobre ella, lo que parece indicar que se trataba de una actriz secundaria, parece haber gozado de una buena situación económica, ya que la Cofradía de la Novena fundo una capellanía “de residuo de los bienes que quedaron por su muerte” (*Genealogía: 471*).

⁷⁷⁰ Domínguez Matito, F., “Noticias sobre actrices y (algunos actores) en los patios de comedias de La Rioja (1610-1694). Contribución a la biografía de comediantes del teatro español del Siglo de Oro”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, (Granada, 1998), pp. 197-215; p. 206. Cito por *Noticias*.

⁷⁷¹ Según Cotarelo (*Colección: cl*), Manuela de Escamilla aparece en el entremés que se representó con este auto.

Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 471) era “mui hermosa”. También Díaz Escovar⁷⁷² la califica de hermosa, prudente, religiosa y simpática (*Noticias*: 206)

ROBLES, Juana de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Ana de Escamilla, la hijastra de Antonio de Escamilla de quién ésta tomó el nombre, y de Juan Luis de Robles⁷⁷³, que fue cobrador (*Genealogía*: 420)
- Hermana de la actriz y autora Teresa de Robles (*Genealogía*: 466)
- Se enamoró de ella Juan López, un estudiante granadino que por tal motivo “... entro en la compañía de Joseph Verdugo con ese yntento, y no habiendolo podido conseguir...” se caso con María Bernarda (*Genealogía*: 260).
- Era tiple, según se indica en un borrador de la compañía de Vallejo para el Corpus de 1699, en el que se la propone, junto con otras tres actrices, como 5ª dama⁷⁷⁴ (*A.M.V.*: 2-200-9).

2. Vida profesional:

- 1694: 5ª dama en la compañía de Miguel de Castro (*Genealogía*: 466)
- 1695: 6ª dama en la compañía de Carlos Vallejo⁷⁷⁵ (*Genealogía*: 466) (*Fuentes I*: 212). Figura como 5ª dama de la compañía en la lista del Corpus (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1696: 6ª dama de la compañía de Carlos Vallejo (*Fuentes I*: 217).
- 1697: 5ª dama en la compañía de Carlos Vallejo⁷⁷⁶.
- 1698: 6ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-8) (*Genealogía*: 466)
- 1699: 5ª dama de la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-9) (*Genealogía*: 466)
- 1700: 6ª dama en la compañía de su hermana Teresa de Robles, que ese año se hizo cargo de la que hasta entonces dirigía Vallejo⁷⁷⁷ (*A.M.V.*: 2-200-10)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1695: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en *Amor procede de amor* de D. Manuel Vidal (*Fuentes VI*: 296), representada en el Coliseo el 6 de noviembre para celebrar los años del Rey (*Fuentes I*: 213).

⁷⁷² DÍAZ ESCOVAR, N., *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, (Barcelona, 1924).

⁷⁷³ Ana de Escamilla, aunque era hija de Francisca Díaz y Juan de la Cruz, tras casarse Francisca con Antonio de Escamilla, tomó el apellido del padrastro. Ana de Escamilla fue una de las amantes del Marqués de Liche, quien la retiró temporalmente de la comedia. Casada con Juan Luis de Robles, cobrador, con quien tuvo a sus hijas Teresa y Juana. Tras la muerte de Robles, Ana volvió a casarse con un miembro de la farándula: José Verdugo de la Cuesta (*Genealogía*: 420).

⁷⁷⁴ “5ª: Maria de Villauizencio o Juana Laura o Juana de Ondarro que se alla en la corte con su marido que es musico y combendria que en esta compañía hubiese segundo musico como en la otra porque se tiene noticia que la chamberga a perdido la voz en [¿cuio?] caso podría seruir Juana Laura que es contralto y Juana Ondarro por sesta dama en lugar de Juana de Robles que es tiple.” (*A.M.V.*: 2-200-9).

⁷⁷⁵ Aunque aparece como 6ª dama de la compañía de Vallejo que representó varias comedias en palacio durante las Carnestolendas (*Fuentes I*: 217), no figura en la lista de la compañía para el Corpus (*A.M.V.*: 2-200-6).

⁷⁷⁶ Figura en lo que parece ser la lista definitiva en lugar de la *Mallorquina*. Fue enviada por el corregidor (?) de Segovia a quien así se lo había ordenado el Protector (*A.M.V.*: 2-200-7). Permaneció en la compañía el resto del año ya que figura entre las damas de Vallejo a las que el 5 de febrero de 1698 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-8). Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 466) era la 6ª dama.

⁷⁷⁷ “... haviendose tenido entendido que Carlos Ballejo, vno de dhos dos Autores no puede continuar en d[ic]ha Autoría por los motibos q[ue] a expresado mediante lo qual se le dio por escusado y se nombro en su lugar por autora a Theresa de Robles...” (*A.M.V.*: 2-200-10).

- 1696: Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en la reposición de *El laurel de Apolo*, zarzuela de Calderón representada el día de Reyes (*Fuentes Vh: 296*)
 - Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en la reposición de la zarzuela *El golfo de las sirenas* de Calderón, representada a los Reyes en el Pardo el 29 de febrero (*Fuentes Vh: 297*)
 - Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en *Apolo y Clímene*, fiesta de Calderón representada a los Reyes el domingo de Carnestolendas (*Fuentes I: 217*)
- 1697: Como miembro de la compañía de Vallejo, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-200-7*), que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.: 2-200-5*).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la reposición de la zarzuela de Melchor de León *Venir el amor al mundo*, representada en el Alcázar el 13 de octubre (*Fuentes Vh: 298*)
- 1698: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la zarzuela de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, en la que intervino "la ópera de Flandes"⁷⁷⁸ (*Hª Zarzuela: 70*).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-200-8*), que ese año fueron *El Divino Artífice* y *Las puertas de David*, ambos de Antonio de Zamora (*A.M.V.: 2-200-5*).
- 1699: Aparece en la zarzuela *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes* de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, representada el domingo de Carnestolendas. Hizo el papel de *ALECTO* (*Hª Zarzuela: 71*).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del Mundo*, ambos de Calderón (*A.M.V.: 2-200-9*)
- 1700: Como miembro de la compañía de Teresa de Robles participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero*, ambos de Calderón (*A.M.V.: 2-200-10*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Mojiganga anónima *El mundo al revés*. Compañeros Teresa [¿de Robles?], Manuela [?], María de Navas, Sabina [Pascual], [Carlos]Vallejo, Garcés e Hipólito (BUEZO, *Mojiganga: 488*)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Se trata una vez mas de una "hija de la comedia", en este caso un miembro de la familia Escamilla en tanto que nieta de Antonio de Escamilla, sobrina de Manuela y María de Escamilla y hermana de Teresa de Robles.

Actriz y música, su carrera parece haber discurrido a la sombra de su hermana Teresa, repitiéndose con ellas la historia de sus tías Manuela -la mas famosa- y María.

Pese a que su carrera no parece haber sido muy larga, apenas seis años, participó en las reposiciones de algunas de las principales "fiestas" de Calderón, así como en las zarzuelas estrenadas durante los últimos años del reinado de Carlos II.

ROBLES, Luisa de:

⁷⁷⁸ Según los certificados del escribano, las compañías de Vallejo y Cardenas estuvieron ensayando el 27 y 28 de enero "La fiesta de la opera que se hauia de representar a SS.MM. (*Fuentes Vh: 299*).

1. Datos biográficos:

- Las noticias que tenemos sobre su vida son bastante confusas. Según Rennert (*Spanish*: 575) en 1618, con apenas veinte años ya estaba viuda⁷⁷⁹; en 1627 estaba casada con Juan de Labadía, y parece que el matrimonio figura como tal en la compañía de Manuel Simón que ese año representaba en el Coliseo de Sevilla (*Spanish*: 576). Sin embargo según el anónimo autor de la *Genealogía* su primer marido fue un “representante franzes”, al que se dio por muerto tras un naufragio, casándose Luisa en segundas con Alonso de Olmedo Tufiño⁷⁸⁰. Sin embargo el primer marido no había muerto sino que había sido capturado por corsarios, por lo que tras lograr su libertad reapareció, separándose Luisa de Olmedo, aunque la actriz no volvió a cohabitar con su primer marido⁷⁸¹.

2. Vida profesional:

- 1619: 1ª dama en la compañía de Alonso de Olmedo (SARRIÓ, *Vida teatral*: 239).
- 1621: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo (*N.Datos*, 2ª(1908): 244).
- 1623: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 576).
- 1624: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 576).
- 1625: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega (*Actores: Córdoba*: 10).
- 1630: Autora de su propia compañía con su marido Juan de Abadía (SARRIÓ, *Vida teatral*: 262-263).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1625: como miembro de la compañía de Andrés de la Vega, participo en la representación de los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Córdoba*: 10)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

La biografía de la actriz resulta como ya hemos visto muy confusa, lo que se agrava por el hecho de que en los documentos se la menciona también como Luisa de Riola⁷⁸².

⁷⁷⁹ Sin embargo, en 1623, cuando es contratada por Manuel Vallejo, se la describe como mujer soltera mayor de veinticinco años (*Spanish*: 576).

⁷⁸⁰ Ya estaban casados en 1619, pues ella figura como tal en la compañía de Olmedo que actuaba ese año en Valencia según Sarrió (*Vida teatral*: 239).

⁷⁸¹ “...hauiendo de pasar a su tierra a uer sus parientes se embarco. Tuuo una gran tormenta en que se fue a fondo la embarcación y hauiendose escapado en una tabla no pudo de unos moros piratas que le cautiaron ... persuadidos todos a que auia muerto, caso la dicha Luisa de Robles con Alonso de Olmedo Tufiño y despues de algunos años hauiendo salido de el cautiuerio el tal franzes bino peregrinando en busca de su mujer. Hauiendo aueriguado que estaua casada con Olmedo, se fue a su casa de este y lleo a ella a tiempo que estauan comiendo y hauiendo pedido lizenzia entro y a pocas palabras que hubieron hablado se conozieron unos a otros y el dicho Olmedo con esta haueriguazion restituo a la dicha Luisa a su primero y propio marido haziendoles donazion de la mitad de su hazienda y quedando obligado a pagar todas las deudas que en el tiempo de su matrimonio abian contraido entre los dos, y aunque el franzes acepto la mujer y bienes solamente uso de estos para sustentarse pero no de la mujer pues ni el ni Olmedo bolbieron a coabitar con ella pero entre los tres se mantubo de alli adelante una estrecha amistad y buena correspondencia...” (*Genealogía*: 523).

⁷⁸² Como tal figura en la lista de la compañía de Andrés de la Vega que publica Agulló (*100 Docs.*: 102), que aunque no tiene fecha incluye entre varios papeles de 1634, que es la misma que Cotarelo (*Actores: Córdoba*: 10) fecha en 1625.

Dado que apenas tenemos noticias de su trayectoria profesional, sus habilidades musicales se indican en la lista presentada por Andrés de la Vega para el Corpus de Madrid de 1625, en la que se indica que es “famosa música, representanta y bailarina” (*Actores: Cordoba*: 10)-

ROBLES, Teresa de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Ana de Escamilla (hijastra de Antonio de Escamilla, de quien tomó el nombre) y Juan Luis de Robles⁷⁸³ (*Genealogía*: 495)
- Sus hermanos⁷⁸⁴ (Juana de Robles (*Genealogía*: 466) y Bartolomé de Robles (*Genealogía*: 255)) fueron también actores.
- Casada con Rosendo López de Estrada⁷⁸⁵.
- Tuvieron dos hijas: Manuela (casada con Benito Polop, pintor) y Salvadora (casada con Francisco de Castro) (*Genealogía*: 495).
- Desarrolló su carrera haciendo principalmente 3ª damas “... en que se a conservado siempre con mucho aplauso, y en particular por la música ...” (*Genealogía*: 495)
- En 1700 comenzó la que parece ser su breve carrera como autora (1700-1701), sustituyendo como tal a Carlos Vallejo⁷⁸⁶.
- Queda viuda en 1702, año en que murió Rosendo López (*Genealogía*: 246)
- Fue elegida Mayordoma de la Cofradía en 1705, “...siruiendo por ella su hermano Bartolomé de Robles...” (*Genealogía*: 495)

2. Vida profesional:

- 1675: Miembro de la compañía de Escamilla⁷⁸⁷ (*Docs. Calderón*: 341)
 - 1676: 7ª dama de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 347).
 - 1678: 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Docs. Calderón*: 351)
 - 1679: 4ª dama en la compañía de José Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 357).
- Pertenecía a la compañía de Agustín Manuel que actuaba en Segovia, pero por Cédula Real fechada el 1º de febrero, se ordenó que varios miembros de la compañía, y entre ellos

⁷⁸³ En la orden dictada a principios de 1677 que prohibía los actores salir de Madrid, se dice que es “...representanta, hija de Juan Luis de Robles, difunto, y de Doña Ana de Escamilla.” (*Autos*: 322).

⁷⁸⁴ Según la *Genealogía* (p. 179), Alonso de Robles era también su hermano.

⁷⁸⁵ “...hera de Galicia y de noble linage, y despues de hauerse retirado de la comedia fue Correxidor de vn lugar de Galicia en donde se lleuo a su muger, y por su mala conduta y tontería le quitaron el Correximiento y volvio a la Comedia.” (*Genealogía*: 246). Ya estaban casados en 1679, cuando ambos pertenecían a la compañía de Agustín Manuel (*Autos*: 341).

⁷⁸⁶ “... huiendose tenido entendido que Carlos Ballejo, vno de dhos dos Autores no puede continuar en d[ic]ha Autoría por los motibos q[ue] a expresado mediante lo qual se le dio por escusado y se nombro en su lugar por autora a Theresa de Robles...” (*A.M.V.*: 2-200-10). En 1700 ella y Juan de Cárdenas dirigieron al Rey una petición solicitando se les diese alguna ayuda de costa para resarcirles “de la detención y trabajo” que habían tenido por haberles ordenado el Marques de Laconi estudiar y ensayar “...la fiesta de Santa Ana, la qual no tubo efecto, y se prosig[u]io en ensayarla otra vez de horden del Duque de Medina Sidonia y no se hizo, y aora por tercera vez la an estado ensaiando mas de quinze días i tampoco a tenido logro...”, sin que se les pagase por todo ello mas que 200 ducados. El 26 de agosto José Verdugo informa de que salvo los 200 ducados “por mitad” que se les pagaron la primera vez, no se les ha vuelto a “socorrer” con ninguna otra cantidad, pero considera “...su ynstanzia sin ninguna justificación, y lo mas a que se podra estender la grazia es a satisfacerle esta fiesta por entero cuando se execute, dexandoles los 200 ducados rezeuidos por ayuda de costa en remunerazion de la repetizion de ensayos que han tenido.” (*Fuentes XXIX*: 204-5).

⁷⁸⁷ No figura como tal en la lista de la compañía sino en una lista de los gastos ocasionados por el Corpus de ese año. Tampoco figura en ninguna de las listas de la compañía de Escamilla publicadas por Shergold y Varey, pero puede que sea la “sobrina de Escamilla” prevista como 6ª dama en la compañía de Manuel Vallejo para el Corpus (*Autos*: 286).

- “Rosendo López de Estrada y su mujer Theresa de Robles” viniesen a Madrid para representar los autos del Corpus⁷⁸⁸.
- 1681: 4ª dama en la compañía de Juan Antonio de Carvajal (*Docs. Calderón*: 369)
 - 1683: 3ª dama en la compañía dirigida por Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo que “empezo” en Valencia en abril⁷⁸⁹ (*Genealogía*: 495)
 - 1684: 3ª dama en la compañía de Vallejo (*A.M.V.*: 2-425-42)
 - 1685: 4ª dama en la compañía de Manuel Vallejo⁷⁹⁰ (*A.M.V.*: 2-199-5).
 - 1686: 3ª dama en la compañía de su marido Rosendo López (*A.M.V.*: 2-199-4)
 - 1687: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-3) (*Genealogía*: 495)
 - 1688: 2ª dama en la compañía de su marido Rosendo López Estrada⁷⁹¹.
 - 1689: 3ª dama de la compañía de Manuel Mosquera (?) (*A.M.V.*: 2-198-19)
 - 1690: 3ª dama en la compañía de Damian Polope⁷⁹².
 - 1691: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁷⁹³ (*A.M.V.*: 2-198-17)
 - 1692: 3ª dama en la compañía de Damian Polop (*Genealogía*: 495) (*A.M.V.*: 2-200-2)
 - 1693: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁷⁹⁴
 - 1694: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 495) (*A.M.V.*: 2-200-4).
 - 1695: 3ª dama en la compañía de Carlos Vallejo, que se hizo cargo de la compañía de Agustín Manuel tra la repentina muerte de éste⁷⁹⁵ (*Genealogía*: 495) (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - 1696: 3ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*Genealogía*: 495) (*A.M.V.*: 2-200-6)
 - 1697: 3ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*Genealogía*: 495) (*A.M.V.*: 2-200-7)
 - 1698: 3ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*Genealogía*: 495) (*A.M.V.*: 2-200-8)
 - 1699: 3ª dama de la compañía de Carlos Vallejo (*Genealogía*: 495) (*A.M.V.*: 2-200-9)
 - 1700: 3ª dama y autora de su propia compañía (*A.M.V.*: 2-200-10). Se hizo cargo de la compañía de Carlos Vallejo, que al parecer tenía problemas económicos⁷⁹⁶.
 - 1701: 3ª dama y autora de su propia compañía (*Genealogía*: 495)
 - 1702: 3ª dama en la compañía de Gregorio Antonio (*Genealogía*: 495)

⁷⁸⁸ Al parecer Agustín Manuel de Castilla, el autor, había sido encarcelado en Segovia por deudas por lo que los Comisarios del Corpus madrileño ordenaron a Jose [Antonio] de Prado, que se habría encargado de dirigir la compañía debido a los apuros económicos de Agustín Manuel, que le “reservase” la mitad de su salario diario (15 rs.) “... para ir dando satisfacion de sus deudas...” (*Autos*: 341).

⁷⁸⁹ Figura como 3ª dama de la compañía de Manuel Vallejo Riquelme que actuaba en marzo en Valencia (SARRIO, *Vida teatral*: 284). Según la orden de 3-II-1684 que prohibía a los actores salir de Madrid, en esas fechas era la 3ª dama de la compañía de Manuel Caballero (*A.M.V.*: 2-199-6).

⁷⁹⁰ Aparece como “autora y sobresaliente” de la compañía de Rosendo López en la orden de 12-II-1686 que prohíbe a los actores de dicha compañía salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-4). Como 3ª dama figura Josefa de San Miguel que también lo era de Vallejo, según la lista de 1685 (*A.M.V.*: 2-199-5).

⁷⁹¹ Puede que “partiese” los papeles de 2ª dama con Petronila Caballero, que aparece también como 2ª dama de la compañía en la que sin embargo no hay 4ª (*A.M.V.*: 2-199-1). Parece que la compañía no se mantuvo durante toda la temporada teatral porque Teresa figura entre las damas de la compañía de Manuel de Mosquera a las que el 6-I-1689 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19).

⁷⁹² Aparece como tal en la notificación de 23-II-1691 que prohíbe a los actores salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁷⁹³ Sin embargo aparece entre las damas de la compañía de Damian Polope a las que el 16-II-1692 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-2).

⁷⁹⁴ Sustituyó a Josefa de Salazar. Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 437) a Josefa de Salazar “...hauiendo parezido mal la echaron y entro en su lugar Teresa de Robles”. La cuenta de gastos menores confirma esta sustitución, ya que en ella se hace constar que se le pagaron 3.000 rs. “... por hauer entrado ha representar ya empezado el año en lugar de la graciosa que se hauia puesto por no hauer parecido vien...”. La “graciosa” era efectivamente Josefa de Salazar, ya que figura como 3ª dama en la lista de la compañía (*A.M.V.*: 2-200-3).

⁷⁹⁵ Tras la muerte de Agustín Manuel la Junta del Corpus de Madrid encargó a Carlos Vallejo que dirigiese la compañía, para ello el 22 de marzo la Junta comunica que deben “allanarse” a varios “...comediantes y arpista para la compañía que se a formado a el d[ic]ho Carlos Ballexo ...” (*A.M.V.*: 2-200-5). El 5 de junio los miembros de la compañía, entre los que figura la actriz, dieron poder a Vallejo para que pudiese contratar representaciones con los arrendadores del corral de Alcalá de Henares y de otros lugares (*100 Docs.*: 121).

⁷⁹⁶ Según un acuerdo de 23-III de la Junta del Corpus “...hauiendose tenido entendido que Carlos Ballejo, vno de d[ic]hos dos Autores no puede continuar en dha. Autoria por los motibos q. a expresado mediante lo qual se le dio por escusado y se nombro en su lugar por Autora a Teresa de Robles...” (*A.M.V.*: 2-200-10).

- 1703: 3ª dama en la compañía de Gregorio Antonio, que al parecer no pudo continuar como autor por “no tener caudal” y estar “desunida” la compañía, de la que finalmente se hizo cargo Juan Bautista Chavarría⁷⁹⁷, en la que la actriz figura igualmente como 3ª dama (A.M.V.: 2-201-2)
- 1704: 3ª dama de la compañía de Juan Bautista Chavarría (A.M.V.: 2-201-4) (*Genealogía*: 495).
- 1705: 3ª dama de la compañía de Antonio Ruiz (*Genealogía*: 495)
- 1706: 3ª dama de la compañía de Juan Bautista Chavarría (*Genealogía*: 495)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1675: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus⁷⁹⁸ de Madrid, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (Autos: 287-8).
- 1676: Como miembro de la compañía de Escamilla, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 347), que ese año fueron *Los alimentos de hombre*⁷⁹⁹ y *La serpiente de metal* (Autos: 317-8).
- 1678: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 351)..
 - Aparece en la mojiganga *Las casas de Madrid*⁸⁰⁰ de Juan Francisco Tejera. Compañeros: María de Navas, Agustín Manuel y Damián de Castro.
- 1679: Como miembro de la compañía de José Antonio García de Prado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 357), que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (Docs. Calderón: 358 y 362).
 - Aparece en *Siquis y Cupido* (*Ni Amor se libra de amor*) de Calderón (*Fuentes I*: 81)
- 1680: Aparece en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, última “fiesta” escrita por Calderón, representada durante los tres días de Carnestolendas, para celebrar el “Real casamiento” de Carlos II y Mª Luisa de Orleans. Hizo la AZUCENA en la loa⁸⁰¹ (*Fuentes I*: 110)
- 1681: Como miembro de la compañía de Juan Antonio de Carvajal, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 369), que ese año fueron *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea* (Docs. Calderón: 370)
- 1684: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-425-41), que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El año santo en Madrid* (A.M.V.: 2-200-5)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la reposición de *El golfo de las sirenas* “...con loa, sainetes y fin de fiesta, todo nuevo...”, representada el 6 de agosto en la Casa de Campo (*Fuentes V*: 185).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la reposición de *Celos aun del aire matan*, representada en el Alcázar el 10 de diciembre (*Fuentes V*: 186)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la reposición de la zarzuela de Scotti de Agoiz *Apolo y Leucotea* “... con loa, saynetes y fin de fiesta, todo nuevo...” (*Fuentes V*: 186)

⁷⁹⁷ Al pie de la lista, fechada el 9 de marzo, se indica que los miembros de su compañía le debían 17.000 rs. además de “...estar desunida p[er]a bolberse a quedar...” (A.M.V.: 2-425-41). En el mismo expediente figura una *Lista de la compañía de que a de ser Autor Francisco de Castro para servir al Rey n[uest]ro Señor y a su Villa de Madrid este año de 1703*, sin fecha, en la que aparece la actriz como 3ª dama de la misma. Finalmente parece que fue Chavarría (2ª arpista en la lista de Castro y en la suya) quien dirigió la compañía, ya que él figura como autor en la lista definitiva, fechada el 31 de marzo (A.M.V.: 2-201-2), que presenta algunas variantes con respecto a las listas de Gregorio Antonio y Francisco de Castro. Ver las tres listas en *Apéndice II. Documentos*. Año 1703.

⁷⁹⁸ Se le dieron 1.000 reales por ayuda de costa (Docs. Calderón: 341).

⁷⁹⁹ De luna *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (Autos: 318), parece desprenderse que la compañía representó *Los alimentos del hombre*, ya que hay otro papel en el que se indican una serie de cosas para el auto de *La serpiente de metal*.

⁸⁰⁰ Hay otra versión de 1697 en la que no aparece la actriz (BUEZO, *María de Navas*: 275).

⁸⁰¹ Llevaba u vestido celeste y blanco de flores (*Fuentes I*: 110).

- 1685: Participó como sobresaliente en *El laberinto de Creta*, representada el 6 de enero para celebrar el cumpleaños de la Emperatriz (*Fuentes I: 161*)
 - Participó como sobresaliente en *El segundo Escipión*, representada el 18 de enero para celebrar el cumpleaños de la Archiduquesa (*Fuentes I: 161*). Hizo el papel de FLORA⁸⁰²
 - Participó como sobresaliente en las representaciones de Carnestolendas (*Fuentes I: 163*)
 - Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-199-5*).
- 1686: Como miembro de la compañía de Rosendo López, su marido, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-199-4*), que ese año fueron *Al prójimo como a tí* y *El pintor de su deshonra* (*A.M.V.: 2-200-5*)
 - Participó en *Las Belides*, zarzuela del Conde de Clavijo, representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre. Hizo el papel de VENUS en el *Baile del juicio de París* que se interpretó con la zarzuela. Compañeras: María de Cisneros, Josefa de San Miguel (*PARIS*), María de Navas (*JUNO*), Paula M^a de Rojas (*PALAS*) (*H^a Zarzuela: 70*)
- 1687: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-199-3*), que ese año fueron *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo y *Gedeón humano y divino* de Jacinto Ibañez (*A.M.V.: 2-199-3*). La compañía de Agustín Manuel parece que representó el primero, ya que la actriz aparece en la mojiganga escrita por Bances Candamo para su auto *El primer duelo del mundo* (*BUEZO, María de Navas: 277*).
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en la reposición de *Hipomenes y Atalanta*, zarzuela de Monteser representada el 26 de julio (*Fuentes V: 193*)
- 1688: Participó en el Corpus de Madrid⁸⁰³ como miembro de la compañía de Rosendo López, que representó el auto *Mística y Real Babilonia*⁸⁰⁴.
- 1691: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en *Psiquis y Cupido*, que fue el auto representado ese año por dicha compañía en el Corpus madrileño (*A.M.V.: 2-198-17*). Hizo en él el papel de CUPIDO⁸⁰⁵.
- 1692: Como miembro de la compañía de Damián Polop participó en uno de los autos del Corpus de Madrid⁸⁰⁶ (*A.M.V.: 2-200-2*), que ese año fueron *El día mayor de los días* y *El Demonio mudo* (*A.M.V.: 2-200-5*). La compañía de Polop parece que representó el segundo de ellos⁸⁰⁷.
 - Como miembro de la compañía de Damián Polop participó en *Como se curan los celos y Orlando furioso*, zarzuela de Bances Candamo, representada el 22 de diciembre en el Coliseo para celebrar los años de la Reina Madre (*Fuentes VI: 293*)
- 1693: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en el auto *Música enseña el Amor*, de D. Manuel Vidal, que fue el que representó ese año dicha compañía en el Corpus de Madrid⁸⁰⁸ (*A.M.V.: 2-200-3*)

⁸⁰² Se le dieron 200 rs. porque "...remedio el papel de Flora" (*Fuentes I: 162*), pero en otro apunte se dice que cobró 400 rs. "por sobresaliente en las dos fiestas" (*Fuentes I: 161*) que fueron ésta y *El laberinto de Creta*.

⁸⁰³ Según la cuenta de gastos "...se le mandaron dar 384 Rs. de vellon para curarse y porque entrase en las compañías hazer terçeras Damas..." (*A.M.V.: 2-199-1*).

⁸⁰⁴ Según la relación de gastos se pagaron 600 rs. a Bernabé Alvarez "...para que con ellos bitiese a su hija que se entro por sobresaliente en la compañía de Rosendo Lopez de estrada para azer el papel del hijo de nabucodonosor..." (*A.M.V.: 2-199-1*).

⁸⁰⁵ Según la cuenta de gastos, se pagaron 120 rs. a José Ortiz de Zarate "...Mercader de sedas en la puerta de guadalajara por el tafetan blanco que dio para Theresa de Robles para hazer el papel de Cupido en el auto que represento su compañía." (*A.M.V.: 2-198-17*).

⁸⁰⁶ Según una lista de los pagado ese año a los actores, se le dieron 3.000 rs. por ayuda de costa para vestir el auto (*A.M.V.: 2-200-4*).

⁸⁰⁷ Según una cuenta de los gastos ocasionados por el Corpus de ese año, se dieron 480 rs. a Carlos de Villavicencio para que vistiese a su hija Angela "...en el auto del día mayor de los días que azia a la Virgen en d[ic]ha comp[añ]ia de Ag[ust]i[n] Man[ue]l ..." (*A.M.V.: 2-200-4*).

⁸⁰⁸ Según la cuenta de gastos se pagaron 200 rs. a Hipólito de Olmedo para que vistiese su hijo que "...hizo uno de los quatro niños del orno de Babilonia...", que según la *Memoria de apariencias* aparecía en el 2º carro (*A.M.V.: 2-200-3*). A Teresa se le pagaron 5.300 rs. "...por el auto y por auer entrado a representar ya empezado el año en lugar de la graziosa que se auia puesto por no auer parezido uien." (*A.M.V.: 2-200-4*).

- Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en una nueva reposición de *Siquis y Cupido*, de Calderón, representada el día de Santa Ana (*Fuentes VI*: 293).
- Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en la reposición de *La estatua de Prometeo*, de Calderón, representada el 6 de noviembre para celebrar los años del Rey (*Fuentes VI*: 293)
- 1694: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero dios Pan* (*A.M.V.*: 2-200-4).
- 1695: Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (*A.M.V.*: 2-200-5)
 - Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en la comedia de Manuel Vidal y Salvador *Amor es entendimiento*, representada el 4 de noviembre para celebrar el santo del Rey (*Fuentes I*: 212)
 - Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en la comedia *Amor procede de Amor* de Manuel Vidal y Salvador, representada el 6 de noviembre para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes I*: 213).
- 1696: Como miembro de la Compañía de Carlos Vallejo participó en la reposición de *El laurel de Apolo*, zarzuela de Calderón representada el día de Reyes (*Fuentes VI*: 296).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la reposición de *El golfo de las sirenas*, zarzuela de Calderón, representada el 29 de febrero (*Fuentes VI*: 297).
 - Participó como miembro de la compañía de Carlos Vallejo en *Apolo y Clímene*, comedia de Calderón representada el Domingo de Carnestolendas (*Fuentes I*: 217)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en *La Celestina*⁸⁰⁹, representada el Martes de Carnestolendas (*Fuentes I*: 217)
- 1697: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-7), que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1698: Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-8), que ese año fueron *El Divino Artífice* y *Las puertas de David*, ambos de D. Antonio de Zamora (*A.M.V.*: 2-200-5)
 - Participó en la loa y zarzuela *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, de Marcos de Lanuza, representada en el jardín de la Priora para San Pedro (*Colección*: xxxviii), en la que participó la ópera de Flandes (*Hª Zarzuela*: 70)
- 1699: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus⁸¹⁰ de Madrid, que ese año fueron *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del mundo*, ambos reposiciones de Calderón (*A.M.V.*: 2-200-9)
 - Participó en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes*, zarzuela de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo. Hizo el papel de JÚPITER en la zarzuela, y cantó en el fin de fiesta. (*Hª Zarzuela*: 71).
- 1700: Como 3ª dama y autora de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* (*A.M.V.*: 2-200-10)
- 1703: Como miembro de la compañía de Juan Bautista Chavarría participó en uno de los autos del Corpus (*A.M.V.*: 2-201-2), que ese año fueron *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1704: Como miembro de la compañía de Juan Bautista Chavarría participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El pleito matrimonial* y *Las ordenes militares* (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1708: Aparece en *Acís y Galatea*, zarzuela de José de Cañizares con música de Antonio de Literes, representada el 19 de diciembre en el Retiro para celebrar el cumpleaños del Rey. Hizo el papel de GALATEA. Compañeros: Paula Mª de Rojas (*ACIS*), Sabina Pascual (*DORIS*), Mª Teresa "la Dentona" (*GLAUCO*), Paula de Olmedo (*TISBE*), Beatriz Rodríguez (*MOMO*), Pedro Carrasco (*TELEMO*), José Garcés (*POLIFEMO*), Juan Alvarez (*TÍNDARO*) (*HªZarzuela*: 77)

⁸⁰⁹ Se trata de la comedia *La Segunda Celestina*, de Salazar y Torres (*Fuentes IX*: 216).

⁸¹⁰ Se le dieron 2.000 rs. de ayuda de costa, igual que a Paula María, la 3ª dama de Cárdenas. Sólo las 1ª damas de ambas compañías cobraron más (2.200 rs. cada una) (*A.M.V.*: 2-425-41).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El sacristán mujer*⁸¹¹ de Calderón.
- Mojiganga anónima *El mundo al revés* (BUEZO, *María de Navas*: 275)

c) Posibles papeles representados:

1679: Dado que en *Siquis y Cupido (Ni Amor se libra de amor)* de Calderón vestía un traje con “tunicela”, semejante al de otras tres compañeras (María de los Santos, Luisa Fernández y María Francisca) (*Fuentes I*: 81), puede que las cuatro formasen parte de uno de los tres coros de damas (encabezados por los personajes de PSIQUIS y sus dos hermanas SELENISA y ASTREA) que aparecen en la obra⁸¹².

4. Conclusiones:

Nieta, hija, sobrina, hermana, madre y abuela de actores⁸¹³, Teresa de Robles, “hija de la comedia” y miembro de la dinastía Escamilla, continuó la tradición familiar, alcanzando dentro de la profesión una posición muy similar a la de su tía Manuela de Escamilla, de la que parece haber sido digna sucesora como una de las más célebres graciosas (3ª dama) y cantantes de su época.

Como era habitual en otras “hijas de la comedia”, inició su carrera dentro de la compañía dirigida por un familiar, en este caso su abuelo Antonio de Escamilla, en la que figura durante los años 1675 y 1676 dentro de las categorías mas inferiores de dama, lo que parece indicar una etapa de “meritoriaje”. En 1678 la encontramos, ya como 4ª dama, en la compañía de Agustín Manuel, uno de los autores a los que aparece mas estrechamente ligada en los primeros años de su carrera. Sin embargo, su carrera profesional parece haberse desarrollado sobre todo con los Vallejo, Manuel y Carlos, principalmente a éste último⁸¹⁴, al que como ya vimos, ella misma sustituyó como autora en 1700.

Durante su larga trayectoria profesional de más de 30 años, su presencia en las compañías de la Corte fue constante, siendo muy apreciada por los miembros de las sucesivas Juntas del Corpus de Madrid, que procuraban incluirla siempre en las compañías formadas para representar los autos del Corpus y los festejos palaciegos⁸¹⁵.

⁸¹¹ Figura en el reparto de una representación del entremés dirigida o de la que fue responsable Matías de Castro, que según Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 149) se hizo hacia 1678-9.

⁸¹² Ver *Ni Amor se libra de amor*, BAE, XII (Madrid, 1945), p. 657 y ss.

⁸¹³ Nieta de Antonio de Escamilla, y por tanto sobrina de María y Manuela de Escamilla. Las dos hijas de Teresa, Manuela y Salvadora López de Estrada, se casaron también con miembros de otras célebres dinastías de actores: los Polope y los Castro. Benito Polop, el marido de Manuela, era hijo de Pablo Polop y Josefa de San Miguel (*Genealogía*: 256). Francisco de Castro Farruco, casado con Salvadora, era hijo de Matías de Castro y Juana Gutiérrez (*Genealogía*: 185).

⁸¹⁴ En 1695 ante la orden de la junta del Corpus para que los autores Damián Polope y Carlos Vallejo, así como los miembros de sus compañías se “allanen” a representar en las compañías formadas por los Comisarios, la actriz respondió que “... esta pronta a representar en la compañía de Carlos ballexo y no de otra manera ...” (*A.M.V.*: 2-200-5).

⁸¹⁵ Como ya vimos, en 1693 la Junta del Corpus acordó que entrase en la compañía de Agustín Manuel como 3ª dama “por lo a proposito que es para ello” en sustitución de Josefa de Salazar. El 3 de abril la Junta del Corpus acordó que “Hauiendose reconocido q. en la compañía de representantes de que es autor Agustín Manuel se nezesita de la parte de tercera dama así p[ar]a la representazion de vno de los dos autos sacramentales como para las fiestas de S.Mgd. en el discurso del año = se acordo q. theresa de Robles entre en dha compañía a hazer la parte de tercera dama por lo a proposito que es para ello” (*A.M.V.*: 2-200-3). Ese mismo año, tras presenciar la *Muestra* general, los Comisarios acordaron darle 1.000 rs.. aunque finalmente cobró 5.300 rs., 3.000 rs. por haber entrado “ya empezado el año” sustituyendo a la graciosa contratada (Josefa de Salazar) que no “parecio” bien, y 2.300 rs. restantes “para vestir el auto” (*A.M.V.*: 2-200-3). En 1699, según informa el Corregidor de Toledo al Protector el 17-III, se la trajo desde Almonacid “...por Ministros que embie esta mañana que auindome auisado auerla asegurado embie vna calesa ...” (*A.M.V.*: 2-200-9), y tambien en 1703. En 1691, acordó la Junta del Corpus el 4-IV “...que para reparar algunos incombenientes y facilitar la conclusion de la compañía se dieseen a Theresa de Robles ciento y cinquenta ducados...” (*A.M.V.*: 2-198-17).

Al igual que otras actrices de renombre, se nos muestra consciente y segura de sus derechos, máxime en una época de crisis generalizada en la que los buenos actores escaseaban. Así en 1694, al tener que firmar la lista formada por la Junta del Corpus para ese año, Teresa dijo "...lo mismo que María de Nabas..." (que había constestado que estaba "...pronta para seruir [...] esperando no se ynnobara en las honras recibidas..."), pero advirtiendo además "...que tiene a su marido que por aber venido el año pasado despues de formadas las compañías no tubo cabimiento el entrar en ellas por lo qual sup[li]ca a la Villa le acomode en lo que hubiere lugar..." (A.M.V.: 2-200-4). Finalmente, y en clara defensa de su jerarquía profesional, Teresa firmó su conformidad a la lista pero "...responde que lo que ycieren con Maria de nabas da por echo..."⁸¹⁶ (A.M.V.: 2-200-4)

Miembro distinguido de la profesión, su situación económica parece haber sido bastante desahogada⁸¹⁷, a juzgar por los bienes que se le embargaron en 1703 en Almonacid, al ausentarse la actriz de la Villa en la época en la que se estaban formando las compañías⁸¹⁸.

RODRÍGUEZ⁸¹⁹, Jerónima:

1. Datos biográficos:

- Casada con el actor Pedro Maldonado (N.Datos: 187)
- En 1634 fue recibida en la Cofradía de la Novena (Genealogía: 386)

2. Vida profesional:

- 1620: Miembro de la compañía de Pedro de Valdés que actuaba en Valencia, en la que su marido era galán (Vida teatral: 280)
- 1621: Contratada para representar y cantar en la compañía de Juan de Morales Medrano (N.Datos: 187)

Según la cuenta de gastos de ese año se le dieron a ella 900 rs. en concepto de ayuda de costa y 1.200 a su marido, 800 rs. por hacer "papeles de por medio y suplimiento de partido" y 400 rs. por ayuda de costa para vestir el auto (A.M.V.: 2-198-17).

⁸¹⁶ Buezo (María de Navas: 286) compara precisamente a ambas actrices, que a su juicio presentan muchas similitudes, ya que ambas fueron "hijas de la comedia", celebradas actrices y "autoras" que organizaron compañías "cuasifamiliares de hijos, medio hermanos, yernos y cuñadas", aunque como hemos visto la actividad de Teresa como autora fue mucho más breve que la de María de Navas.

⁸¹⁷ En 1700, tras hacerse cargo de la compañía de Vallejo, se le embargaron "...veinte vestidos, los ocho de ellos de tela y los demas restantes de diferentes rasos y colores y encajes que estan en dos Arcas ..." (A.M.V.: 2-200-10).

⁸¹⁸ Al ir el escribano y los alguaciles el 30-III a "asegurarla" para las fiestas del Corpus, se encontraron con que "...no estaua en ella [la casa] ni vienes ningunos que embargar...". Dos criadas de Teresa informaron a los funcionarios que su ama se había ido el día anterior, aunque no sabían donde. Sin embargo una de ellas dijo que "...muchos días hacia andaua diziendo que abia de hir a cumplir una promesa que tenia hecha en San Pedro de Alcantara...". El 5-IV la Junta del Corpus acordó se notificase a qualquiera de los criados de la actriz que "se manifieste", caso de que si no lo hace así, se le embargarán los bienes que haya en su casa madrileña así como en otra que tenía Teresa en la villa de Almonazid "...hasta cantidad de veintey quatro mil Rs..." (12.000 rs. por los que debía la actriz del préstamo que la Junta le había hecho en 1700, 6.000 rs. para pagar a su sustituta, y los restantes 6.000 rs. por los gastos que su ausencia y sustitución ocasionaban). El 6-IV se requiere al Corregidor de Toledo que embargue los bienes de Almonazid, que se lleva a cabo el 8-IV. Poco después Teresa dirige una petición (sin fecha) al Protector para que se le levante el embargo, por lo que el mismo 8-IV se suspende el procedimiento (A.M.V.: 2-201-2). Ver los documentos relativos al caso en *Apéndice II: Documentos*. Año 1703.

⁸¹⁹ Rennert (Spanish: 578) menciona otras dos actrices con este mismo nombre, cuya carreras profesional se desarrolla también en la primera mitad del siglo: una de ellas casada con Salvador Ochoa y la segunda con Isidro Gil.

- 1634: Miembro de la compañía de Diego de Santiago (*Genealogía*: 386)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Comedia *Amor, pleito y desafío* (c. 1621) de Lope de Vega. En el reparto también figura su marido (*Spanish*: 578).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos datos de esta actriz que según se desprende del contrato que firma en 1621 con Morales Medrano, parece que tenía ciertas aptitudes musicales.

ROJAS, Paula María de:

1. Datos biográficos:

- Casada con Juan de Cárdenas⁸²⁰, uno de los principales autores de los últimos años del siglo XVII.
- En 1714 se retiró de la comedia, aunque continuaron en ella su marido y su hija: Leonarda de Cardenas⁸²¹.

2. Vida profesional:

- 1685: 3ª dama en la compañía de Magdalena López, “la *Camacha*” (*Genealogía*: 492).
- 1686: 4ª dama en la compañía de Rosendo López⁸²² (*A.M.V.*: 2-199-4)
- 1687: 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁸²³ (*A.M.V.*: 2-199-3)
- 1688: 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁸²⁴ (*A.M.V.*: 2-199-1)
- 1690: 4ª dama en la compañía de Damián Polope⁸²⁵.
- 1691: 4ª dama en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1692: 4ª dama en la compañía de Damián Polope⁸²⁶ (*Genealogía*: 492) (*A.M.V.*: 2-200-2)

⁸²⁰ El era “escriuiente de ofizio” en Alcázar de San Juan, de donde era natural, pero “...pasando por allí vna compañía se afiziono al exerzizio y entro en ella ...”. Murió en Madrid en 1718 y fue entrando en la Capilla de la Novena (*Genealogía*: 203).

⁸²¹ Esta “...fue dama de la Condesa de Clavijo y caso con don Antonio Mancheño que seruía de paje en la misma casa y luego despues de casado se examinó de [e]scribano real en cuió empleo se mantiene.” (*Genealogía*: 493).

⁸²² Aparece como 4ª dama junto con Juana Roldán, por lo que puede que “partiesen” los papeles.

⁸²³ Según la *Genealogía* (p. 492) era 2ª dama en dicha compañía.

⁸²⁴ Puede que no continuase en la compañía todo el año teatral ya que figura entre los miembros de la compañía de Manuel de Mosquera a los que se notifica el 6-I-1689 que no pueden salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19).

⁸²⁵ Figura como tal en la notificación hecha el 23-II-1691 a los actores prohibiéndoles salir de Madrid. Su marido era el galán 3º de la compañía (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁸²⁶ Al parecer en algún momento de la temporada teatral había “ascendido” a 3ª dama porque ese año la Junta del Corpus le dio 1.500 rs. para que hiciese 4ª dama en la compañía de Polop (*A.M.V.*: 2-200-4).

- 1693: 3ª dama en la compañía de Damián Polope⁸²⁷ (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: 3ª dama en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1695: 3ª dama en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-5). Continuó en la compañía cuando tras la muerte de Polope, pasó a dirigirla la mujer de éste, Andrea de Salazar⁸²⁸.
- 1696: 3ª dama en la compañía de Andrea de Salazar (*Fuentes I*: 216). 3ª dama en la compañía de su marido, Juan de Cárdenas⁸²⁹ (*A.M.V.*: 2-200-6)
- 1697: 3ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas, su marido (*A.M.V.*: 2-200-7)
- 1698: 3ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas, su marido (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: 3ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas, su marido (*A.M.V.*: 2-200-9)
- 1700: 3ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas, su marido (*Genealogía*: 492) (*A.M.V.*: 2-200-10)
- 1701: 3ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 492)
- 1702: 3ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 492)
- 1703: 3ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 492) (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: 3ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 492) (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1705: 3ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 492)
- 1706: 3ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 492)
- 1708: 3ª dama de José Garcés (?)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1686: Como miembro de la compañía de Rosendo López, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-4), que ese año fueron *Al prójimo como a ti* y *El pintor de su deshonra* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - Como 4ª dama de la compañía de Rosendo López participó en *La restauración de Buda*, comedia de Bances Candamo estrenada el 15 de noviembre (*Fuentes V*: 191)
 - Participó en *Las Béliides*, zarzuela de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre. Hizo el papel de PALAS en el *Baile del juicio de París*, que se representó con dicha zarzuela. Compañeras: María de Cisneros, Josefa de San Miguel (*PARIS*), María de Navas (*JUNO*) y Teresa de Robles (*VENUS*) (*Hª Zarzuela*: 70)
- 1687: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en el auto *El primer duelo del Mundo* de Bances Candamo, que parece ser el que representó dicha compañía ese año en el Corpus de Madrid⁸³⁰, ya que tanto Paula como Teresa de Robles (3ª dama) aparecen en la mojiganga escrita por Bances Candamo para su auto *El primer duelo del mundo* (BUEZO, *María de Navas*: 277).
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en la reposición de *Hipomenes y Atalanta*, zarzuela de Monteser, representada el 26 de julio (*Fuentes V*: 193)
- 1688: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-1) participó en el auto *A María el corazón*, uno de los dos representados ese año en el Corpus de Madrid⁸³¹ (*A.M.V.*: 2-200-5)

⁸²⁷ Según la *Genealogía* (p. 492) era sobresaliente en la compañía de Agustín Manuel. Parece que la confunde con Paula de Olmedo que figura como tal en la lista de dicha compañía para el Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-3).

⁸²⁸ Aparece como 3ª dama en una lista de la compañía de Andrea de Salazar que hizo varias representaciones ante los Reyes en noviembre de dicho año (*Fuentes I*: 212), y como 3ª dama de Salazar la menciona ese año la *Genealogía* (p. 423)

⁸²⁹ Al parecer Cárdenas sustituyó a Andrea de Salazar en la dirección de la compañía para la nueva temporada, ya que salvo algunos cambios en las "partes" secundarias, la compañía presentada por Cárdenas a la Junta del Corpus de Madrid es la misma que la que dirigía Andrea de Salazar en las Carnestolendas de ese año.

⁸³⁰ El otro auto era también nuevo: *Gedeón humano y divino*, de Jacinto Ibañez (*A.M.V.*: 2-199-3). Ambos autos se conocen también con los títulos de *El primer duelo de España* y *La piel de Gedeón* (*Fuentes V*: 192).

⁸³¹ El otro auto, *Mística y Real Babilonia* fue representado por la otra compañía elegida ese año, dirigida por Rosendo López, según se deduce de la cuenta de gastos, en la que figura un pago de 600 rs. a Bernabé Álvarez "...para que con ellos bistiase a su hija que se entro por sobresaliente en la compañía de Rosendo Lopez de estrada para azer el papel del hijo de nabucodonosor..." (*A.M.V.*: 2-199-1).

- 1691: Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en el auto *El maestrazgo del Toisón*, que fue el que hizo dicha compañía en el Corpus de Madrid⁸³² (A.M.V.: 2-198-17)
 - Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en *Icaro y Dedalo*, fiesta de D. Melchor de León, representada en el Coliseo el 26 de julio para celebrar el santo de las Reinas (Fuentes Vh: 292)
 - Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en *Júpiter y Semele*, zarzuela de Diamante, representada en el Saloncillo del Buen Retiro el 28 de octubre para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana de Neoburgo (Fuentes Vh: 292)
 - Como miembro de la compañía de Polope participó en la reposición de *El laurel de Apolo*, zarzuela de Calderón, representada el 6 de noviembre para celebrar el cumpleaños del Rey (Fuentes Vh: 292)
- 1692: Como miembro de la compañía de Damián Polop participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-200-2), que ese año fueron *El día mayor de los días* y *El Demonio mudo* (A.M.V.: 2-200-5). La compañía de Polop parece que representó este último⁸³³.
 - Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en *Como se curan los celos y Orlando furioso*, zarzuela de Bances Candamo, representada el 22 de diciembre en el Coliseo para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (Fuentes Vh: 293)
- 1693: Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en el auto *Contra el encanto el escudo*⁸³⁴, de Manuel Vidal, representado por dicha compañía en el Corpus madrileño (A.M.V.: 2-200-3)
 - Como miembro de la compañía de Polope participó en la reposición de *La estatua de Prometeo*, fiesta de Calderón representada en el Coliseo el 6 de noviembre para celebrar el cumpleaños del Rey (Fuentes Vh: 292)
- 1694: Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en la reposición de *Venir el amor al mundo*, zarzuela de Melchor de León, representada el 20 de febrero (Fuentes Vh: 294)
 - Como miembro de la compañía de Polope participo en la reposición de *La púrpura de la rosa*, ópera de Calderón representada en el Saloncete del Alcázar el 18 de octubre para celebrar el cumpleaños de la Reina Reinante (Fuentes Vh: 294).
 - Como miembro de la compañía de Damian Polope participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero Dios Pan* (A.M.V.: 2-200-4)
- 1695: Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (A.M.V.: 2-200-5).
 - Como miembro de la compañía de Andrea de Salazar participó en *Amor es entendimiento*, comedia de Manuel Vidal, representada el 4 de noviembre en el Salón del Alcázar para celebrar el santo del Rey (Fuentes l: 212).
 - Como miembro de la compañía de Andrea de Salazar participó en *Amor procede de amor*, comedia de Manuel Vidal, representada el 6 de noviembre en el Coliseo para celebrar el cumpleaños del Rey (Fuentes l: 213)
- 1696: Como miembro de la compañía de Andrea de Salazar participó en *Apolo y Climene*, comedia de Calderón representada el domingo de Carnestolendas (Fuentes l: 216).

⁸³² La otra compañía, dirigida por Agustín Manuel, hizo el auto titulado *Psíquís y Cupido*, ya que según la cuenta de gastos se pagaron al mercader José Ortiz de Zárate 120 rs. por el tafetán blanco "...que dio para Theresa de Robles para hazer el papel de Cupido en el auto que represento su compañía." (A.M.V.: 2-198-17). Teresa de Robles era la 3ª dama de Agustín Manuel.

⁸³³ Según la cuenta de gastos se pagaron 480 rs. a Carlos de Villavicencio para que vistiese a su hija Angela "...en el auto del día mayor de los días que azia a la Virjen en d[ic]ha comp[añ]ia de Ag[ust]ín Man[ue]l ..." (A.M.V.: 2-200-4).

⁸³⁴ En la cuenta de gastos figuran 200 rs. pagados a Hipolito de Olmedo, gracioso de la compañía de Agustín Manuel, para que vistiese a su hijo que "...hizo uno de los quatro niños del orno de Babilonia...". Según las memorias de apariencias, dicho horno aparecía en el 2º carro del auto *Música enseña el amor*, de Manuel Vidal, que tuvo que ser el que representó la compañía de Agustín Manuel.

- Como miembro de la compañía de Andrea de Salazar participó en *El laberinto de Creta*, zarzuela de Diamante (*Fuentes IX*: 142), representada el lunes de Carnestolendas (*Fuentes I*: 217).
- 1697: Como miembro de la compañía de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-7) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1698: Como miembro de la compañía de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-8) participa en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Divino Artífice* y *Las puertas de David*, ambos de D. Antonio de Zamora⁸³⁵ (*A.M.V.*: 2-200-5)
 - Participó en la loa y zarzuela *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, de Marcos de Lanuza, representada en los jardines de la Priora para San Pedro (*Colección*: xxxviii), en la que participó “la ópera de Flandes” (*HªZarzuela*: 70).
- 1699: Como miembro de la compañía de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus⁸³⁶ de Madrid, que ese año fueron *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del mundo* (*A.M.V.*: 2-200-9)
 - Participa en *Júpiter y Yoo. Los cielos premian desdenes*, zarzuela del conde de Clavijo. Hizo el papel de *JUNO* en la zarzuela y cantó en el fin de fiesta (*HªZarzuela*: 71)
- 1700: Como miembro de la compañía de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* (*A.M.V.*: 2-200-10)
- 1703: Como miembro de la compañía de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-2) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1704: Como miembro de la compañía de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El pleito matrimonial* y *Las ordenes militares* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1708: Participó en *Icaro y Dédalo*⁸³⁷, fiesta de Melchor Fernández de León representada el 1º de mayo en el Retiro para celebrar el santo del Rey (*HªZarzuela*: 76)
 - Participó en *Decio y Heraclea*, zarzuela del Conde de las Torres representada el 25 de agosto para celebrar el cumpleaños del Príncipe de Asturias (*HªZarzuela*: 76).
 - Aparece en *Acis y Galatea*, zarzuela de José de Cañizares y música de Antonio de Literes, representada en el Retiro el 19 de diciembre para celebrar el cumpleaños del Rey. Hizo el papel de *ACIS*. Compañeros: Sabina Pascual (*DORIS*), Teresa de Robles (*GALATEA*), Mª Teresa la Dentona (*GLAUCO*), Paula de Olmedo (*TISBE*), Beatriz Rodríguez (*MOMO*), Pedro Carrasco (*TELEMO*), José Garcés (*POLIFEMO*), Juan Alvarez (*TINDARO*) (*HªZarzuela*: 76-7)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- Zarzuela *Salir el amor al mundo*⁸³⁸ de José de Cañizares y música de Sebastián Durón. Puede que hiciese a algunos de los dioses (*DIANA, APOLO, MARTE y JÚPITER*) que se enfrentan al *AMOR*.

⁸³⁵ Posiblemente la compañía de Cárdenas representó el segundo, ya que habiendo expresado el Rey el deseo de que dicha compañía marchase a Toledo “a los festejos r[eales]”, la Junta del Corpus alegó que sería un problema encargar a otra compañía la representación del auto adjudicado a la de Cárdenas “...a quien esta repartido el auto de la honda de dauid...”, que posiblemente sea el titulado *Las puertas de David* (*A.M.V.*: 2-200-8).

⁸³⁶ Se le dieron 2.000 rs. de ayuda de costa, igual que a Teresa de Robles, la 3ª dama de Vallejo. Sólo las 1ª damas de ambas compañías cobraron mas (2.200 rs. cada una) que ellas (*A.M.V.*: 2-425-41).

⁸³⁷ Ya había participado en la representación de esta obra que se hizo el 26 de julio de 1691 (*Fuentes VI*: 292).

⁸³⁸ Martín Moreno en su introducción a la edición de esta obra cree muy probable que se representase en 1696, una vez finalizado el luto por la muerte de Mariana de Austria, y por las mismas compañías (Vallejo y Cárdenas) que representaron *Celos vencidos de Amor* y *Los cielos premian desdenes*. MARTÍN MORENO, A.,

4. Conclusiones:

Nada sabemos de los antecedentes familiares de esta actriz, pero profesionalmente podemos encuadrarla dentro de una tradición de célebres 3ª damas y excelentes actrices-músicas, que desde mediados de siglo van a tener un gran protagonismo en el teatro palaciego. No obstante, son escasos los datos sobre sus habilidades musicales pese a su continuada presencia durante más de veinte años en las compañías madrileñas. Excelente actriz mas y posiblemente buena música, parece haber formado pareja artística con su colega y “rival”, Teresa de Robles, cuyo protagonismo, al menos como cantante, parece haber sido mayor. Con seguridad sabemos las “partes” que representaron cada una de ellas en fiestas palaciegas tan importantes como *Júpiter y Yoo* o *Los cielos premian desdenes* (1699), del Conde de Clavijo, en la que Paula Mª hizo a *JUNO* y Teresa a *JÚPITER* (*Hª Zarzuela*: 71), y la zarzuela *Acis y Galatea* (1708) de Cañizares y Literes protagonizada por ambas: Paula Mª como *ACIS* y Teresa como *GALATEA* (*HªZarzuela*: 76-7).

Su permanente presencia en las compañías de la Corte parece indicar que fue también una actriz muy apreciada⁸³⁹. Puede que la falta de noticias sobre Paula Mª se deba a su carácter, que parece haber sido “extraordinariamente” tranquilo en una actriz de su categoría. No deja de llamar nuestra atención el hecho de que, pese a ser incluida siempre en las compañías formadas por la Junta del Corpus de Madrid para “servicio de S.M. y de esta Villa”, no plantee conflictos a los comisarios del Corpus; es mas, en 1694 la actriz dirigió una petición a la Junta del Corpus en un lenguaje inusual -por lo humilde- en las actrices de su categoría, en la que ella misma confirma no haber creado nunca problemas para su contratación:

“Paula María de Rojas dice esta pronta para serbir a Madrid como lo a echo años sin que aya tenido la Villa enfado ninguno en su ajuste, pero suplica a los Señores de la comision se le atienda a que hace terceras damas, en vna de las compañías y que si se le diera ayuda de costa a Theresa de Robles, tercera dama de la otra compañía, le parece sera raçon se le de lo mismo por [*roto el papel*] raçon que lleba d[ic]ha como por no desmerecerlo, asi por su poca abilidad como por el afecto con que a serbido a Madrid y tener mucha familia que sustentar.” (*A.M.V.*: 2-200-4)

ROLDÁN, Juana:

1. Datos biográficos:

- Fue tiple “mui zelebrada” (*Genealogía*: 465). En 1686 la Junta del Corpus la trajo desde Tudela (Navarra) a Madrid⁸⁴⁰ precisamente “...por ser tiple alto y no hauer otro en M[adri]d...” (*A.M.V.*: 2-199-4)
- Pese a la obligación que según los Reglamentos de 1641 (*Fuentes III*: 92) tenían las actrices de estar casadas desde los 13 años, permaneció soltera (*Genealogía*: 465)
- Se retiró de la comedia con los suficientes medios como para vivir “...mui bien asistiendo a San Phelipe Neri todos los días donde tiene su confesor.” (*Genealogía*: 465)
- Murió en Madrid en 1707 (*Genealogía*: 465)

2. Vida profesional:

- 1684: 2ª dama en la compañía de Miguel Vela (*Genealogía*: 465)
- 1685: 2ª dama en la compañía de Miguel Vela (*Genealogía*: 465)

Salir el Amor del Mundo. Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares, música de Sebastián Durón, (Malaga, 1979), p. 87. Cito por *Salir el Amor*.

⁸³⁹ Pese a la escasez de datos concretos en los últimos años del siglo sobre las cantidades pagadas a los actores, que no suelen indicarse al por menor en las cuentas del Corpus “porque no cause exemplar en adelante” (1697) (*A.M.V.*: 2-200-7), sabemos que en 1699 ella y Teresa de Robles recibieron idéntica cantidad, 2.000 rs., en concepto de ayuda de costa por su trabajo en los autos del Corpus madrileño (*A.M.V.*: 2-425-41).

⁸⁴⁰ Según las cuentas de gastos, se le dieron 1.000 rs. para el viaje de Tudela a Madrid (*A.M.V.*: 2-199-4).

- 1686: 4ª dama en la compañía de Rosendo López⁸⁴¹.
- 1687: 5ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 465) (*A.M.V.*: 2-199-3)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1686: Como miembro de la compañía de Rosendo López participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-4), que ese año fueron *Al prójimo como a tí* y *El pintor de su deshonra* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1687: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-3) participó en uno el auto *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo, uno de los dos⁸⁴² que se representaron ese año en el Corpus de Madrid.
 - Aparece en la mojiganga para el auto de Bances Cándamo *El primer duelo del mundo*⁸⁴³.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Nada sabemos sobre los antecedentes familiares de ésta actriz, cuya carrera en las compañías de la Corte parece haber sido extremadamente corta. Sus cualidades como cantante están fuera de toda duda, ya que además del comentario del casi siempre bien informado redactor de la *Genealogía*, los documentos prueban que se la incluyó en las compañías madrileñas precisamente por su voz de “tiple alto” (*A.M.V.*: 2-199-4).

ROMAN, Isabel:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro de la compañía dirigida por Andrés de la Vega (*100 Docs.*: 102)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

⁸⁴¹ Aparece como 4ª dama junto con Paula Mª de Rojas, por lo que puede que “partiesen” los papeles, encargándose Juana de los musicales, ya que se la trajo precisamente “...por ser tiple alto y no hauer otro en M[adri]d...” (*A.M.V.*: 2-199-4).

⁸⁴² El otro fue *Gedeón humano y divino*, de Jacinto Ibañez (*A.M.V.*: 2-199-3). Según Buezo (*María de Navas*: 277) ella y otras damas de la compañía de Agustín Manuel figuran en el reparto de la mojiganga de dicho auto. Ambos autos se conocen también con los títulos de *El primer duelo de España* y *La piel de Gedeón* (*Fuentes V*: 192).

⁸⁴³ Buezo (*María de Navas*: 277) cree que este auto se representó en 1684.

Era “linda baylarina, representanta y música” según indica su autor, Andres de la Vega, en la petición dirigida a los comisarios del Corpus de Madrid, reclamando se le dé parte en las fiestas, dado que “...con siniestra información diciendo que no tenia Compañía se me an quitado, siendo asi ser la mejor, como se bera por la lista que presento ante V.Sª ...” (100 Docs.: 102). Aunque Agulló (100 Docs.: 102) sitúa este documento, que no está fechado, entre otros de 1634, Cotarelo (*Actores: Córdoba: 10*) lo data en 1625, y sustituye en él el nombre de Isabel por el de Josefa, una actriz-música bien conocida, mientras que Isabel Roman ni siquiera figura en la *Genealogía*.

ROMÁN, Josefa:

1. Datos biográficos:

- Casada con Antonio Ramos⁸⁴⁴, del que ya estaba viuda en 1636, cuando fue contratada por Pedro de la Rosa (*N.Datos: 244*)
- Fue *graciosa* y se la “alaba por la música” (*Genealogía: 462*)
- Formó pareja artística habitual con Juan Rana (*L.Quiñones: 534*)
- Murió en 1653⁸⁴⁵ (*Genealogía: 462*)

2. Vida profesional:

- 1625: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega⁸⁴⁶.
- 1633: Miembro de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano (*L.Quiñones: 534*)
- 1635: 3ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa⁸⁴⁷ (*Spanish: 581*)
- 1636: 3ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa⁸⁴⁸ (*N.Datos: 244*).
- 1637: 3ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos: 258*).
- 1638: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*Spanish: 581*)
- 1639: 3ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa (*Spanish: 581*)
- 1641: Miembro en la compañía de la viuda de Fernández (*L.Quiñones: 534*), que era Juana de Espinosa (*N.Datos, 2ª(1912): 307*)
- 1642: Miembro en la compañía de la viuda de Fernández (*L.Quiñones: 534*)
- 1643: 3ª dama en la compañía de Pedro de Ascanio⁸⁴⁹.
- 1644: 3ª dama en la compañía de Pedro Ascanio (*Autos: 44*)
- 1650: 3ª dama en la compañía de Pedro de la Rosa (*Genealogía: 462*)

3. Repertorio:

⁸⁴⁴ Estaban casados ya en 1633, cuando ambos formaban parte de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano (*L.Quiñones: 534*).

⁸⁴⁵ Según Bergman (*L.Quiñones: 534*) murió en 1652.

⁸⁴⁶ Esta lista, que Cotarelo (*Actores: Córdoba: 10*) fecha en 1625, en la que se indica que la actriz baila, representa y es música, es la misma que Agulló (100 Docs.: 102) pone sin fecha entre documentos de 1634 pero cambiando el nombre de Josefa por el de Isabel. Bergman (*L.Quiñones: 533*) cree que podría deberse a una mala lectura de I. Román en el original. La confusión podría deberse a que ésta parece ser la primera mención que tenemos de la actriz.

⁸⁴⁷ Según Bergman (*L.Quiñones: 534*) ese mismo año fue contratada por Fernández, estipulándose en el contrato que “cantara, bailara y trabajara en los entremeses”.

⁸⁴⁸ El 30 de enero de ese año figura entre los miembros de la compañía de Tomas Fernández a los que se notifica que no pueden salir de Madrid sin licencia (SHERGOLD y VAREY, *Docs. Autos 1636: 295*), pero el 15 de febrero firma el contrato con Rosa (*N.Datos: 244*). Parece que Rosa se hizo cargo de la compañía de Fernández, ya que el 12 de marzo, es Rosa quien, junto con Antonio de Prado, da muestra de su compañía (formada por los mismos actores que estaban en la de Fernández) a los Comisarios del Corpus (SHERGOLD y VAREY, *Docs. Autos 1636: 295*).

⁸⁴⁹ Se había contratado primero con Pedro de la Rosa por 10 rs. de ración, 14 rs. por representación y 550 rs. por el Corpus, además de recibir en préstamo 1.000 rs. y tener derecho a 2 caballerías, pero poco después rompe este contrato para pasar a la compañía de Ascanio, en la que aunque cobra igual por ración y representación, mejora bastante su situación general, ya que pasa a cobrar 1.500 rs. por el Corpus, además de conseguir del autor un préstamo de 2.000 rs. y 3 caballerías para los viajes (*N.Datos, 2ª(1912): 414-5*).

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1634: Entremés *El guardainfante*⁸⁵⁰ (partes I y II) de Quiñones de Benavente.
- 1636: Participo en los autos del Corpus de Madrid en la compañía de Pedro de la Rosa (*Docs. Autos 1636*: 295)
- 1637: Como 3ª dama de la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos*: 258), participó en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 2)
- 1641: Como miembro de la compañía de Juana de Espinosa, la viuda de Tomás Fernández (*N.Datos*, 2ª(1912): 307), participó en los autos del Corpus de Madrid. Los autos adjudicados a “la viuda” fueron *Sansón* y *El Sotillo*, ambos de Francisco de Rojas Zorrilla (*Autos*: 31)
- 1642: Aparece en el reparto de *A un tiempo Rey y Vasallo*, de Belmonte (*Spanish*: 581)
- 1644: Como 3ª dama de la compañía de Pedro Ascanio (*Autos*: 44) participó en la representación de los autos de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El doctor Juan Rana*⁸⁵¹ de Quiñones de Benavente.
- Entremés cantando *El Mago*⁸⁵² de Quiñones de Benavente.
- Entremés *El remediador*⁸⁵³ de Quiñones de Benavente.
- Entremés *El soldado*⁸⁵⁴ de Quiñones de Benavente.
- Baile *El poeta de bailes y el letrado*⁸⁵⁵ de Quiñones de Benavente.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Excelente actriz y música, célebre como 3ª dama y “*graciosa*”⁸⁵⁶, protagonizó junto con Cosme Pérez varios entremeses de Quiñones de Benavente en los que además de sus dotes de actriz también se pone de manifiesto su habilidad musical.

Parece que alcanzó gran fama como cantante de jácaras, pues así lo indica Benavente en dos de las suyas: en la *Jácara que se cantó en la compañía de Ortegón*:

RUFINA: Sin saber si la cantamos
por jácara voces dan.
¡Pese a sus hígados dellos!
¿No hay más que jacarear?
¿No hay mas de tener la gracia
de Josefita⁸⁵⁷, y no hay

⁸⁵⁰ Bergman (*L.Quiñones*: 306-7) los fecha en 1634-5 y cree que debido a su mismo esquema métrico y su argumento (el 1º satiriza la moda femenina del guardainfante y el 2º los excesos de la moda masculina, llevada a su máxima ridiculez por los “lindos”) ambos pudieron hacerse como intermedios de una misma representación.

⁸⁵¹ Bergman (*L.Quiñones*: 534) lo data en torno a 1635.

⁸⁵² Bergman (*L.Quiñones*: 317) lo fecha en 1637, y cree que se representó ese año en el Retiro durante las fiestas de San Juan.

⁸⁵³ Bergman (*L.Quiñones*: 534) lo fecha entre 1636 y 1640.

⁸⁵⁴ Bergman (*L.Quiñones*: 355) cree que se escribió entre 1633 y 1637, pero Luis Estepa cree que fue en 1645. Ver ESTEPA, L., *Teatro breve y de Carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, (Madrid, 1994), p. 247. Cito por *Teatro breve*.

⁸⁵⁵ Bergman (*L.Quiñones*: 437) lo fecha entre 1634 y 1640.

⁸⁵⁶ Según Cotarelo (*Colección*: cclxxxvi) era “graciosa de gran mérito”, como también lo fue su hermana María, apodada *Marimorena*.

⁸⁵⁷ Cotarelo (*Colección*: cclxxxvi) cree que la “Josefita” en ella mencionada era Josefa Román, y Bergman (*L.Quiñones*: 534) lo afirma. El último verso hace creer a Cotarelo (*Colección*: cclxxxvi) que cantaba acompañándose ella misma con el arpa.

mas que daros como ella
jácara en arpón?"

(Colección: 593).

y en la *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*⁸⁵⁸:

(En lo alto del teatro)

MARÍA [VALCAZAR]: Cazolerilla que cantas
como gallo en muladar,
dos jácaras de ventaja
te doy, si sales acá.
Miren, pues, que Rufinica
o que Jusepa Román,
si no una voz baratillo
como picote de a real.

(Colección: 544)

También parece ser la Josefa mencionada en la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la corte*⁸⁵⁹, en la que la 3ª dama de la compañía, Isabel [de Castro?], muestra su temor al tener que competir con otras dos 3ª famosas: Antonia y Josefa:

ISABEL: ¿Que sentiré oyendo esto,
yo que las terceras hago,
cuando Antonia es un portento
y Josefa es un milagro?
A vuestros pies humillada
me acojo, porque sitiada
de las dos, si lucir quiero ...

(Colección: 559)

ROMÁN, María (la *Marimorena*):

1. Datos biográficos:

- Apodada la *Marimorena* (*Genealogía*: 382), según Cotarelo (*Colección*: cclxxxvi) era hermana de Josefa Román.
- Casada con el actor Tomás Enríquez (*Genealogía*: 382)
- En 1631 ella y su marido fueron recibidos en la Cofradía de la Novena estando ambos en la compañía de Bartolomé Romero⁸⁶⁰ (*Genealogía*: 65) (*N.Datos 2ª(1910)*)

2. Vida profesional:

- 1624: Miembro de la compañía de Juan de Morales Medrano (*N.Datos*: 207)
- 1631: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos 2ª(1910)*: 303)
- 1635: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*Vida teatral*: 264)
- 1636: Se le prohíbe salir de Madrid aunque no consta que perteneciese a las compañías retenidas (Tomás Fernández y Antonio de Prado) ese año⁸⁶¹ (*N.Datos 2ª(1911)*: 306)

⁸⁵⁸ Bergman (*L.Quiñones*: 534) cree que probablemente es de 1638.

⁸⁵⁹ Bergman (*L.Quiñones*: 534) fecha esta loa en 1636, el año en que Fernández parece que tuvo problemas y perdió a alguno de sus mejores actores, entre ellos a la pareja cómica formada por Cosme Pérez (firmó con Rosa el 16 de febrero, un día después que Josefa) y Josefa Román, que pasaron a la compañía de Rosa (*N.Datos*: 244-5).

⁸⁶⁰ Ver la escritura de admisión, en la que se les nombra entre los restantes miembros de la compañía de Romero en (*N.Datos 2ª(1910)*: 303). Bergman (*L.Quiñones*: 474) cree posible que el matrimonio se separase después de 1631, pero Sarrió (*Vida teatral*: 264) incluye a ambos como marido y mujer en la compañía de Romero en 1635.

- 1639: Miembro de la compañía de Juan Rodríguez de Antriago (*N.Datos*: 312-3)
- 1665: 3ª dama en la compañía de Vallejo⁸⁶² (*Colección*: xlvii)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1624: Como miembro de la compañía de Juan de Morales Medrano (*N.Datos*: 207) tomó parte en la representación de los autos del Corpus de Madrid.
- 1636: Aparece en el entremés *Las manos y cuajares*, representado por la compañía de Fernández a finales de 1636 (*L.Quiñones*: 475)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Aparece en la *Loa con que empezó Tomás Fernández en la corte*⁸⁶³ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 559)
- Aparece en la *Loa para la compañía de Vallejo* escrita por José Rojo que Cotarelo (*Colección*: xlvii) fecha en 1665, en la que canta⁸⁶⁴.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Poco sabemos sobre la biografía y trayectoria profesional de esta actriz salvo que parece haber sido una buena bailarina y que se retiró temporalmente de las tablas en torno a 1636⁸⁶⁵, según pone en su boca Quiñones de Benavente en la *Loa con que empezó Tomas Fernández en la Corte* (c. 1636):

Mª ROMAN: Huyendo estas competencias,
la comedia había dejado,
dando mi voz al silencio,
y al olvido lo que bailo.

(*Colección*: 559)

ROMERO, Luisa:

1. Datos biográficos:

- Hija de Bartolomé Romero y Antonia Manuela [Catalán] (*Genealogía*: 63) (*Migajas*: 216-7), y nieta del músico Bartolomé Romero⁸⁶⁶.

⁸⁶¹ Puede que ese año entrase en la compañía de Fernández ya que aparece en el reparto de varias obras representadas por dicha compañía que posiblemente se representaron en 1636.

⁸⁶² Nos parece más probable que se trate de Mariana Romero.

⁸⁶³ Bergman (*L.Quiñones*: 534) fecha esta loa en 1636.

⁸⁶⁴ "MARÍA: Dos galanes me rondan / que las terceras / siempre hacemos a muchos / andar por puertas" (*Colección*: xlvii. Rojo juega aquí con la categoría de la actriz (3ª dama) y el papel que representa en la loa: una criada que sirve de 3ª al galán de su señora.

⁸⁶⁵ En 1635 todavía estaba en activo ya que figura entre los miembros de la compañía de Bartolomé Romero que según Sarrió (*Vida teatral*: 264) actuaban en Valencia. Aunque no tenemos datos sobre esta actriz posteriores a 1636, Cotarelo (*Colección*: xlvii) afirma que es ella la que aparece en la *Loa* escrita por Rojo para la compañía de Vallejo, que fecha en 1665, pero creo más probable que se trate de Mariana Romero.

⁸⁶⁶ En 1608 se hizo una partición de los bienes de Bartolomé Romero, músico, de la compañía de Baltasar Pinedo, entre su mujer Luisa Romero, y sus hijos Bartolomé y María Romero (*N.Datos*: 2ª(1907): 378).

- Hermana de la también célebre actriz-música Mariana Romero (*Genealogía*: 470).
- En 1631 fue recibida como cofrade, junto con sus padres y hermanos⁸⁶⁷, en la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 64).
- Casada con Carlos Vallejo⁸⁶⁸ (*Genealogía*: 470). El matrimonio parece que se realizó en 1666, aportando ella una rica dote por valor de 158.721 rs.⁸⁶⁹.
- Hizo 2ª damas en Madrid, siendo “zelebrada musica por los recitatuos que los canto con primor...” (*Genealogía*: 470).
- Murió a causa de una pedrada que le dieron cuando volvía -con el músico Marcos Garcés- de una representación privada⁸⁷⁰. Puede que muriera poco después del Corpus de 1671, ya que aunque aparece como 2ª dama de la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel (*Docs. Calderón*: 324), no figura en la lista de las ayudas de costa concedidas a los actores de la compañía de Felix Pascual, en la que sí aparecen su marido Carlos Vallejo (200 rs.) y Marcos Garcés *Capíscol* (100 rs.) (*Autos*: 231)

2. Vida profesional:

- 1629 [*sic*]: Miembro (?) de la compañía de su padre, Bartolomé Romero⁸⁷¹.
- 1657: Miembro de la compañía de Diego Osorio (*Hª Zarzuela*: 46)
- 1658: ¿Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa?⁸⁷² (*Avisos II*: 181)
- 1661: 2ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 282)
- 1665: 2ª dama de la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Docs. Calderón*: 308)
- 1670: 2ª dama de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 318)
- 1671: 2ª dama de la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel (*Docs. Calderón*: 324)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1651: Aparece en la *Loa* escrita por Solís para la comedia *Darlo todo y no dar nada* de Calderón. Hacía la *TERCERA VOZ*. Compañeras: Mariana Romero (*1ª VOZ*), Mariana de Borja (*2ª VOZ*), María de Quiñones (la *ALEGRÍA*), María de Prado, Bernarda [Ramírez] (*Solís obra menor*: 51).
- 1655: Aparece en la *Loa* escrita por Solís para su comedia *Las Amazonas*, representada durante las Carnestolendas. Encarnaba a la *LOA*, encabezando una cuadrilla formada por otras cuatro

⁸⁶⁷ Según Rennert (*Spanish*: 583) tenía tres hermanos: Mariana, Damián y Francisca. Cotarelo (*Migajas*: 215) por su parte afirma que eran cinco: Eusebia, Mariana, Domingo, Francisca y María. Según la *Genealogía* (p. 63), además de Mariana solo tuvo otro hermano, Domingo Romero, pero no consta que se dedicase al oficio de actor.

⁸⁶⁸ Fue la 1ª mujer de Vallejo, quien tras fallecer Luisa se casó con Feliciano de la Rosa (*Genealogía*: 167).

⁸⁶⁹ *A.H.P.*: Pº 10476, Fº 822. Francisco Castellanos) Ver en *Apéndice II: Documentos* Año 1666. Sus padres, Bartolomé Romero y Antonia Manuela, disfrutaban de una posición económica bastante desahogada como prueba su patrimonio inmobiliario. En 1626, poco después de casados, compraron por 2.300 ducados una casa en la calle de Santa María, y en 1637 compraron otra casa en la calle del Amor de Dios esquina a la calle del Niño (*Spanish*: 582), en pleno barrio teatral.

⁸⁷⁰ “...yendo en un coche y biniendo de un particular al pasar por el zementerio de San Seuastian le tiraron una piedra sin sauer quien ni auer en todo aquel sitio persona alguna y dixo a Marcos Garzes que yba con ella “Vna piedra me an tirado, esto es que me llaman, yo me muero”, y de alli a pocos dias murio.” (*Genealogía*: 457).

⁸⁷¹ Aunque según Sarrió (*Vida teatral*: 264) era la hija del autor, es posible que fuese la madre de éste, quien - como ya vimos- también se llamaba Luisa Romero, ya que al parecer hacía “damas”. En caso de que fuese efectivamente la hija de Bartolomé Romero sería una niña de 4 o 5 años, ya que sus padres figuran como casados a partir de 1623 (*Migajas*: 214). Por otra parte, como ya vimos, según la *Genealogía* (p. 64) fue “recibida” en la Cofradía de la Novena en 1631 junto con sus padres y hermanos, pero en la escritura de adhesión (*N.Datos*, 2ª(1910): 303) los hijos del autor no figuran entre los miembros de la compañía. Tampoco figura entre los miembros de la compañía de su padre que hizo en 1640 la mitad de los autos del Corpus madrileño (*Autos*: 20). Según Cotarelo (*Migajas*: 216), ella y su hermana Mariana figuran en las compañías madrileñas desde 1651, año en el que aparecen en la *loa* escrita por Antonio de Solís para *Darlo todo y no dar nada* de Calderón.

⁸⁷² Según cuenta Barrionuevo (*Avisos II*: 181) en aviso de 8-V-1658, “...por unos celillos le han dado una pisa con coces y tundido la badana en la compañía de Rosa, sin valerle el que ella lo sea.”

- actrices. Compañeros: María de Quiñones (la *COMEDIA*), Mariana de Borja (*MÚSICA*), Mariana Romero (una *CRIADA*), Bernarda Ramírez (*BAILES*), Cosme Pérez (*ENTREMESES*), Godoy (el *TEATRO*) (*Solís obra menor*: 103)
- Aparece en la *Loa* de Antonio de Solís para la comedia *La renegada de Valladolid*⁸⁷³. Hacia la *ADMIRACIÓN*. Compañeras: Jerónima de Olmedo (la *ENVIDIA*), María de Quiñones (la *RAZÓN*), Mariana Romero (la *JUVENTUD*), María de Prado (la *PRUDENCIA*), Luciana [¿Mejía?] (la *HERMOSURA*), Mariana de Borja (la *FAMA*) (*Solís obra menor*: 73)
 - Aparece en el *Entremés de la noche de San Juan y Juan Rana en el Prado con escribano y el alguacil* de Cáncer que se representó como fin de fiesta de *La renegada de Valladolid*. Luisa aparecía en el “coche de Música” junto con Francisca de Castro, Mariana de Borja y el músico Gregorio de la Rosa (*STEIN, Songs*: 307)
 - Participó en la *Loa* de Agustín Moreto que se representó con la comedia que se hizo para celebrar el cumpleaños del emperador Fernando III. Compañeros: Mariana Romero (*ESPAÑA*), Jerónima de Olmedo y Francisca Verdugo (*Colección*: xxxvi)
 - Aparece en la loa escrita por Solís para *Pico y Canente* de Luis de Ulloa y Pereira⁸⁷⁴. Compañeros: Mariana Romero y Cosme Pérez⁸⁷⁵. Participaría casi con toda seguridad la comedia, que fue protagonizada por ella o por su hermana Mariana.
 - 1657: Participó en *El golfo de las sirenas* de Calderón, representada “por las partes de canto” de las compañías de Diego Osorio, a la que ella pertenecía, y Pedro de la Rosa (*Hª Zarzuela*: 46)
 - 1658: Aparece en el entremés de Solís *Salta en banco*, representado con su comedia *Triunfos de Amor y Fortuna*⁸⁷⁶. Compañeros: Bernarda Manuela, Mariana Romero, Bernarda Ramírez, Francisca Bezón, María de Quiñones, Cosme Pérez, Rosa y Godoy (*Solís obra menor*: 21-9). Encabeza una cuadrilla de cinco mujeres que danzaron “al uso catalán” (*Solís obra menor*: 26)
 - 1660: Participó en *Celos aun del aire matan*, ópera de Calderón. Canto el papel de *CÉFIRO*. Compañeros: Bernarda Manuela (*POCRIS*), Josefa Pavía (*DIANA*), Mariana de Borja (*EROSTRATO*), Bernarda Ramírez (*FLORETA*), Manuela de Escamilla (*CLARÍN*), María de Anaya (*MEJERA*), María de los Santos (*ALECTO*), Antonio de Escamilla (*RÚSTICO*) (*Hª Zarzuela*: 55)
 - 1661: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla representó uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 282), que ese año fueron *El primer refugio* y *Primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón*: 283 y 285)
 - Como miembro de la compañía de Escamilla participo en *Eco y Narciso* de Calderón, representada para celebrar el cumpleaños de la infanta Margarita (*Docs. Calderón*: 288)
 - 1663: Aparece en el *Baile del Mellado* de Matos. Compañeras Luciana Mejía y Mariana de Borja (*Colección*: cclxxxv)
 - 1665: Participó como sobresaliente en el auto de Calderón *El divino Orfeo*, representado en el Corpus de Madrid⁸⁷⁷.
 - 1670: Aparece entre los miembros de la compañía de Manuel Álvarez Vallejo en la *Loa* de presentación escrita por Lanini para dicha compañía (*Colección*: xlviii).

⁸⁷³ Según Cotarelo (*Colección*: xli-xlii) se representó entre 1651-6, pero existe una “*Planta de repartimiento de los aposentos del Coliseo del sitio del Buen Retiro para la comedia que se ha de hazer de La renegada de Valladolid...*” fechada en 1655 que parece ser el año en que se representó (*Fuentes XXIX*: 90).

⁸⁷⁴ Cotarelo da dos fechas distintas -ninguna correcta- para esta representación: 1651 (*Colección*: xxxiv) y 1653 (*Migajas*: 216).

⁸⁷⁵ Sólo ellos tres figuran en el reparto por sus nombres, por lo que desconocemos que actores encarnaron a los restantes personajes: *AURORA*, *FLORA* Y *APOLLO*. Ver en SÁNCHEZ REGUEIRA, *Solís Obra menor*: 109.

⁸⁷⁶ Según Cotarelo (*Migajas*: 216) también participó en la comedia. Posiblemente la comida que se dio a varios actores el 20 de febrero en el Retiro (*Fuentes I*: 60), entre los que figura Luisa se hiciese con motivo de estas fiestas, ya que *Triunfos* se representó el 27 de febrero.

⁸⁷⁷ Aunque era 2ª dama en la compañía de Francisco García el *Pupilo*, una de las dos elegidas (la otra era la de Antonio de Escamilla) para el Corpus (*Docs. Calderón*: 308), se le pagaron por sobresaliente 2.200 rs. (*Autos*: 189).

- Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 318*), que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Autos: 211-2*)
- 1671: Como miembro de la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 324*), que ese año fueron *El santo rey Don Fernando* (1ª y 2ª partes) (*Docs. Calderón: 325-6*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile *El cazador*, de Lanini. Hacía el *PARDILLO*. Compañeros: Sebastiana Fernández [*CAZADOR*], Mariana Romero (*JILGUERO*), Luisa Fernández (*GOLONDRINA*), Pedro Carrasco (*RUISEÑOR*), Manuel Vallejo (*URRACA*) (*Colección: cci*)
- Baile *perdido* de Solís⁸⁷⁸. Compañeras: Mariana de Borja, Bernarda [*¿Ramírez?*], María de Quiñones, Osorio y Cosme [*Pérez*] (*Solís obra menor: 201*)
- Entremés *El cantarico* de Gil López de Armesto (*Sainetes y entremeses, 1674*), que según Cotarelo (*Colección: cxiii*) carece de argumento ya que se escribió para Luisa, Josefa de San Miguel y las hermanas Luisa y Sebastiana Fernández con el único fin de "...oír el celebrado canto de las cuatro damas [...] que además bailan al final."
- Entremés *El Ensayo* escrito por Gil Enríquez (*Ociosidad entretenida, 1668*) para la compañía de Pedro de la Rosa⁸⁷⁹, a la que pertenecían también su hermana Mariana y Mariana de Borja, y las tres cantan en el entremés.
- Entremés *El persiano fingido*, escrito por G. López de Armesto para la compañía de Manuel Vallejo. Compañeras: su hermana Mariana, y las hermanas Fernández, Luisa y Sebastiana (*Colección: cxiv*)
- Loa escrita por Solís para su comedia *Un bobo hace ciento*⁸⁸⁰, representada en el Alcázar el martes de Carnaval. Hacía la *EDAD DE ORO*. Compañeras: Mariana Romero (*EDAD DE PLATA*), Antonia del Pozo la *Patata* (*EDAD DE COBRE*), Mariana de Borja (*EDAD DE HIERRO*), Bernarda Ramírez (*VIDA HUMANA*), Cosme Pérez *Juan Rana* (el *TIEMPO*) y *Poca Ropa* (las *CARNESTOLENDAS*) (*Solís obra menor: 95*).
- Mojiganga *Los sitios de recreación del Rey*⁸⁸¹ de Calderón. Ella personificaba a la *ZARZUELA*. Compañeros: su hermana Mariana (*TORRE DE PARADA*) Bernarda Ramírez (*CASA DE CAMPO*), Mariana de Borja (*NAVACHESCAS*), Luciana Mejía (*VALSA/IN*), Manuel Alvarez Vallejo (*ARANJUEZ*), [Luis] Mendoza (*EL PARDO*), Juan Rana (*BUEN RETIRO*), Simón [Aguado] (*ALCALDE*) (*Calderón entremeses: 343-52*).

c) Posibles papeles representados:

- 1655: Comedia *Pico y Canente*. Ella o su hermana Mariana hicieron el papel de *CANENTE*⁸⁸², según informa Baccio al Gran Duque en carta fechada el 3-III-1656: "Canente è una delle romere famosa nel cantare et è quella che per abilità del canto prima apresso di tutti..."⁸⁸³. Puede que efectivamente fuese ella, ya que Hidalgo, por indicación de Baccio, escribió para el personaje de la ninfa un lamento a la italiana, y como ya vimos, el autor de la *Genealogía* (p. 470) indica que cantaba los recitativos "con primor". Sin embargo el *Sainete* final de la comedia (*Solís obra menor: 193*), que enlaza directamente con ella, está protagonizado por tres personajes de la comedia (*PICO, CANENTE* y *JÚPITER*), una serie de actrices que personifican a las flores pero cuyos nombres no se mencionan, y tres actores mencionados

⁸⁷⁸ Según Cotarelo (*Actores: Prado: 123*) se representó durante las Carnestolendas de 1659.

⁸⁷⁹ Bergman (*Ramillete: 336*) lo data entre 1657-1660.

⁸⁸⁰ Según Cotarelo (*Actores: Prado: 86*) se representó en 1655, pero Sánchez Regueira (*Solís obra menor: 95*) opina que se estrenó entre 1652 y 1653.

⁸⁸¹ Rodríguez y Tordera (*Calderón entremeses: 342*) creen que posiblemente se representó entre 1661-2.

⁸⁸² Becker da por hecho que fue Luisa quien interpretó el papel. Ver BECKER, D., "Los hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII", *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Salamanca, 1985. (Madrid, 1987), pp. 371-384; p. 375.

⁸⁸³ BACCI, M., "Lettere inedite di Baccio del Bianco", *Paragone*, 14 (1963), pp. 68-77; p. 76. Cito por *Lettere*.

- por sus nombres: Mendoza, Cosme y Luisa, que posiblemente sea Luisa Romero, lo que podría significar que *Canente* fue representada por su hermana Mariana.
- 1665: Auto *El divino Orfeo* de Calderón. Puede que hiciese el papel de *ORFEO*, ya que aunque era 2ª dama en la compañía de Francisco García el *Pupilo*, una de las dos elegidas ese año (*Docs. Calderón*: 308), actuó como *sobresaliente* y se le pagaron por ello 2.200 rs. (*Autos*: 189). El papel de *Orfeo* debía ser cantado todo él en estilo “recitativo”, según indica el propio Calderón en una acotación: “*Puesta en través la nave [...] en dos mitades, cayendo una sobre el tablado y quedando la otra fija, de suerte que ORFEO, que sale de la una, pueda representar sobre la otra. Adviertase que cuanto represente ha de ser cantado en estilo recitativo...*”⁸⁸⁴, por lo que podemos suponer que se le adjudicó a Luisa, quien como ya vimos era “zelebrada musica por los recitatiuos” que cantaba “con primor” (*Genealogía*: 470).

4. Conclusiones:

Pese a pertenecer a una dinastías de célebres actores, los datos que nos han llegado sobre la actriz son bastante incompletos. Podemos suponer que tanto ella como su hermana Mariana, posiblemente algo menor que ella, hicieron su aprendizaje en la compañía de su padre, uno de los autores de comedias mas importantes de la época, por lo que en 1651, cuando ambas aparecen en la *Loa* escrita por Solís para la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada* (*Solís obra menor*: 51) tenían ya suficiente experiencia como para medirse con actrices tan famosas como María de Prado, María de Quiñones, Bernarda Ramírez y Mariana de Borja, con las que protagonizan la pieza. La última de las mencionadas, cuyas circunstancias eran muy parecidas a las de las hermanas Romero, de las que era madrastra por su matrimonio con Bartolomé Romero pese a que su edad debía ser parecida a la de Luisa (ambas inician su carrera profesional por las mismas fechas), aparece con ellas en varias obras⁸⁸⁵.

Célebre como música y especialmente apreciada por el “primor” con que cantaba los recitativos, parece muy probable que el favorable ambiente familiar influyó decisivamente en el desarrollo de sus dotes musicales, pues además de ser nieta de un músico, Bartolomé Romero, pudo haber heredado sus habilidades de su madre, Antonia Manuela Catalán⁸⁸⁶, quien según Cotarelo (*Actores: Córdoba*: 15) “...estaba muy bien lo mismo declamando que en la parte de canto...”. Incluso puede que el *particular* del que volvía cuando recibió la pedrada que finalmente acabó con su vida, fuese en realidad una velada musical, ya que la actriz iba acompañada por Marcos Garcés, el arpista de la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel, a la que ambos pertenecían en 1671 (*Docs. Calderón*: 324).

Tanto por su propio origen familiar como por su matrimonio con Carlos Vallejo, miembro de otra célebre dinastía de actores⁸⁸⁷, Luisa, al igual que su hermana Mariana y su madrastra, pertenecía a la “élite” profesional; sin embargo las anécdotas -paliza por celos⁸⁸⁸, caída de una

⁸⁸⁴ Cito por la edición de J. Enrique Duarte, en *Calderón de la Barca. Obras maestras*, J.Alcazar-Zamora y J.M. Díez Borque (coord.); (Madrid, 2000), p. 700.

⁸⁸⁵ Las tres cantan - y muy bien, según afirma uno de los personajes- una “tonada” dialogada “A una mujer/muy fea, pero por eso/muy tonta” en el entremés *El ensayo* de Gil Enríquez (*Ramillete*: 341-2).

⁸⁸⁶ Actriz muy apreciada por los comisarios del Corpus madrileño que en 1637 impusieron a Tomás Fernández que la admitiese en su compañía (*Autos*: 2). Su trabajo fue tan sobresaliente que la Junta repartió la joya entre los dos autores y la actriz, dando 50 ducados a Pedro de la Rosa, 25 a Fernández y los otros 25 a la actriz “...por el luzimiento con que represento en la dicha fiesta...” (*Autos*: 9).

⁸⁸⁷ Los Vallejo contaban entre sus miembros con actores tan famosos como el célebre actor (*gracioso*) y autor Manuel [Alvarez] Vallejo, cuñado de Luisa, y rival en las tablas de otro célebre gracioso y autor: Antonio de Escamilla. Manuel y Carlos eran hijos de Jerónimo Alvarez Vallejo, también autor, y Ana Bautista (*Genealogía*: 192).

⁸⁸⁸ No sabemos si profesionales o por algún asunto amoroso, pues el comentario irónico de Barrionuevo (*Avisos* II: 181) deja traslucir que algo de todo ello hubo.

tramoya⁸⁸⁹, parto en medio del camino⁸⁹⁰- que sobre su vida conocemos, y su propia muerte, tan “teatral” según la cuenta la *Genealogía*, revelan las peripecias a las que se veían sometidas las comediantas de la época, incluso aquellas que mayor nivel y prestigio alcanzaban en la profesión.

ROMERO, Mariana:

1. Datos biográficos:

- Hija de Bartolomé Romero y Antonia Manuela [Catalán] (*Genealogía*: 63) (*Migajas*: 216-7), y nieta del músico Bartolomé Romero⁸⁹¹.
- Hermana de Luisa Romero, también actriz-música⁸⁹².
- En 1631 fue inscrita en la Cofradía de la Novena junto con sus padres y hermanos (*Genealogía*: 64)
- Casada con Luis Ortíz⁸⁹³, tuvo con él una hija, D^a Mariana Rufina de Ortiz, que profesó como monja en las Trinitarias Descalzas de Madrid en 1677 con el nombre de Sor Mariana de Jesús (*Migajas*: 218-9)
- Tras divorciarse o enviudar de Ortíz⁸⁹⁴ parece que intentó profesar en el convento de las Trinitarias Descalzas⁸⁹⁵, en el que ingresó el 4 de diciembre de 1674 tomando el nombre de sor Mariana de la Santísima Trinidad (*Migajas*: 217), pero “...no pudiendo su salud continuar en el trabaxo de la relixion se boluio a su casa y caso con Manuel Angel mas no bolbio ella a las tablas y luego murió.” (*Genealogía*: 472).
- Ya casada con el actor Manuel Angel⁸⁹⁶ (*Genealogía*: 472) parece que vivió retirada del teatro hasta su muerte⁸⁹⁷.
- Ya había muerto en 1684, pues ese año su 2^a marido, Manuel Angel, estaba casado con Fabiana Laura⁸⁹⁸.

2. Vida profesional:

- 1635: Miembro (?) de la compañía de su padre, Bartolomé Romero (SARRIÓ, *Vida teatral*: 264)
- 1657: Miembro de la compañía de Diego Osorio (*H^a Zarzuela*: 46)
- 1658: Miembro de la compañía de Prado⁸⁹⁹

⁸⁸⁹ El 22 de febrero de 1661 se cayó de una tramoya mientras ensayaba en el Coliseo, siendo sustituida por Gaspar [¿Real?] el “músico de la compañía de Osorio” (*Fuentes IV*: 236).

⁸⁹⁰ Según el anónimo cronista de la *Genealogía* (p. 145) viniendo de Valencia se puso de parto “...en el barranco de la villa de Elda...” y uno de sus compañeros (José Velvis) recogió a “... la criatura en el sombrero hasta llauarla al lugar, y con el cordon de la almilla le ato el ombrigo.”

⁸⁹¹ En 1608, cuando se hizo la partición de sus bienes entre su mujer Luisa Romero y sus hijos Bartolomé y María, pertenecía como músico a la compañía de Baltasar Pinedo (*N.Datos*: 2^a(1907): 378).

⁸⁹² Según Rennert (*Spanish*: 583) tenía tres hermanos: Luisa, Damián y Francisca, sin embargo Cotarelo (*Migajas*: 215) afirma que eran cinco: Eusebia, Luisa, Domingo, Francisca y María. Según la *Genealogía* (p. 64) sus hermanos eran Luisa y Domingo Romero.

⁸⁹³ Aunque Cotarelo (*Migajas*: 218) cree que el matrimonio con Ortíz se efectuó hacia 1660, ya que éste enviudó de su primera mujer (Leonor de Bañuelos) en 1658, es muy posible que el matrimonio tuviese lugar ese mismo año, ya que según indica Barrionuevo (*Avisos II*: 181) el 8 de mayo, Mariana había “malparido”.

⁸⁹⁴ Según Cotarelo (*Migajas*: 219) y Rennert (*Spanish*: 584) en 1674 estaban ya divorciados. En la escritura de dote de su hija Mariana, al profesar ésta en las Trinitarias en 1677, Mariana Romero, que dice llamarse D^a Mariana Antonia Catalán y Romero, declara ser viuda de Luis Ortíz (*Migajas*: 218).

⁸⁹⁵ En 1677, en la escritura que recoge la dote de su hija al entrar en dicho convento, Mariana declara haber sido “novicia” en él (*Migajas*: 218).

⁸⁹⁶ Se llamaba en realidad Baltasar de Rojas, tras una vida bastante aventurera, que incluye una estancia en Nápoles, se casó con Mariana, y tras la muerte de ésta con Fabiana Laura “que tanuien acauo con ella”, casándose por ultima vez con una “dama cortesana llamada doña Teresa”. Murió en Madrid en 1711, en casas propias y ya retirado de la comedia (*Genealogía*: 276).

⁸⁹⁷ Aunque según Rennert (*Spanish*: 584) este segundo matrimonio tuvo lugar entre 1670 y 1674, no debió realizarse hasta 1677, ya que ese año, al otorgar la carta de dote de su hija, en el convento de las Trinitarias, Mariana se declara, como ya vimos, viuda de Ortiz (*Migajas*: 219).

⁸⁹⁸ Ese año se vendieron dos casas que Manuel Angel había heredado de Mariana Romero, para pagar algunas deudas que habían contraído Manuel Ángel y Fabiana Laura “su muger” (*A.M.V.*: 2-199-6).

- 1670: 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 318*)
- 1672: 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 329*)
- 1673: 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 333*)
- 1674: 1ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 338*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1651: Aparece en la *Loa* escrita por Solís para *Darlo todo y no dar nada* de Calderón. Hacía la *PRIMERA VOZ*. Compañeras: Mariana de Borja (2ª VOZ), Luisa Romero (3ª VOZ), María de Quiñones (la *ALEGRÍA*), María de Prado, Bernarda [Ramírez] (*Solís obra menor: 51*).
- 1655: Aparece en la *Loa* escrita por Solís para *La renegada de Valladolid*⁹⁰⁰, comedia escrita por Solís en colaboración con Monteser y Diego de Silva (*Fuentes IX: 199*) Hizo la *JUVENTUD*. Compañeras: Luisa Romero (la *ADMIRACIÓN*), Jerónima de Olmedo (la *ENVIDIA*), María de Quiñones (la *RAZÓN*), María de Prado (la *PRUDENCIA*), Luciana (?) (la *HERMOSURA*) y Mariana de Borja (la *FAMA*) (*Solís obra menor: 73*).
- Aparece en la *Loa* escrita por Solís para su comedia *Las Amazonas*. Hacía la *CRIADA*. Compañeras: María de Quiñones (la *COMEDIA*), Mariana de Borja (la *MÚSICA*), Luisa Romero (*LOAS*), Bernarda Ramírez (*BAILES*), Cosme Pérez (*ENTREMESES*), Godoy (el *TEATRO*) (*Solís obra menor: 103*)
- Aparece en la *Loa* escrita por Solís para *Pico y Canente*, de Luis de Ulloa y Pereira. Compañeros: Luisa Romero y Cosme Pérez⁹⁰¹. Participó con toda seguridad en la comedia que fue protagonizada por ella o por su hermana Luisa.
- Aparece en una *Loa* escrita por Agustín Moreto para la comedia que se representó para celebrar el cumpleaños del emperador Fernando III. Cantó el papel de *ESPAÑA*. Compañeras: Luisa Romero, Jerónima de Olmedo y Francisca Verdugo, que según Cotarelo (*Colección: xxxvi*) hacían las *VIRTUDES*.
- 1657: Participó en *El golfo de las sirenas*, de Calderón, representada por las “partes de canto” de las compañías de Diego Osorio, a la que ella pertenecía, y Pedro de la Rosa (*Hª Zarzuela: 46*)
- 1658: Aparece en el entremés de Solís *Salta en banco*, que se hizo con su comedia *Triunfos de amor y fortuna* para celebrar el nacimiento de Felipe Prospero. Encabezaba una cuadrilla de seis mujeres que bailaban una danza valenciana (*Solís obra menor: 27*). Compañeros: su hermana Luisa, Francisca Bezón, Bernarda Manuela, María de Quiñones, Bernarda Ramírez, Cosme Pérez y Godoy (*Solís obra menor: 19-29*)
- 1670: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 318*), que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Autos: 211-2*).
- 1672: - Participó en *Fieras afemina amor*⁹⁰² de Calderón.
- Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 329*), que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quién hallara mujer fuerte* (*Autos: 233-4*)
- 1673: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 333*), que ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos: 254*)
- 1674: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La viña del señor* y *La nave del mercader* (*Docs. Calderón: 338*).

⁸⁹⁹ “Mariana Romero ha malparido. Anda en la compañía de Prado...” BARRIONUEVO, *Avisos II: 181*.

⁹⁰⁰ Sabemos la fecha de la representación gracias a que se ha conservado la Planta con el reparto de los aposentos del Coliseo (*Fuentes XXIX: 90*).

⁹⁰¹ No figura en el reparto el nombre de los restantes actores, que encarnaron a los personajes de *AURORA*, *FLORA*, y *APOLO* (*Solís obra menor: 109*).

⁹⁰² Se le hizo un vestido de “tela caña y plata lixera de Seuilla abrocatada” (*Fuentes XXIX: 120*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El cazador* de Lanini. Hacía el *JILGUERO*. Compañeros: Sebastiana Fernández (*CAZADOR*), Luisa Romero (*PARDILLO*), Luisa Fernández (*GOLONDRINA*), Pedro Carrasco (*RUISEÑOR*), Manuel Vallejo (*URRACA*) (*Colección: cci*)
- Entremés *El Ensayo* (*Ociosidad entretenida*, 1668), escrito por Gil Enríquez para la compañía de Pedro de la Rosa⁹⁰³ a la que pertenecían también su hermana Luisa y su madrastra Mariana de Borja.
- Entremés *El persiano fingido* (*Sainetes y entremeses*, 1674), escrito por G. López de Armesto para la compañía de Vallejo. Compañeras: su hermana Luisa, y las hermanas Fernández, Luisa y Sebastiana (*Colección: cxiv*).
- *Loa* de presentación escrita por Lanini para la compañía de Manuel Vallejo que según Cotarelo (*Colección: xlviii*) se representó en 1670.
- *Loa* escrita por Solís para su comedia *Un bobo hace ciento*, representada⁹⁰⁴ en el Alcázar el martes de Carnaval. Hacía la *EDAD DE PLATA*. Compañeras: Luisa Romero (*EDAD DE ORO*), Antonia del Pozo la *Patata* (*EDAD DE COBRE*), Mariana de Borja (*EDAD DE HIERRO*), Bernarda Ramírez (*VIDA HUMANA*), Cosme Pérez Juan Rana (el *TIEMPO*) y *Poca Ropa* (las *CARNESTOLENDAS*) (*Solís obra menor: 95*).
- Mojiganga *Los sitios de recreación del Rey*⁹⁰⁵ de Calderón. Personificaba a la *TORRE DE LA PARADA*. Compañeros: Luisa Romero (*ZARZUELA*), Bernarda Ramírez (*CASA DE CAMPO*), Mariana de Borja (*NAVACHESCAS*), Luciana Mejía (*VALSAIM*), Manuel Vallejo (*ARANJUEZ*), [Luis] Mendoza (*EL PARDO*), Cosme Pérez Juan Rana (*BUEN RETIRO*), Simón [Aguado] (*ALCALDE*) (*Calderón entremeses: 343-52*).

c) Posibles papeles representados:

- 1655: Comedia *Pico y Canente*, de D. Luis de Ulloa y Pereira. Ella o su hermana Luisa, hicieron el papel de *CANENTE* según informa Baccio del Bianco al Gran Duque en carta fechada el 3-III-1656: "Canente è una delle romere famosa nel cantare et è quella che per abilità del canto prima apresso di tutti..." (BACCI, *Lettere: 76*). Aunque puede que fuese su hermana Luisa⁹⁰⁶, y Becker (*Hispánico: 375*) así lo cree, nos parece mas probable que fuese Mariana, ya que el *Sainete* final de la comedia (*Solís obra menor: 193*), que enlaza directamente con ella, está protagonizado por tres personajes de la comedia (*PICO, CANENTE* y *JÚPITER*), una serie de actrices que personifican a las flores pero cuyos nombres no se mencionan, y tres actores, estos sí mencionados por sus nombres: Mendoza, Cosme y Luisa, que posiblemente sea Luisa Romero, por lo que Mariana, que había permanecido en escena, habría hecho el papel de *CANENTE*.
- 1657: Zarzuela *El golfo de las sirenas* de Calderón. Puede que hiciese el papel de *CARIBDIS*, que junto con el de la "graciosa" *CELSA* (casi con toda seguridad Bernarda Ramírez) es el único que canta. La obra fue representada por las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio, perteneciendo Mariana a ésta última, al igual que su madrastra, Mariana de Borja, que como ya vimos es otra candidata al papel. El personaje de *Caribdis* es uno de los dos protagonistas femeninos, y es evidente que en estas fechas Mariana tenía ya una sólida reputación como cantante, como parece probar su mas que probable papel protagonista en *Pico y Canente*. Por otra parte, mientras que el personaje de *ESCILA* se caracteriza por su belleza física, el texto alude a la bella voz de *CARIBDIS*, y según los testimonios de la época, parece que Mariana la tenía muy hermosa.
- 1672: Greer y Varey (*Fuentes XXIX: 54*) apuntan que pudo haber hecho a una de las tres *HESPERIDES*⁹⁰⁷ en *Fieras afemina amor* de Calderón.

⁹⁰³ Bergman (*Ramillete: 336*) lo data entre 1657-1660.

⁹⁰⁴ Según Cotarelo (*Actores: Prado: 86*) se representó en 1655, pero Sánchez Regueira (*Solís obra menor: 95*) opina que se estrenó entre 1652 y 1653.

⁹⁰⁵ Rodríguez y Tordera (*Calderón entremeses: 342*) creen muy probable que se representase entre 1661-2.

⁹⁰⁶ Hidalgo, por indicación de Baccio, escribió para el personaje de la ninfa un lamento a la italiana, y como ya vimos, según el autor de la *Genealogía* (p. 470) Luisa cantaba los recitativos "con primor".

⁹⁰⁷ Las otras dos habrían sido Manuela de Bustamante y Micaela Fernández, ya que las tres llevaban vestidos muy semejantes (*Fuentes XXIX: 54*).

- Mojiganga *Las visiones de la muerte* de Calderón. Rodríguez y Tordera⁹⁰⁸ creen que la “Mariana” que hacía el papel del *ÁNGEL* bien pudiera ser ella o su madrastra, Mariana de Borja (*Calderón obra corta*: 168).

4. Conclusiones:

Al igual que en el caso de su hermana Luisa, las noticias que nos han llegado sobre la actriz son muy fragmentarias; incluso desconocemos cual fue su actividad durante la década de 1660, ya que pese a la proliferación de festejos cortesanos -que sólo se verán interrumpidos por la muerte de Felipe IV en 1665- la actriz no participa en ninguno de ellos, por lo que podemos suponer que no se hallaba en la Corte dado que su prestigio como cantante la habría hecho inestimable en las dos óperas de Calderón, máxime si tenemos en cuenta que tanto su hermana Luisa (*CEFALO*) como la madrastra de ambas, Mariana de Borja (*EROSTRATO*) (*Hª Zarzuela*: 55), protagonizaron *Celos aun del aire matan*, encarnando a los dos protagonistas masculinos

Salvo en la década de 1660, su trayectoria profesional parece haber estado muy ligada a la de su hermana Luisa, que posiblemente era mayor que ella. De hecho, tras su vuelta a los escenarios madrileños en la última etapa de su vida profesional, su carrera se desarrolla como 1ª dama de la compañía de Manuel Vallejo, cuñado de su hermana Luisa⁹⁰⁹. Probablemente ambas hicieron su aprendizaje en la compañía de su padre, el célebre autor Bartolomé Romero, pero en 1651, cuando aparecen en la *Loa* escrita por Solís -hasta ahora su primera actuación fechada- para la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada* (*Obra menor*: 51), eran ya lo suficientemente conocidas entre sus compañeras de profesión como para ser aceptadas entre actrices tan famosas como María de Prado, María de Quiñones, Bernarda Ramírez, y su probablemente reciente y joven madrastra Mariana de Borja.

Pese a que según Sarrió (*Vida teatral*: 264) en 1635 ya formaba parte de la compañía de su padre, debía ser aún muy niña, y parece confirmarlo el hecho de que en 1655 encarnase el papel de la *JUVENTUD* en la *Loa* de Solís (*Solís obra menor*: 73) para *La cautiva de Valladolid*.

Famosa como cantante⁹¹⁰, una habilidad que como ya vimos al hablar de su hermana Luisa, pudo adquirir dentro de su propia familia, son varias las noticias que nos dan sus contemporáneos sobre sus habilidades musicales. Según declara Juan [?], uno de sus colegas, en el entremés *El ensayo* de Gil Enríquez “...la Romero / puede sahumar con su voz / al mas triste pensamiento/...” (*Ramillote*: 341). Alusiones a la belleza de su canto pone también Lanini en boca de Sebastián de Prado, su “pareja artística” en su *Loa para la compañía de Vallejo* (*Migajas*: 117)⁹¹¹:

MARIANA (Canta):	De mi afecto a las cláusulas vuelve al suave cántico, retrocediendo al júbilo las fugas de lo áspero. [...]
PRADO:	¿Que es esto que os obliga, a que ocupando las variedades del viento vuestra voz hechizo sea

⁹⁰⁸ Consideran muy probable que se representase en 1673 con el auto *La vida es sueño*, dada la costumbre de Calderón de “autoparodiarse” (*Calderón obra corta*: 168).

⁹⁰⁹ Los lazos familiares solían ser como ya vimos muy fuertes. En la *Loa para la compañía de Vallejo* (c. 1670) de Lanini, Carlos Vallejo, el marido de Luisa, se refiere a Mariana como “mi hermana” (*Migajas*: 116).

⁹¹⁰ El hecho de que en la *Loa* de Solís para *Darlo todo y no dar nada* de Calderón hiciese el papel de *PRIMERA VOZ* (*Obra menor*: 51) ¿podría significar que tenía voz de soprano?. Es posible que tanto su hermana Luisa como Mariana de Borja tuviesen voces mas graves.

⁹¹¹ Se deduce claramente de la respuesta de Mariana: “... pues como /os escuche yo muy tierno / decirme vuestra pasión / con tal natural afecto, / que parezca que son hijos / los cariños alagüeños / de la misma voluntad, / siendo del entendimiento /...” (*Migajas*: 117). Sebastián de Prado fue el galán 1º de la compañía de Vallejo en 1670 y 1672, siendo Mariana la 1ª dama (*Docs. Calderón*: 318, 329).

de la razón de mi afecto?
[...]

Una alusión directa nos parece también el hecho de que en el entremés *El cazador* de Lanini Mariana hiciese de *JILGUERO*. (*Colección: cci*).

Pero además de cantante Mariana debió ser también una excelente actriz, ya que alcanzó como 1ª dama la mas alta jerarquía dentro de la profesión, una situación que será cada vez mas frecuente en la 2ª mitad del siglo. Dada su posición nos parece que su fallida tentativa de ser monja parece que se debió a una autentica vocación, ya que aunque según Cotarelo (*Migajas: 217*) su salida del convento de las Trinitarias sin profesar causó "...harto escandalo de las almas pías y regocijo de los maleantes del mentidero de la calle del León...", no volvió a las tablas, según asegura el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 472).

Mujer de buen humor y muy risueña, según nos la presenta A. Gil Enríquez en su entremés *El ensayo* (*Ramillete: 339-40*):

(*Salen las Romeras como van al ensayo*)

LUISA: Buenos días.
MARIANA: Buenos días.
LUISA: ¡Que siempre te estés riendo!
MARIANA: No puedo más.
 [...]

(*Cantan esta copla, y al referir el último verso se ríe Mariana, y vase*)

ello no le impedirá defender sus derechos profesionales con decisión, como hizo en 1671 cuando la Junta del Corpus le ordena que entre en la compañía de Escamilla como 2ª dama, respondiendo la actriz que hará la fiesta para el Rey el día del Corpus "...y no otra, por quanto siempre lo ha hecho de muchos anos a esta parte, aciendo primeras damas, y con esta calidad y condición de hazerlas también este presente año entrara a servir para dicha fiesta, y no de otra manera." (*Autos: 223*)

Su profesión le permitió una posición económica desahogada, y ya en 1674, tras retirarse del teatro compró a D. Luís de Usátegui y Vega Carpio, el nieto de Lope de Vega, la casa que el dramaturgo poseía en la calle de los Francos⁹¹² (hoy Cervantes) (*Migajas: 219*). No sabemos cuando compró otra casa en la calle de los Ministriles; a su muerte ambas fueron heredadas por su segundo marido, Manuel Ángel⁹¹³.

ROSA, Ana de la:

1. Datos biográficos:

- Hermana⁹¹⁴ de las actrices Antonia (también llamada Ana Francisca) y Josefa de la Rosa (*Genealogía: 451*)
- Casada con el músico Baltasar Caballero⁹¹⁵ (*Genealogía: 451*). Tuvieron un hijo, pero "no a representado" (*Genealogía: 452*)

⁹¹² En 1677 Mariana escritura a favor del convento de las Trinitarias como dote de su hija, al entrar ésta como novicia, un "efecto" de 33.000 reales contra la renta del tabaco, hipotecando para el "saneamiento" de dicho efecto las casas que posee en la calle del Niño vuelta con la de Francos (*Migajas: 218*).

⁹¹³ En 1684 éste y su 2ª mujer, la actriz Fabiana Laura, fueron ejecutados por deudas "...y para pagarlas se estan vendiendo dos casas suyas que quedaron por muerte de Mariana Romero su primera muger, vna en la calle de francos y otra en la de los Ministriles..." (*A.M.V.: 2-199-6*).

⁹¹⁴ Sus orígenes familiares no están muy claros, ya que el anónimo autor de la *Genealogía* declara por una parte que era hija de un carpintero de Cuenca (*Genealogía: 552*) y por otra que las hermanas eran naturales de Cádiz e hijas de un maestro de obras (*Genealogía: 445*).

- Hacia 1698 o 1699 el matrimonio se retiró de la comedia, trasladándose a Zamora donde Baltasar ejercía como músico en la catedral⁹¹⁶ (*Genealogía*: 166) en marzo de 1699.
- Murió en Granada en 1716⁹¹⁷ (*Genealogía*: 553)

2. Vida profesional:

- 1687: Miembro de la compañía de Isidoro Ruano (*Genealogía*: 551)
- 1691: 4ª dama en la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 451)
- 1693: 3ª dama en la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 451) (SARRIÓ, *Vida teatral*: 189)
- 1694: 3ª dama en la compañía de Cristóbal Caballero⁹¹⁸.
- 1700: 2ª dama en la compañía de Juan Manuel⁹¹⁹.
- 1703: 1ª dama en la compañía de Gonzalo de Espinosa⁹²⁰.
- 1704: 6ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 552) (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1705: 3ª dama en la compañía de Miguel de Salas y Agustín Pando (*Genealogía*: 552).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1690: Participo en la representación valenciana de *La fiera el rayo y la piedra*, que se hizo en el Palacio Real de Valencia⁹²¹ "...en tiempos del conde de Altamira..." (*Genealogía*: 552-3), para celebrar el matrimonio de Carlos II y Mariana de Neoburgo.
- 1704: Como miembro de la compañía de Villafior participo en uno de los autos del Corpus, que ese año fueron *El pleito matrimonial* y *Las ordenes militares* (*A.M.V.*: 2-201-4)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

⁹¹⁵ Al parecer ya estaban casados en 1691 pues según Sarrió (*Vida teatral*: 189) ella figura ese año como mujer de Baltasar en la compañía de Cristóbal Caballero, que era por tanto su suegro. Pero además de mujer de Caballero, en otro apunte el autor de la *Genealogía* asegura que estaba casada con Fernando de Mesa, y que ambos prohicaron a Juana Rosa (también Juana de San José), que destacaba como música; tras la muerte de Ana parece que se casó con el viudo (*Genealogía*: 564). No obstante puede que sea una confusión con su hermana Antonia (conocida también como Ana Francisca), pues el autor de la *Genealogía* asegura que Ana fue educada por Esteban Vallespir (*Genealogía*: 552), pero la que aparece relacionada en los inicios de su carrera con éste es Antonia, quien en 1689 y 1690 aparece como sobresaliente en la compañía de Vallespir (*Genealogía*: 551).
⁹¹⁶ Maestro de capilla según la *Genealogía* (p. 166), pero en realidad como "músico thenor" (*A.M.V.*: 2-200-9). Ver *Apéndice II: Documentos*. Año 1699.

⁹¹⁷ Parece que tras la muerte de Ana, Baltasar volvió (en 1718) al teatro (*Genealogía*: 451), aunque apenas durante dos años, en los que al parecer estuvo como músico en la compañía de Juan Alvarez (*Genealogía*: 166) en la que era violón (*Genealogía*: 452); en 1720 (*Genealogía*: 451) estaba al servicio del Duque de Osuna: "...le lleuo el Duque de Osuna por criado suio dandole casa, medico y botica y 300 ducados al año por su abilidad de la musica en donde esta este año de 1721." (*Genealogía*: 166).

⁹¹⁸ La compañía, en la que su marido era músico, se encontraba en Toledo, y allí por orden del Protector se la "asegura" (*A.M.V.*: 2-200-4), aunque finalmente no parece que se la trajese a Madrid.

⁹¹⁹ La compañía actuaba en Granada cuando llegó a la ciudad la orden del Protector para que se enviasen a la Corte las compañías que estban en la ciudad, pero el Corregidor comunicó que dicha compañía era de "notoria ynhabilidad" (*A.M.V.*: 2-200-10). Puede que la Ana de la Rosa que aparece en ella fuese otra actriz, ya que efectivamente se trata de una compañía de segundo orden, en la que figura como músico José Bernardo y no Baltasar Caballero como sería de esperar, que por otra parte en estas fechas parece que estaba ya al servicio de la catedral de Zamora.

⁹²⁰ Parece que se trataba de un "ascenso" provisional, ya que en el contrato se indica que si el autor contrata a otra actriz como 1ª dama Ana pasará a hacer terceras. En el contrato se especifica que debe hacer "...la parte de los bayles y sainetes y música que fuere repartida segun las comedias..." (*100 Docs.*: 124). No estamos seguros de que se trate de nuestra actriz; como músicos de la compañía figuran Baltasar y Bernardo Esteban.

⁹²¹ La escenografía fue obra de José Gomar y Bautista Bayuca, discípulos de Caudí, y es uno de los pocos casos en que se han conservado los dibujos. Verf. *Figs.* 18 y 28.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Música más que actriz, la mayor parte de su carrera parece que se desarrolló en la compañía de su suegro, que solía trabajar fuera de la Corte; su presencia en las compañías de Madrid es mas bien escasa pese a que según comunica en 1699 el corregidor de Ciudad Rodrigo al Protector “...an me asegurado que es una de las mejores bozes que se conocen en toda la farsa...”; sin embargo, y según el mismo informante, su calidad como actriz no estaba al mismo nivel, ya que considera que aunque “...a echo terceras Damas [...] es mas para musica que para parte de graciosidad...” (A.M.V.: 2-200-9)

Los Comisarios del Corpus madrileño debían conocer bien sus habilidades, ya que al menos en tres ocasiones intentaron que formase parte de las compañías de la Corte. En 1694, estando en Toledo en la compañía de su suegro, Cristóbal Caballero, fue embargada junto con su marido Baltasar Caballero, y Gabriela Velarde y el padre de ésta, con el fin de “asegurarlos” para las compañías de Madrid, aunque finalmente no salieron de Toledo, posiblemente porque como indica Caballero en una petición dirigida al Protector “...las voces de d[ic]has embargadas [Ana y Gabriela] las tienen las compañías de Madrid.” (A.M.V.: 2-200-4). En 1697 se la incluyó como 7ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas que debía hacer uno de los autos de Madrid, pero finalmente fue sustituida por Josefa Laura, posiblemente debido a que no se la pudo localizar, ya que creyendo que se encontraba en Cádiz, el Protector solicitó que fuese enviada a Madrid, pero desde la ciudad se le informo (17-marzo) “...que esta comedianta se halla en Lixboa...” (A.M.V.: 2-200-7). En 1699 se produce un nuevo intento al incluirla como posible 6ª dama de la compañía de Juan de Cárdenas⁹²², y para “asegurar” tanto a Ana como a su marido, Baltasar Caballero, la Junta del Corpus acuerda que el corregidor de Ciudad Rodrigo los embargue. En respuesta a esta orden, el corregidor de dicha ciudad comunica (14-marzo) que Ana de la Rosa “...estaba en la compañía de Ant[oni]o de Guebara y Petronila su muger [...] y d[ic]ha ana de la Rosa se aparto de la compañía y se caso con un hijo de Cristobal Cau[baller]o que fue comediante y el referido Cristobal [sic por Baltasar] es musico de la Capilla de la Sta. yglesia cathedral de Zamora ...”, en vista de lo cual se ordena (18-marzo) al gobernador de Zamora que los envíe a Madrid pues “combienie al seruicio de su M[a]g[estad]”, y ello deberá hacerse “...con la cautela y hauilidad que el caso requiere [...] asegurandoles la combeniencia de entrambos y en caso que en el se halle resistencia por lo expresado embargar la persona de su muger...” El 26 de marzo se informa desde Zamora haber iniciado las diligencias pero sin ningún resultado práctico, ya que ambos están “...arraigados con vezindad y manifiestan estar gustosos por las conveniencias de presente ...” por lo que el gobernador considera que dado que Baltasar “...con ser musico de abito talar y el de gozar por este empleo de ynmunidad eclesiastica [...] la mujer de este sujeto bibe con todo recojimiento y actual[mente] se alla embarazada y zercana a la hora del parto [...] si no es que el poder les oprima tengo por difizil el q[ue] se consiga baian boluntarios ... ” (A.M.V.: 2-200-9), con lo que parece que el asunto quedó zanjado⁹²³. Resulta pues poco probable que la Ana de la Rosa que seguía en activo entre 1700 y 1705 sea la misma actriz que nos ocupa.

RUANO, Margarita:

1. Datos biográficos:

- Hija del autor y arpista Isidoro Ruano, *Tomillo*, y de la actriz Francisca de Benavente (*Genealogía*: 204-5)

⁹²² En el borrador aparecen propuestas cinco actrices, todas músicas: Mariana de León, Ana de la Rosa, Paula de Olmedo, Juana de Ondarro y Angela Labaña. Finalmente la elegida no fue ninguna de ellas sino Juana de Olmedo (A.M.V.: 2-200-9).

⁹²³ Ver los documentos relativos a este asunto en *Apéndice II: Documentos*. Año 1699

- Hermana de Josefa Ruano (*Genealogía*: 204)
- Casada con Gaspar de Olmedo⁹²⁴ (*Genealogía*: 482)

2. Vida profesional:

- 1681: 3ª dama en la compañía de su padre, Isidoro Ruano (*Genealogía*: 482)
- 1687: 3ª dama en la compañía de su padre Isidoro Ruano (*Genealogía*: 481)
- 1688: 4ª dama de Agustín Manuel⁹²⁵ (*Genealogía*: 482)
- 1689: 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 482)
- 1690: 3ª o 4ª dama de Agustín Manuel⁹²⁶ (*Genealogía*: 482)
- 1691: 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁹²⁷ (*Genealogía*: 482) (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1692: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 481) (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1694: Miembro de la compañía de Miguel de Castro⁹²⁸ (*Genealogía*: 481)
- 1695: 6ª dama en la compañía de Andrea de Salazar⁹²⁹ (*Fuentes I*: 212)
- 1696: 6ª dama en la compañía de Andrea de Salazar (*Fuentes I*: 216-7) y sobresaliente en la compañía de Juan de Cárdenas que hizo el Corpus (*A.M.V.*: 2-200-6)
- 1697: 4ª dama en la compañía de Cárdenas⁹³⁰ (*A.M.V.*: 2-200-7)
- 1698: 5ª dama en la compañía de Carlos Vallejo⁹³¹ (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: 5ª dama en la compañía de Cárdenas⁹³² (*A.M.V.*: 2-200-9). Sobresaliente, según la *Genealogía* (p. 481)
- 1700: 5ª dama en la compañía de Cárdenas⁹³³ (*A.M.V.*: 2-200-10)
- 1701: 4ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 481)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

⁹²⁴ Probablemente se casaron hacia 1688, ya que en 1687 ella todavía pertenecía a la compañía de su padre, en la que no aparece Olmedo; ambos figuran entre los miembros de la compañía de Agustín Manuel a los que se notifica el 6-I-1689 que no deben salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19).

⁹²⁵ Figura entre los miembros de la compañía a los que el 6-I-1689 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19), pero no aparece en la lista de la Compañía que hizo los autos del Corpus en 1688 (*A.M.V.*: 2-199-1), por lo que posiblemente entró en la compañía durante o después del verano.

⁹²⁶ En la notificación que se hace a los actores el 23-II-1691 prohibiéndoles salir de Madrid aparece entre la 2ª y 4ª damas (*A.M.V.*: 2-198-17), por lo que podemos suponer que era la 3ª dama de la compañía; además en 1691 se le dieron 1.700 rs. para que aceptase bajar de 3ª a 4ª dama (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁹²⁷ La Junta del Corpus madrileño acuerda (20-marzo) "...que Margarita Roano que estaua haziendo tercera en vna de las compañías de esta corte se procure vaje a hazer quartas.", por lo que se ajustará con ella una compensación por la "diferencia de partido", que finalmente fueron 1.200 rs. (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁹²⁸ Según Sarrío (*Vida teatral*: 194) era la 1ª dama.

⁹²⁹ Ella y su marido pertenecían a la compañía de Isabel María, que estaba en Valladolid desde donde se les trajo a la Corte, dejando a la ciudad sin compañía "ni esperanza de componerla para los autos", por lo que la autora se fue también a Madrid a solicitar el reemplazo de "estos papeles" (*A.M.V.*: 2-200-5). En la cuenta de gastos figuran 3.000 rs. pagado a Margarita y a su marido "...por hauerles sacado de la compañía en q[ue] estauan en d[ic]ha ciudad de Valladolid y por razon de lo que importaron los gastos q[ue] tenían echos en ella y lo que estauan deuendo al autor con q[ui]e[n] estaban acomodados." (*A.M.V.*: 2-200-5). Su equipaje constaba de seis arcas y un cofre de ropa usada (*Fuentes VI*: 179). Aunque no se indica, presumiblemente se les trajo para que entrasen a formar parte de la compañía de Damián Polope, que tras la muerte de éste pasó a dirigir su mujer: Andrea de Salazar.

⁹³⁰ Parece que fue intercambiada con Manuela de la Cueva que aparece como 4ª en el borrador, mientras que Margarita aparece, también como 4ª, pero en el de la compañía de Vallejo. El 25 de febrero se les notificó a ella y a su marido que firmasen en la lista de Vallejo, pero ella "Dixo no puede representar por allarse enferma" (*A.M.V.*: 2-200-7).

⁹³¹ Según la *Genealogía* (p. 482) era 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel, pero figura como 5ª de la compañía de Vallejo tanto en el borrador como en la lista definitiva de la compañía formada para hacer los autos del Corpus madrileño (*A.M.V.*: 2-200-8).

⁹³² Al parecer ella y su marido fueron contratados como sustitutos de Manuela de la Cueva y el suyo (Juan Bautista Chavarría que al parecer se habían retirado (*A.M.V.*: 2-425-41).

⁹³³ Según la *Genealogía* (p. 481) era la 6ª dama, pero en la lista definitiva figura como 6ª Catalina María (*A.M.V.*: 2-200-10).

- 1691: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en el auto *Psiquis y Cupido*, que fue el que representó ese año su compañía⁹³⁴ en el Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-198-17).
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en *Icaro y Dédalo*, de Melchor de León, representada en el Coliseo para celebrar el santo de las dos Reinas (Fuentes VI: 292)
- 1692: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel (A.M.V.: 2-200-2) participó en el auto *El día mayor de los días*, que parece que fue el que ese año representó en el Corpus de Madrid su compañía⁹³⁵.
- 1695: Como miembro de la compañía de Damián Polope⁹³⁶ participo en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (A.M.V.: 2-200-5)
 - Como miembro de la compañía de Andrea de Salazar participó en *Amor es entendimiento*, comedia de Manuel Vidal, representada en el Alcázar el 4 de noviembre para celebrar el santo del Rey (Fuentes I: 212)
 - Como miembro de la compañía de Andrea de Salazar participo en *Amor procede de amor*, comedia de Manuel Vidal, representada en el Coliseo el 6 de noviembre para celebrar los años del Rey (Fuentes I: 213)
- 1696: Como miembro de la compañía de Andrea de Salazar participó en *Apolo y Clímene*, representada el Domingo de Carnestolendas (Fuentes I: 216)
 - Como miembro de la compañía de Andrea de Salazar participó en *El laberinto de Creta*, de Diamante (Fuentes IX: 142), representada el lunes de Carnestolendas (Fuentes I: 2117).
- 1697: Como miembro de la compañía de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-200-7), que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (A.M.V.: 2-200-5)
- 1698: Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-200-8), que ese año fueron nuevos: *El Divino Artífice*⁹³⁷ y *Las puertas de David*, ambos de D. Antonio de Zamora (A.M.V.: 2-200-5).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en la “fiesta de la opera” representada a los Reyes a finales de enero (Fuentes VI: 299). Se trata de *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo*, de Marcos de Lanuza, en la que participó la “opera de Flandes” (Hª Zarzuela: 70)
- 1699: Participó en *Los cielos premian desdenes*, zarzuela de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo. Hizo el papel de CELFA (Hª Zarzuela: 71).
 - Como miembro de la compañía de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus⁹³⁸ de Madrid, que ese año fueron *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del mundo* (A.M.V.: 2-200-9)

⁹³⁴ Teresa de Robles, la 3ª dama de la compañía, hizo el papel de CUPIDO, según se afirma en la cuenta de gastos menores, comprándose a uno de los mercaderes de la puerta de Guadalajara el tafetán blanco “...para Theresa de Robles para hazer el papel de Cupido en el auto que represento su compañía.” A Margarita se la compensó con 1.200 rs. “... por hauerse bajado de terceras Damas a quartas...”, y además se dieron en concepto de ayuda de costa 1.100 rs. a ella y a su marido “... por vestir los autos.” (A.M.V.: 2-198-17).

⁹³⁵ Según una cuenta de los gastos ocasionados por el Corpus ese año, se dieron 480 rs. a Carlos de Villavicencio para que vistiese a su hija Angela “...en el auto del día mayor de los días que azia a la Virgen en d[ic]ha comp[añ]ia de Ag[ust]ín Man[ue]l...” (A.M.V.: 2-200-4).

⁹³⁶ Tras la muerte de Polope fue su viuda, Andrea de Salazar, quien pasó a dirigir la compañía. Aunque la actriz no figura en la lista presentada por Polope a la Junta del Corpus ese año, está claro que entró en la misma para el Corpus, ya que se la trajo junto con su marido desde Valladolid a finales de marzo, pues el 3 de abril el corregidor de la ciudad informa que los ha puesto en camino (A.M.V.: 2-200-5).

⁹³⁷ Posiblemente la compañía de Vallejo representó éste primero, ya que habiendo expresado el Rey su deseo de que la otra compañía elegida, la de Cárdenas, fuese a representarle a Toledo, la Junta del Corpus alegó que sería un problema buscar compañía sustituta que hiciese el auto adjudicado a Cárdenas “...a quien esta repartido el auto de la honda de David...” (A.M.V.: 2-200-8), que posiblemente sea el mismo titulado *Las puertas de David*.

⁹³⁸ Se le dieron 800 rs. por ayuda de costa (A.M.V.: 2-425-41).

- 1700: Como miembro de la compañía de Cardenas participó en uno de los autos del Corpus⁹³⁹ de Madrid, que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* (A.M.V.: 2-200-10)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- Zarzuela *Salir el amor al mundo*⁹⁴⁰ de José de Cañizares y música de Sebastián Durón. Puede que hiciese alguno de los papeles secundarios (*NINFA* y/o *ZAGALA*).

4. Conclusiones:

Una vez más se trata de una “hija de la comedia” que continúa la tradición familiar. Como era habitual entre sus colegas, parece que hizo el “meritoriaje” en la compañía de su padre, que trabajaba sobre todo fuera de Madrid, del que también pudo recibir lecciones de música, ya que Isidoro Ruano era arpista. Con su matrimonio con Gaspar de Olmedo, el hijo nacido de las relaciones amorosas extraconyugales que mantuvieron los célebres Alonso de Olmedo y María de Anaya antes del matrimonio de ella con José de Prado (*Genealogía*: 190), mantuvo la endogamia que caracterizaba a la profesión en la segunda mitad del siglo.

Dentro del gremio de representantes Margarita Ruano parece haber ocupado un lugar intermedio. Sus dotes como actriz no parecen haber sido excepcionales, ya que con el paso de los años no sólo no sube de categoría sino que mas bien desciende, pasando a ocupar puestos secundarios dentro de las compañías. Sin embargo, el hecho de que los comisarios del Corpus la incluyan en las compañías madrileñas de forma continuada durante la última década del siglo, parece indicar que como música cumplía correctamente con su cometido⁹⁴¹.

RUEDA, Mariana de:

1. Datos biográficos:

- Parece que era originaria de Aragón (*Spanish*: 587)
- Debido a su excelencia como música estuvo al servicio del Duque de Medinaceli, D. Gastón de la Cerda, durante 6 años (desde 1546 a 1552) (*Spanish*: 12)
- Se casó con Lope de Rueda, uno de los creadores del teatro hispano, en 1552, tras la muerte del Duque (*Spanish*: 12)
- En 1654 Lope de Rueda inicia un pleito -que durará hasta 1657- con el hijo y heredero D. Gastón de la Cerda (*Spanish*: 12), reclamando ciertas cantidades que parece que se le debían a su mujer del tiempo en que estuvo al servicio del Duque.

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

⁹³⁹ La Junta del Corpus le concedió una ayuda de costa de 1.080 rs. (A.M.V.: 2-200-10).

⁹⁴⁰ Martín Moreno (*Salir el amor*: 87) en su introducción a la edición de la obra, cree muy probable que fuese representada en 1696, una vez finalizado el luto por la muerte de Mariana de Austria, por las mismas compañías (Vallejo y Cárdenas) que representaron *Celos vencidos de Amor* y *Los cielos premian desdenes*.

⁹⁴¹ Los “...veinte bestidos de hombre y mujer de diferentes rasos y encajes y colores...” (A.M.V.: 2-200-10) que en 1700 se le embargan al matrimonio constituyen un “hato” importante, señal de que pertenecían a una de las principales compañías de la época.

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Una de las primeras actrices-músicas documentadas (*Spanish*: 12), parece que cantaba maravillosamente y era además una excelente bailarina (*Spanish*: 587). Su cercanía al Duque, al que acompañaba vestida de hombre, parece que suscitó más de un comentario. Fue la 1ª mujer de Rueda, y posiblemente todavía vivía en 1559⁹⁴² cuando éste representó durante el Corpus de Sevilla los autos *El Hijo Prodigio* y *Navalcarmelo*.

- S -

SALINAS, María de:

1. Datos biográficos:

- Cotarelo (*Actores: Prado*: 151) cree posible que fuese hija de Pedro García de Salinas⁹⁴³.
- Casada con primero con Juan de Flores, con quien tuvo a su hija⁹⁴⁴ Jerónima de Flores (*Genealogía*: 389), y posteriormente con Jerónimo Chavarria, el *Choto* (*Genealogía*: 77 y 389)
- Fue admitida como cofrade de la Novena, junto con su segundo marido y su hija Jerónima, en 1664 (*Genealogía*: 77)
- Murió en 1682 (*Genealogía*: 389)

2. Vida profesional:

- 1662: Miembro de la compañía de José Carrillo (*100 Docs*: 112)
- 1663: Miembro (¿4ª dama?) de la compañía formada por Toribio de la Vega para representar durante el verano (*Actores: Prado*: 151)
- 1664: 4ª dama y música en la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero⁹⁴⁵ (*Docs. Calderón*: 302)
- 1665: 5ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 309)
- 1667: 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía*: 389)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1660: Participó en *Celos aun del aire matan*, ópera de Calderón e Hidalgo. Cantó el papel de *THESIFONE* (*Hª Zarzuela*: 55)

⁹⁴² En 1564, año fue bautizada su hija Mª Luisa de Rueda, éste ya estaba casado con Rafaela Angela (*Spanish*: 587).

⁹⁴³ Salinas, que estaba casado con Jerónima de Valcazar, fue uno de los fundadores de la Cofradía de la Novena, por lo que en 1631 se acordó nombrarle Mayordomo perpetuo (*Genealogía*: 56).

⁹⁴⁴ Parece que María de Salinas tenía además otra hija, llamada María de Flores (*Actores: Prado*: 151), que figura como 5ª dama y música en la compañía dirigida en 1664 por Juan de la Calle y Bartolomé Romero, en la que la Salinas era 4ª y música (*Docs. Calderón*: 302)

⁹⁴⁵ Hubo que traerla desde Valladolid. Según las cuentas del Corpus de ese año, se pagaron 1.000 rs. al alguacil que fue a Valladolid a por ella y a por su hija (*Actores: Prado*: 154). Parece que cuando se les notificó la prohibición de salir de Madrid, ella y su hija María de Flores "...tratauan de ausentarse desta Corte..." por lo que el alguacil intentó embargarles la ropa, pero la tenían empeñada (*Autos*: 175).

- 1664: Como miembro de la compañía dirigida por Juan de la Calle y Bartolomé Romero, participó en uno de los autos del Corpus (*Docs. Calderón: 302*), que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón: 303-5*)
- 1665: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón: 309-13*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos datos de esta actriz, cuya carrera parece haber sido muy breve. Sus habilidades musicales están fuera de toda duda ya que fue elegida para interpretar uno de los papeles, si bien secundario, en una obra de tanta relevancia política como la ópera de Calderón *Celos aun del aire matan*.

SAN MIGUEL, Josefa de:

1. Datos biográficos:

- Hija de los actores Francisco de San Miguel y Brígida García (*Genealogía: 391*)
- Hermana de María de San Miguel (*Genealogía: 80*)
- Casada con Pablo Polope⁹⁴⁶. Tuvieron cuatro hijos: Tomás, Benito, Blas y Teresa (*Genealogía: 240*), pero al parecer ninguno de los varones siguió la profesión cómica⁹⁴⁷.
- Fue recibida como Cofrade de la Novena junto con sus padres en 1665 (*Genealogía: 80*)
- Fue "...mui celebrada en las tablas, así por la musica como por la representacion." (*Genealogía: 391*)

2. Vida profesional:

- 1674: Sobresaliente en la compañía de Simón Aguado (*Genealogía: 391*) (*Docs. Calderón: 337*)
- 1675: 2ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish: 594*)
- 1676: 2ª dama en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 346*)
- 1677: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón: 350*)
- 1678: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Docs. Calderón: 351*)
- 1679: 2ª dama en la compañía de José Antonio García de Prado⁹⁴⁸ (*Docs. Calderón: 357*)
- 1680: 3ª dama en la compañía de Jerónimo García (*Genealogía: 391*) (*Docs. Calderón: 365*)
- 1683: 3ª dama en la compañía de Matías de Castro (*A.M.V.: 2-199-7*)
- 1684: Sobresaliente en la compañía de Vallejo⁹⁴⁹ (*A.M.V.: 2-425-41*)
- 1685: 3ª dama en la compañía de Manuel Vallejo⁹⁵⁰ (*A.M.V.: 2-199-5*)

⁹⁴⁶ Según Rennert (*Spanish: 594*) ya estaban casados en 1675.

⁹⁴⁷ Solo Benito parece haber continuado dentro del mundo teatral, pues según el autor de la *Genealogía* fue guardarropa (p. 256) y pintor (p. 240).

⁹⁴⁸ Estaba en la compañía de Agustín Manuel que actuaba en Segovia, pero por cédula real se les ordeno el 1º de febrero venir a Madrid para que representasen uno de los autos del Corpus; como Agustín Manuel estaba encarcelado por deudas, Prado, que formaba parte de la compañía, tuvo que hacerse cargo de la misma (*Autos: 341*).

⁹⁴⁹ Se le dieron 720 rs. por "...suplimento de partido de Dama Sobresaliente que a de hazer en d[ic]ha compañía [Manuel Vallejo] al de tercera Dama q[ue] hacia a razon de quatro Reales cada día durante seis meses." (*A.M.V.: 2-199-6*).

- 1686: 3ª dama en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-4)
- 1687: 3ª dama en la compañía de Simón Aguado (*A.M.V.*: 2-199-3)
- 1688: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-1) (*Genealogía*: 391)
- 1689: 3ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 391)
- 1691: Sobresaliente en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-198-17)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1674: Como miembro de la compañía de Simón Aguado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 337), que ese año fueron *La viña del Señor* y *La nave del mercader* (*Docs. Calderón*: 338).
- 1675: Como miembro de la compañía de Vallejo participo en uno de los autos del Corpus⁹⁵¹ de Madrid (*Docs. Calderón*: 341), que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Autos*: 287-8)
- 1676: Como miembro de la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón*: 346) participó en *La serpiente de metal*, uno de los dos autos del Corpus de Madrid que fue el que representó su compañía⁹⁵² (*Docs. Calderón*: 349)
- 1677: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 350), que ese año fueron *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1678: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel Participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 351), que ese año fueron *La hidalga del valle* y *Las plantas* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1679: Como miembro de la compañía de José Antonio García de Prado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 357), que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón*: 358 y 362)
 - Participó en *Psiquis y Cupido* de Calderón, representada el 3 de diciembre. Hizo el papel de *CLAVELA* en la loa⁹⁵³.
- 1680: Como miembro de la compañía de Jerónimo García participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 365).
- 1683: Como miembro de la compañía de Matías de Castro participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-7), que ese año fueron *Eco y Narciso* y *La cura y la enfermedad* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1684: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-6), que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El año santo en Madrid* (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1685: Participó como sobresaliente en *El laberinto de Creta*⁹⁵⁴, representada por la compañía de Mosquera el 6 de enero.
 - Participó como sobresaliente en *El segundo Escipion*, representada el 18 de enero para celebrar el cumpleaños de la Archiduquesa. Hizo el papel de *ESCIPIÓN*⁹⁵⁵.
 - Participo como sobresaliente en las tres comedias representadas durante las Carnestolendas⁹⁵⁶.

⁹⁵⁰ Puede que no perteneciera a ella todo el año ya que en la lista de los actores embargados en febrero de 1686 aparece como 3ª dama de la compañía de Rosendo López (*A.M.V.*: 2-199-4).

⁹⁵¹ Se le dieron 1.366 rs., igual que a Mariana de Borja (4ª). La que mas cobró fue Bernarda Manuela (3ª dama: 3.566 rs.) (*Docs. Calderón*: 341).

⁹⁵² De una *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos*: 318) parece que la compañía representó *Los alimentos del hombre*, ya que hay otro papel que indica las cosas necesarias para el auto de *La serpiente de metal*.

⁹⁵³ Además de los 896 rs. que le dieron, como a las restantes actrices que participaron en la representación (*Fuentes I*: 89), se le dieron 100 rs. para “vestir el fin de fiesta” (*Fuentes I*: 80) y 672 rs. “... por auer vestido el papel de Clauela de ombre para la loa...” (*Fuentes I*: 84).

⁹⁵⁴ Posiblemente la zarzuela de Diamante, publicada en 1667 (*Fuentes IX*: 142). Josefa cobró por su trabajo 200 rs. (*Fuentes I*: 161).

⁹⁵⁵ Además de los 200 rs. que se le dieron por su trabajo, cobró otros 200 por “hauer bestido el papel de Scipion” (*Fuentes I*: 161).

- Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-5)
- 1686: Como miembro de la compañía de Mosquera participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-4), que ese año fueron *Al prójimo como a tí* y *El pintor de su deshonra* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - Participó en el *Baile del juicio de París*, representado con la zarzuela *Las Bélides* del Conde de Clavijo (y posiblemente en la comedia), representado para celebrar los años de Mariana de Austria. Hizo el papel de *PARIS* (*HªZarzuela*: 70). Compañeras: María de Cisneros, María de Navas (*JUNO*), Teresa de Robles (*VENUS*), Paula Mª de Rojas (*PALAS*) (*HªZarzuela*: 70)
 - Como miembro de la compañía de Mosquera participó en *La restauración de Buda*, de Bances Candamo, representada el 15 de noviembre para celebrar los años del Emperador (*Fuentes V*: 191).
- 1687: Como miembro de la compañía de Simón Aguado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-3), que ese año fueron *El primer duelo del mundo*, de Bances Candamo, y *Gedeón humano y divino*, de Jacinto Ibañez (*A.M.V.*: 2-199-3). La compañía de Aguado parece que representó el de *Gedeón*⁹⁵⁷.
 - Como miembro de la compañía de Aguado participó en *Hipomenes y Atalanta*, zarzuela de Monteser (*Fuentes IX*: 132), representada el 26 de julio en el Alcázar (*Fuentes V*: 193)
 - Como miembro de la compañía de Aguado participó en la representación de *El mayor monstruo de amor*⁹⁵⁸, representada el 25 de agosto en el Saloncete del Buen Retiro (y luego en el Coliseo al pueblo) para celebrar el cumpleaños del Duque de Orleans, padre de la Reina (*Fuentes V*: 193).
 - Participó como miembro de la compañía de Aguado en *Duelos de ingenio y fortuna*, de Bances Candamo, representada el 9 de noviembre en el Coliseo para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes V*: 194)
- 1688: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus⁹⁵⁹ de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-1), posiblemente en el titulado *A María el corazón*.
- 1691: Participó como sobresaliente de la compañía de Damián Polope⁹⁶⁰ en el auto *El Maestrazgo del Toison*, que parece haber sido el que representó ese año esta compañía en el Corpus⁹⁶¹ madrileño.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile entremesado *El mercader* (*Vergel de entremeses*, 1675), de D. Melchor Zapata. Compañeras: Luisa y Sebastiana Fernández, Micaela Fernández, Manuel Vallejo y Antonio Leonardo (*Colección*: xcix)

⁹⁵⁶ Se le dieron por todo este trabajo 200 rs. (*Fuentes I*: 163). Las comedias representadas fueron *Lo que son las mujeres*, *La gitanilla* y *Abrir el ojo* (*Fuentes I*: 163)

⁹⁵⁷ La compañía de Agustín Manuel representó el primero, ya que Teresa de Robles, la 3ª dama de dicha compañía, y otras damas de la misma compañía aparecen en la mojiganga escrita por Bances Candamo para su auto *El primer duelo del mundo* (BUEZO, *María de Navas*: 277).

⁹⁵⁸ Se trata de *Fieras de celos y amor*, zarzuela de Bances Candamo (*Fuentes IX*: 157).

⁹⁵⁹ Según la lista de gastos "... se le mandaron librar por los señores de la Junta 750 Rs. que son los mismos que ymporta el supliemiento de partido que ganaba haciendo dama por hauer baxado tercera.", y otros 200 rs. por ayuda de costa (*A.M.V.*: 2-199-1). Su compañía parece que hizo el auto titulado *A María el corazón*, ya que el otro auto de ese año (*Mística y Real Babilonia*) lo representaría la compañía de Rosendo López Estrada, para lo cual entró en su compañía una hija de Bernabé Alvarez (galán 3º) para hacer el papel del hijo de Nabucodonosor (*A.M.V.*: 2-199-1).

⁹⁶⁰ Entre los acuerdo tomados por la Junta del Corpus el 20 de marzo figura que tanto María de Cisneros como Josefa entrasen "...a hazer sobresalientes...", ajustándose con ellas "...en la mexor forma posible lo que tocava a sus partidos...". Por otro acuerdo de 4 de abril parece que "...el supliemiento se ajusto en mil y ochocientos Rs.", pero en la cuenta de gastos menores figuran dos pagos: uno de 700 rs. por ayuda de costa, y otro de 1.800 rs. "... por el suplim[ien]to de partido por hauer baxado de terzeras Damas a hazer sobresalientes q[ue] ymportaua d[ic]ho partido desde Pasqua de resurreccion hasta el día del Corpus ..." (*A.M.V.*: 2-198-17).

⁹⁶¹ El otro auto, *Psiquis y Cupido*, lo represento la compañía de Agustín Manuel a la que pertenecía Teresa de Robles que hizo el papel de *Cupido*, para lo cual se le hizo un vestido en tafetán blanco (*A.M.V.*: 2-198-17).

- Entremés cantado *El cantarico (Sainetes y entremeses, 1674)* de D. Gil López de Armesto. Compañeros: Luisa y Sebastiana Fernández y Luisa Romero. Según Cotarelo "...no tiene asunto y se escribió para oír el celebrado canto de las cuatro damas..." (*Colección: cxiii*)

c) Posibles papeles representados:

- 1684: Como sobresaliente de la compañía de Vallejo puede que participase en *Apolo y Leucotea*, zarzuela de Pedro Scotti de Agoiz (*Fuentes IX: 62*) y música de Hidalgo (*Fuentes I: 160*) representada el 22 de diciembre en el Alcázar para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (*Fuentes V: 186*)

4. Conclusiones:

Perteneciente a una familia de actores, Josefa de San Miguel es una "hija de la comedia" como sus contemporáneas Manuela de la Cueva, Angela León, María de Navas y Teresa de Robles, todas ellas miembros de pleno derecho de la última generación de actrices-músicas que van a protagonizar el teatro cortesano durante las dos últimas décadas del siglo XVII. Como era habitual en su profesión, se casó "dentro de la comedia" ya que su marido, Pablo Polope pertenecía a otra de las dinastías de actores mas famosas de la época⁹⁶².

Música y 3ª dama, como su colega, posible "rival" y consuegra Teresa de Robles⁹⁶³, fue apreciada tanto por sus dotes de actriz como por sus habilidades como cantante, y prueba de ello es una vez mas el interés demostrado por ella por la Junta del Corpus de Madrid, que la incluyó desde 1674⁹⁶⁴ en las compañías de la Corte de forma prácticamente ininterrumpida durante más de quince años.

Como sus compañeras, Josefa parece haber sido consciente de su valía como actriz desde los comienzos de su carrera, pues en 1675, ya formadas las compañías que debían hacer los autos del Corpus de Madrid, "Dijo q[ue] para hauer de hacer segundas Damas se le ha de dar la parte de primera p[o]r tener tanto trauajo como ella ..." (*A.M.V.: 2-197-18*). No es de extrañar por tanto que en 1691 la Junta del Corpus, que pretendía acomodarla como sobresaliente en una de las compañías, prefiriese "ajustar" con ella "...en la mexor forma posible lo que tocava a sus partidos...", que como ya vimos fueron 1.800 rs. "...por hauer baxado de terzeras Damas a hacer sobresalientes..." (*A.M.V.: 2-198-17*).

SAN PEDRO, María de:

1. Datos biográficos:

- Casada con Jacinto Varela (*Genealogía: 382*)
- Ambos fueron recibidos como cofrades en la Novena en 1631, estando en la compañía de Bartolomé Romero (*Genealogía: 382*) (*N.Datos, 2ª(1910): 303*)
- Enviudó en 1634, al morir Varela repentinamente sobre el escenario en Salamanca (*L.Quiñones: 547*)

⁹⁶² Era hijo de Blas Polop y María de Valdés y hermano del actor y autor Damián Polop (*Genealogía: 240*).

⁹⁶³ Benito Polope, el hijo de Josefa, se casó con Manuela López, hija de Teresa y Rosendo López de Estrada (*Genealogía: 256*). Ambas habían iniciado su carrera prácticamente al mismo tiempo, pero parece que Josefa vió reconocido su mérito antes que Teresa, pues en 1676 Josefa ya era 2ª dama en la compañía de Vallejo mientras ese mismo año Teresa aparece la ultima de las siete damas de la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón: 346-7*).

⁹⁶⁴ En 1684 parece que el interés de la junta en contar con ella hizo que se la incluyese en la compañía de Vallejo como sobresaliente, en la que figuraba como 3ª dama Teresa de Robles (*A.M.V.: 2-425-41*), pero en 1685 ya figura como 3ª de Vallejo, desplazando a Teresa de Robles a 4ª (*A.M.V.: 2-199-5*).

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero⁹⁶⁵.
- 1632: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa⁹⁶⁶ (*Spanish*: 595)
- 1633: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*L. Quiñones*: 547)
- 1634: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*L. Quiñones*: 547)
- 1635: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa⁹⁶⁷ (*Spanish*: 595)
- 1638: 2ª dama en la compañía de Segundo Morales (*N.Datos*: 300)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1635: Como miembro de la compañía de Figueroa participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid⁹⁶⁸.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés cantado *El talego* (parte I) de Quiñones de Quiñones de Benavente (1632-1635) (*L. Quiñones*: 358)
- Entremés cantado *Las Dueñas*⁹⁶⁹ de Quiñones de Quiñones de Benavente. Sale con otra colega y dos compañeros, vestidos todos “*de viejos, con lanternas*” (*Colección*: 567)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Posiblemente se trata de una actriz con habilidades musicales⁹⁷⁰, como demuestra el hecho de que aparezca en dos entremeses cantados de Quiñones de Benavente.

SAN ROMÁN, Angela:

Ver LEON, Angela de.

SAN ROMÁN, Josefa de:

1. Datos biográficos:

⁹⁶⁵ Según Rennert (*Spanish*: 595) pertenecía ese año a la compañía de Roque de Figueroa, pero según Bergman (*L. Quiñones*: 546-7) ella y su marido aparecen ese año en una lista provisional de la compañía de Figueroa pero no en la definitiva, mientras que ese mismo año si figuran ambos en la compañía de Bartolomé Romero. Ambos aparecen entre los miembros de la compañía de Romero que ese año firman la escritura en la que se reciben como cofrades de la Novena (*N.Datos*, 2ª(1910): 303).

⁹⁶⁶ Según Bergman (*L. Quiñones*: 547) ella y su marido entraron en la compañía de Figueroa para hacer las fiestas ese del Corpus de Sevilla.

⁹⁶⁷ A principios de 1636, cuando estaba lista con los demás miembros de la compañía para marchar a Italia, se le prohibió salir de Madrid (*L. Quiñones*: 547), posiblemente porque la Junta del Corpus pensaba incluirla en las compañías que debían representar los autos.

⁹⁶⁸ Ese año los autores elegidos fueron Figueroa y Prado (*L. Quiñones*: 358).

⁹⁶⁹ Bergman (*L. Quiñones*: 292-3) cree muy probable que fuese una de las obras cortas que se representaron en 1635 con *El mayor encanto amor* (*Los encantos de Circe*) de Calderón.

⁹⁷⁰ En el contrato que firma en 1638 con Segundo Morales se dice que además de los papeles de 2ª dama deberá cantar y bailar (*N.Datos*: 300).

- Casada con el músico Juan de León (*Genealogía*: 464)
- Madre de la actriz y música Angela de León (*Genealogía*: 427) (*A.M.V.*: 2-200-5)
- Fue “mui buena musica” (*Genealogía*: 464). Al parecer era tiple⁹⁷¹.
- Tras la muerte de su marido parece que ella y su hija se retiraron a Alcalá de Henares, donde vivieron “...empleandose en exerzizios de virtud...” (*Genealogía*: 427)
- Murió en Alcalá en 1700 (*Genealogía*: 464)

2. Vida profesional:

- 1679: 4ª dama en la compañía de José Verdugo (*Genealogía*: 464)
- 1680: 5ª dama en la compañía de José Verdugo (*Genealogía*: 464)
- 1685: 4ª dama en la compañía de Magdalena López (*Genealogía*: 464).
- 1688: 5ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 464) (*A.M.V.*: 2-199-1).
- 1689: ¿Miembro de la compañía de Agustín Manuel?⁹⁷²
- 1690: 7ª (?) dama en la compañía de Agustín Manuel⁹⁷³.
- 1691: 5ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁹⁷⁴ (*Genealogía*: 464)
- 1694: 5ª dama en la compañía de Agustín Manuel⁹⁷⁵ (*Genealogía*: 464)
- 1695: Miembro de la compañía de Carlos Vallejo⁹⁷⁶. Figura como sobresaliente de la compañía de Vallejo que hizo varias fiestas en Palacio en noviembre (*Fuentes I*: 212).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1688: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel, participó en *A María el corazón*, uno de los dos autos del Corpus⁹⁷⁷ de Madrid.
- 1695: Participa como sobresaliente de la compañía de Vallejo en *Amor es entendimiento*, de Manuel Vidal (*Fuentes IX*: 57) representada el 4 de noviembre para celebrar el santo del Rey (*Fuentes I*: 212)

⁹⁷¹ Así se indica en la notificación que da cuenta el 3-III-1695 de que, pese a habérselo prohibido, ella y su hija, en compañía de otros tres actores habían huido de Madrid. Según la relación de los gastos ocasionados por devolverlas a Madrid, su familia constaba de 6 personas (*A.M.V.*: 2-200-5).

⁹⁷² Aparece entre los miembros de la compañía a los que en enero de 1689 se ordena no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-19), pero no tenemos la lista del Corpus.

⁹⁷³ Aparece la última de las siete damas de dicha compañía a las que en febrero de 1691 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-298-17).

⁹⁷⁴ No figura en la lista de la compañía presentada para el Corpus, en la que sí aparece su hija Angela (6ª dama), y en la que figuran como 5ª dama Josefa de Cisneros, y como sobresaliente María de Cisneros (*A.M.V.*: 2-198-17). Parece que finalmente sí formó parte de dicha compañía ya que figura entre las “damas de la compañía de Agustín Manuel” a las que el 16 de febrero de 1692 se notifica que no pueden salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-2).

⁹⁷⁵ No figura en la lista de la compañía formada para el Corpus. Además ese año su hija Angela solicitó a la Junta del Corpus una ayuda de costa “...para sustentar a su madre por haberle la villa quitado el poder ganar de comer fuera de Madrid por detenerla para las compañías a su hija y habiendoselo prometido nunca se ha acordado Ma[dri]d de faborecer esta causa piadosa y así ruega a Madrid la faborezcan en su suplica mayormente habiendo perdido una ayuda de costa que le daban (como consta y es notorio en el mentidero) porque saliesen fuera...” (*A.M.V.*: 2-200-4).

⁹⁷⁶ Figura como 6ª dama de la compañía en una de las listas, pero no aparece en la que parece ser la lista definitiva. El 10 de febrero le fue notificado, junto a su hija Angela de León, que no saliese de Madrid, porque se sospechaba que querían irse a Portugal. Al tratar de embargarles los vestidos dijeron tenerlos empeñados y no quisieron decir a quien. El 3 de marzo se notifica su huida, junto con su hija, y Antonio Ruiz, su mujer, María de Villavicencio, y el padre de ésta Carlos de Villavicencio (*A.M.V.*: 2-200-5).

⁹⁷⁷ Según la lista de gastos la compañía de Rosendo López representó el otro auto, *Mística y Real Babilonia*, ya que se pagaron 600 rs. a Bernabé Álvarez “...para que con ellos bistiase a su hija que se entro por sobresaliente en la compañía de Rosendo López de estrada para azer el papel del hijo de Nabucodonosor...”. Por su trabajo a Josefa “...se le mandaron dar 200 Rs. por vía de ayuda de costa.” (*A.M.V.*: 2-199-1).

- Participa como sobresaliente de la compañía de Vallejo en *Amor procede de amor*, de Manuel Vidal (*Fuentes IX*: 57). representada el 6 de noviembre en el Coliseo para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes I*: 213).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Tras una primera etapa en compañías que actuaban habitualmente fuera de la Corte, y aunque en 1688 la encontremos ya en una de las que actuaban en Madrid, no parece haber sido muy estimada por la Junta madrileña pese a su cualidad de actriz-música. De la evidente falta de interés mostrada por ella por los Comisarios del Corpus de Madrid (que podría ser el origen de los enfrentamientos de su hija con la Junta madrileña) parece deducirse que no destacaba especialmente entre sus colegas, por lo que su retirada de las tablas mas que a la muerte de su marido, como supone el anónimo autor de la *Genealogía*, puede que se debiera a la falta de trabajo estable.

Posiblemente su retirada se produjese hacia mediados de 1696⁹⁷⁸, ya que desde 1694 ella y su hija parece que comenzaron a tener dificultades con la Junta del Corpus⁹⁷⁹, desapareciendo ambas de las compañías madrileñas en 1696, tras lo que parece haber sido un último enfrentamiento.

SÁNCHEZ, Catalina Francisca:

1. Datos biográficos:

- Era natural de Santiago de Compostela (Galicia) (*Genealogía*: 455)
- Era criada de la actriz Angela Barba (*Genealogía*: 455)
- Conocida también por varios apodos: la *Mellada*, la *Catuja* y la *Viuda* (*Genealogía*: 455)
- Música, parece que era tiple⁹⁸⁰

⁹⁷⁸ Aunque no tenemos datos sobre ella posteriores a 1695, su hija Angela de León aparece como 4ª dama de la compañía de Carlos Vallejo en las listas de la compañía que representó una comedia en Palacio durante las Carnestolendas de 1696 (*Fuentes I*: 217), pero sin embargo aparece tachada en la lista de la compañía aprobada para las representaciones del Corpus. La razón parece haber sido un nuevo choque de la actriz con la Junta del Corpus, pues por un documento fechado el 3-IV nos enteramos de que Angela no había querido firmar como 4ª dama de Vallejo "...sin que prim[er]o se le consigne o de vna ayuda de costa para su M[adr]e ..." por lo que fue sustituida por Mariana de León (*A.M.V.*: 2-200-6).

⁹⁷⁹ En 1694 Angela de León solicitó a la Junta del Corpus que se le diese una ayuda de costa para sustentar a su madre, alegando que por servir a Madrid había sufrido una pérdida de ingresos (*A.M.V.*: 2-200-4). Las relaciones se tensaron aun mas al año siguiente, cuando la Junta, al tener noticia de que madre e hija se querían ir a Lisboa, les notifica (el 10 de febrero) que no salgan de Madrid, y para mayor seguridad pretende embargarles los vestidos, pero ambas declaran que los tienen embargados sin querer decir a quién. El 3 de marzo se notifica su huida, junto con Antonio Ruiz, María de Villavicencio y el padre de ésta, Carlos de Villavicencio. Detenidos todos en Badajoz, son enviados de vuelta a Madrid, donde justifican su huida, alegando que el enviado de Portugal les había dicho "...que tenia el sí de el señor Don Carlos Ramírez de Arellano y del correjidor para poder yr a la ciu[da]d de Lisboa...". Pero que se trataba de una disculpa lo revela la actitud de Angela de León que no tardó en despedirse de la compañía de Vallejo, en la que se la había metido, alegando que con el salario asignado "no puede pasar" (*A.M.V.*: 2-200-5). Cuando en 1696 Angela vuelve a solicitar que "...se le consigne o de vna ayuda de costa para su M[adr]e...", la Junta del Corpus en lugar de intentar llegar a un acuerdo con ella, la sustituye por Mariana de León, lo que parece confirmar que las relaciones de ambas con los comisarios del Corpus estaban bastante deterioradas. Ver todos los documentos relativos al caso en *Apéndice II: Documentos*. Año 1995.

- Tras deshacerse en 1689 la compañía de Mendiola, en la que había iniciado su carrera de actriz, se instaló en Madrid, donde parece que se amancebó, ya que vivía "...en la Calle de Leon con un caullero que dezia era su hermano y por horden de la justizia se diuidieron..." (*Genealogía*: 455), volviendo entonces ella a la farándula.
- Murió en Madrid en 1714 (*Genealogía*: 456)

2. Vida profesional:

- 1688: Música en la compañía de José de Mendiola (*Genealogía*: 455)
- 1689: 5ª dama en la compañía de Fernando Román (*Genealogía*: 456)
- 1692: 4ª dama en la compañía de María Alvarez (*Genealogía*: 455)
- 1695: sobresaliente en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1699: 4ª dama en la compañía de Juan Antonio Pernia (*Genealogía*: 455)
- 1700: Miembro de la compañía de Juan Antonio Pernia (*Genealogía*: 455)
- 1702: Miembro de la compañía de Juan Ruiz (*Genealogía*: 455)
- 1703: 5ª dama en la compañía de Juan Ruiz⁹⁸¹ (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: 5ª dama en la compañía de Salvador de Navas (*Genealogía*: 455)
- 1705: 4ª dama en la compañía de Juan Ruiz (*Genealogía*: 455)
- 1707: 4ª dama en la compañía de Pedro de Alcántara (*Genealogía*: 455)
- 1708: 6ª dama en la compañía de José Garcés, ya en Madrid (*Genealogía*: 455)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1695: Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo puede que participase en uno de los autos del Corpus de Madrid⁹⁸².

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Según el autor de la *Genealogía* (p. 455) comenzó su carrera en Lisboa en 1688 como "...música, que es lo que a continuado ...", que se desarrolló principalmente en Portugal y Valencia⁹⁸³. El hecho de que tras su primer contacto con los comisarios del Corpus madrileño en 1695, no vuelva a aparecer en las compañías de la Corte hasta 1708, parece indicar que sus habilidades como música y actriz no se consideraron lo suficientemente buenas como para que mereciera ser incluida en las compañías que actuaban ante los Reyes.

SÁNCHEZ, María:

⁹⁸⁰ En uno de los borradores (26-III) de la lista de la compañía de Carlos Vallejo para 1695 se dice que era "tiple" (*A.M.V.*: 2-200-5).

⁹⁸¹ Era 4ª dama según la *Genealogía* (p. 455), pero en la lista de la compañía remitida desde Granada, donde actuaban, a Madrid figura como 4ª dama de la compañía Antonia María (*A.M.V.*: 2-201-2).

⁹⁸² Aunque figura en varias listas de la compañía, todas parecen ser borradores, y sin embargo no figura en la que parece definitiva. Sin embargo, el 14 de marzo se la "aseguró", junto con Manuela Agustín, prohibiéndoles salir de Madrid bajo pena de 500 ducados, ordenándoles "...esten prontos y de manifiesto para la formacion de las compañías que an de representar los autos sacramentales..." (*A.M.V.*: 2-200-5).

⁹⁸³ Además de en Lisboa con la compañía de Mendiola, la encontramos en Portugal (con Román) y Valencia (con Alvarez, Pernia y Navas) (*Genealogía*: 455)

1. Datos biográficos:

- Casada con Francisco García, guardarropa (*N.Datos: 68*)

2. Vida profesional:

- 1602: Contratada por Alonso de Riquelme para "...cantar en las representaciones..." (*N.Datos: 68*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

SANTA CRUZ, Luisa de :

Ver CRUZ, Luisa de la.

SANTOS, María de los:

1. Datos biográficos:

- Según Cotarelo (*Actores: Prado: 150*) se llamaba en realidad María Pinilla, y era natural de Alcalá de Henares.
- Casada con Pedro de Salazar⁹⁸⁴, el *Granadino*.
- Celebrada como cantante (*Spanish: 599*). Célebre música (*Genealogía: 474*)
- Murió en 1691 en Barajas (*Genealogía: 474*)

2. Vida profesional:

- 1655: 5ª dama y música en la compañía de Jacinto de Riquelme y Francisca Verdugo (*Autos: 116*).
- 1661: Miembro de la compañía de Sebastián de Prado (*A.M.V.: 3-470-23*)
- 1662: 5ª dama en la compañía de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 292*).
- 1663: 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 297*)
- 1673: 5ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla⁹⁸⁵.
- 1674: 4ª dama en la compañía de Simón Aguado (*Genealogía: 474*) (*Docs. Calderón: 337*)
- 1675: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 341*)
- 1676: 4ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 347*)
- 1677: 4ª dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón: 350*)
- 1678: 6ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Docs. Calderón: 351*)
- 1681: Sobresaliente en la compañía de Juan Antonio Carvajal (*Docs. Calderón: 369*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1655: Como miembro de la compañía de Riquelme y Verdugo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Autos: 116*).

⁹⁸⁴ Según Rennert (*Spanish: 600*) estaban casados ya en 1654.

⁹⁸⁵ Ese año hicieron los autos del Corpus de Madrid las compañías de Felix Pascual y Vallejo, pero las tres damas principales de la compañía de Escamilla pasaron a la compañía de Pascual (*A.M.V.: 2-197-20*).

- 1660: Participó en *Celos aun del aire matan*, ópera de Calderón. Hizo el papel de *ALECTO* (*Hª Zarzuela*: 55)
- 1661: Como miembro de la compañía de Prado participo en uno de los autos del Corpus de Madrid⁹⁸⁶, que ese año fueron *El primer refugio* y *Primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón*: 283 y 285)
- 1662: Como miembro de la compañía de Sebastián de Prado participó en *Siquis y Cupido*, de Calderón, representada el 19 de enero en el Salón del Buen Retiro (*Fuentes IV*: 239)
 - Como miembro de la compañía de Prado y Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 292), que ese año fueron *Pruebas del segundo Adán y Mística y Real Babilonia* (*Autos*: 161-2). La compañía de Escamilla representó posiblemente el primero⁹⁸⁷ de ellos.
- 1663: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 297), que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El divino Orfeo* (*Docs. Calderón*: 297 y 299).
- 1672: Participa en *Fieras afemina amor*⁹⁸⁸ de Calderón.
 - Participó en la zarzuela *Lides de amor y desdén*⁹⁸⁹ de Diamante.
- 1674: Como miembro de la compañía de Aguado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 337), que ese año fueron *La viña del Señor* y *La nave del mercader* (*Docs. Calderón*: 338)
- 1675: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid⁹⁹⁰, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Docs. Calderón*: 342 y 344).
 - Participó en todas las obras breves que se hicieron con *El templo de Palas*, de Avellaneda, que fueron: la loa *La flor del sol*, el entremés *El triunfo del Vellochino* y la mojiganga *El Mundi Noví*. Se la menciona como “la Santos” (*Hª Zarzuela*: 63).
- 1676: Como miembro de la compañía de Escamilla, participa en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 347), que ese año fueron *Los alimentos del hombre*⁹⁹¹ y *La serpiente de metal* (*Autos*: 317).
 - Participa como “musica sobresaliente” en varias las representaciones palaciegas hechas los días de Carnestolendas⁹⁹².
- 1677: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 350), que ese año fueron *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca* (*A.M.V.*: 2-200-5)

⁹⁸⁶ No figura en la lista de la compañía publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón*: 282), pero si aparece en una lista con las ayudas de costa pagadas a los actores de la compañía de Sebastián de Prado, según la cual a María de los Santos se le dieron 250 rs. (*Autos*: 159).

⁹⁸⁷ En la cuenta de gastos figura un pago de 100 rs. “A dos niños que salieron en la compañía de Escamilla” (*Autos*: 166), y según la memoria de apariencias del auto *Pruebas del segundo Adán*, se necesitaban dos niños, uno para el primer carro y otro para el segundo. Ver *Autos*: 161-2.

⁹⁸⁸ No sabemos si se le hicieron uno o dos vestidos, ya que en las cuentas figuran dos apuntes. Uno de “...tela caña y plata lixera de Sevilla...” y otro de “tela lixera celesta y plata abrocatada de Sevilla...” (*Fuentes XXIX*: 93 y 95).

⁹⁸⁹ Se le hizo un vestido de tela “encarnada de Nápoles”, aunque en principio debía ser de “tela delgada de color de aire” (*Fuentes XXIX*: 96).

⁹⁹⁰ En principio parece que se la incluyó como 5ª dama en la compañía de Vallejo, pero el 8 de abril la Junta ordena a Vallejo y Escamilla lo que parece ser un cambio de última hora: que admitiesen a Sebastiana Fernández y su marido en lugar de María de los Santos y Salvador de la Cueva. Al comunicárselo a la actriz, ésta respondió “...no podía cumplir con el, respecto destar el tiempo tan adelante y tener ensayados loa y sainetes en la compañía de Manuel Vallejo y no tener salud para poderlo hacer de nuevo.” (*Autos*: 286). Sin embargo, parece que finalmente aceptó dado que figura entre los miembros de la compañía de Escamilla en una lista con las cantidades que se pagaron a cada actor. A ella concretamente se le pagaron 3.366 rs (*Docs. Calderón*: 341) mas que a cualquiera de sus compañeros de compañía (y en la de Vallejo solo la supera Bernarda Manuela), lo que parece indicar que finalmente llegó a un acuerdo con los comisarios del Corpus.

⁹⁹¹ De una *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos*: 318) parece que la compañía representó *Los alimentos del hombre* ya que hay otro papel con las cosas necesarias para el auto *La serpiente de metal*.

⁹⁹² Se le pagaron 1.000 rs. (*Fuentes I*: 75). Se hicieron cuatro comedias.

- 1678: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 351*), que ese año fueron *La hidalga del valle* y *Las plantas* (*A.M.V.: 2-200-5*)
- 1679: Participa como sobresaliente “que no tiene compañía” en *Psiquis y Cupido* de Calderón. Hizo el papel de la *SOMBRA*⁹⁹³.
 - Participó como sobresaliente “que no tiene compañía” en *Faetón*⁹⁹⁴ de Calderón. Según Cotarelo (*Ensayo: 328*) hizo a una de las *NINFAS*
 - Participó (posiblemente como sobresaliente) en uno de los autos del Corpus de Madrid⁹⁹⁵, que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón: 358 y 362*).
- 1680: Participó como sobresaliente “que no tiene compañía” en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, de Calderón. Hizo el papel de *MEJERA*⁹⁹⁶.
- 1681: Como miembro de la compañía de Carvajal participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 369*), que ese año fueron *El cordero de Isaías* y *La divina Filothea* (*Docs. Calderón: 370*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile *Las naciones* de Avellaneda⁹⁹⁷. Baila un zarambeque con Manuela de Escamilla y dos actores, vestidos los cuatro de indios.

c) Posibles papeles representados:

1679: Dado que en *Siquis y Cupido* (*Ni Amor se libra de amor*) de Calderón vestía un traje con “tunicela”, semejante al de otras tres compañeras (Teresa de Robles, Luisa Fernández y María Francisca) (*Fuentes I: 81*) puede que las cuatro formasen parte de uno de los tres coros de damas (encabezados por los personajes de PSIQUIS y sus dos hermanas SELENISA y ASTREA) que aparecen en la obra⁹⁹⁸.

4. Conclusiones:

Aunque no sabemos nada sobre sus orígenes, se trata de una actriz y música de valía, cuya carrera se extiende durante treinta años. Célebre como música, según afirma el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 474), su carrera sin embargo parece que se desarrolla de forma un tanto irregular, pues durante ocho años (1664-1671), cuando debía ser una mujer todavía muy joven y encontrarse en la plenitud de sus facultades artísticas, no tenemos noticia alguna sobre ella. Su alejamiento de la Corte no parece que afectase a sus cualidades como actriz y música, ya que tanto la actitud de los comisarios del Corpus madrileño⁹⁹⁹ como el hecho de que en los últimos años de su vida profesional

⁹⁹³ Se le hizo un vestido de tela “amusca y plata de Sevilla” (*Fuentes I: 81*). Se le pagaron 900 rs. (*Fuentes I: 80*), y además se le dieron, como al resto de las actrices tanto sobresalientes como miembros de las compañías, 896 rs. (*Fuentes I: 90*).

⁹⁹⁴ Se le pagaron 1.000 rs. por su trabajo y otros 1.200 rs. para vetirse “...con el manto, en que se ajustó con ella...” (*Fuentes I: 92*).

⁹⁹⁵ No figura en ninguna de las listas de las compañías de Vallejo y José Antonio García de Prado, publicadas por Pérez Pastor (*Docs. Calderón: 356-7*), pero según la lista de gastos se le dieron 500 rs. y al parecer se le dio un vestido (*Autos: 347-8*).

⁹⁹⁶ Se le hizo un vestido de raso liso color fuego que costó 2.196 rs. (*Fuentes I: 109*). No obstante parece que se le dieron por sobresaliente y para “ayuda de vestirse” 1.000 rs. (*Fuentes I: 99*), aunque según otro apartado de la cuenta se le pagaron 1.800 rs. por los tres días de las representaciones (*Fuentes I: 108*).

⁹⁹⁷ Apareció impreso en 1664 (*Colección: cclxxiii*).

⁹⁹⁸ Ver *Ni Amor se libra de amor*, BAE, XII (Madrid, 1945), p. 657 y ss.

⁹⁹⁹ En 1672 se ordena traerla desde Alcalá de Henares “...para que se dispusiese la susodicha para la compañía que se formaba para las fiestas reales de la Corte en las del Corpus...”. Sin embargo no se encontraba allí, y según dijeron varios testigos a los alguaciles enviados por ella, se había marchado en compañía de Ana M^a Romero al recibir una carta del Príncipe de Astillano (*Autos: 232*). Para sustituirla la Junta del Corpus acuerda que “...entre otra musica que se dice hauer en esta corte...” (*Autos: 232*), aunque finalmente esta música

todavía se la contratase como sobresaliente para las “fiestas reales”, indican que se trataba de una actriz y música muy apreciada.

Puede que su ausencia de los escenarios de la Corte se debiera a un retiro voluntario, en vista de la crítica situación por la que pasó el teatro tras la muerte de Felipe IV, y la consiguiente prohibición de representar. A juzgar por los bienes muebles que se le embargaron en 1673 en Alcalá de Henares (*A.M.V.*: 2-197-20), parece que disfrutaba de una situación económica acomodada¹⁰⁰⁰.

Como la mayoría de sus colegas la actriz se muestra pronta a defender sus derechos profesionales, y como muestra de ello tenemos la declaración hecha por ella en 1675, cuando ya formadas las compañías alega que no hará 5ª dama “...porq[ue] ella [ha] hecho siempre otro papel y no el de quinta dama q[ue] eso se queda para las q[ue] empiezan...”, y se muestran tan orgullosa que “...esta pronta a dar los 500 ducados...” de multa (*A.M.V.*: 2-197-18)

SOTO, Ana de:

Ver COCA, Ana de.

- T -

TELOY, Bernarda (o Gerarda):

1. Datos biográficos:

- Casada con Miguel Jiménez, actor y bailarín (*Genealogía*: 376) (*A.M.V.*: 2-196-39)
- Su hija, Bernarda Gamarra, también fue actriz (*Genealogía*: 376)
- Toda la familia fue recibida en la Cofradía de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 376)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Genealogía*: 376) (*Spanish*: 606)
- 1633: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.*: 2-196-39) (*N.Datos 2ª(1911)*: 48)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro de la compañía de Vallejo participo en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-196-39) (*N.Datos 2ª(1911)*: 48)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

parece que fue Ana de Andrade, a la que se le pagó la mudanza (330 rs.) y el alquiler (400 rs.) de la casa en la que vivió durante cuatro meses (*Autos*: 246).

¹⁰⁰⁰ Ver en *Apéndice II: Documentos*. Año 1673.

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Según una “*Memoria de la compañía de Vallejo deste año de 1633*”, que hizo la mitad de los autos en el Corpus de Madrid de dicho año, Gerarda Teloy “canta, baila y representa” (A.M.V.: 2-196-39) (*N.Datos 2ª(1911)*: 48)

- U -

ULLOA, Antonia de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1660: Música en la compañía de Jerónimo Vallejo (*Docs. Calderón: 269*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1660: Participó como miembro de la compañía de Vallejo en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 269*), que ese año fueron *El lirio y la azucena* y *El Diablo mudo* (*Docs. Calderón: 272-2*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Se trata de una actriz o música de la que no tenemos más datos que su pertenencia en 1660 a la compañía de Vallejo. Ni siquiera figura en la *Genealogía*.

- V -

VALCAZAR, María de:

1. Datos biográficos:

- Se llamaba María de Astorga y Valcazar (*Spanish*: 612)
- Casada con Pedro de Valcazar (*Genealogía*: 539) (*A.M.V.*: 2-196-39)
- Ambos fueron recibidos en la Cofradía de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 539)
- Murió en 1679 (*Genealogía*: 473)

2. Vida profesional:

- 1633: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.*: 2-196-39) (*N.Datos 2ª(1911)*: 48)
- 1637: 3ª dama en la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos*: 273)
- 1638: 3ª dama en la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 612)
- 1639: 3ª dama en la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 612)
- 1640: 3ª dama en la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos*: 321)
- 1642: 3ª dama en la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 612)
- 1643: 3ª dama en la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 612)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro de la compañía de Vallejo, participó en los autos representados en Madrid durante las fiestas del Corpus (*A.M.V.*: 2-196-39) (*N.Datos 2ª(1911)*: 48)
- 1638: Como miembro de la compañía de Romero participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos 2ª(1912)*: 301)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero, I y II.* Aparece en las dos jácaras escritas por Quiñones de Benavente para la compañía de Romero¹⁰⁰¹. En la 1ª su compañera Juliana dice que a la Valcazar "...toca/la hermana graciosidad/...", apareciendo ella a continuación, en lo "alto del teatro" (*Colección*: 544). En la 2ª hacía su entrada "a caballo por el patio" (*Colección*: 558).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Actriz-música, desarrolla su carrera como 3ª dama, por lo que podemos incluirla en la serie de 3ª damas y músicas que, sobre todo en la 2ª mitad del siglo, contribuyen al desarrollo del teatro musical en España. Sus habilidades musicales quedan reflejadas en los contratos firmados con Vallejo y Romero¹⁰⁰², ya que ambos la contratan para cantar, bailar y representar, tal y como hace en las jácaras de Quiñones.

¹⁰⁰¹ Bergman (*L.Quiñones*: 551) fecha ambas jácaras en torno a 1638.

¹⁰⁰² Según una "*Memoria de la compañía de Vallejo deste año de 1633*", María de Valcazar "canta, baila y representa" (*A.M.V.*: 2-196-39). También para cantar, bailar y representar, haciendo 3ª damas la contrata Bartolomé Romero en 1637 y 1640 (*N.Datos*: 273, 3221).

VALDÉS, María de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Gaspar Fernández de Valdés¹⁰⁰³ y Damiana Arias (*Genealogía*: 418), la hija del célebre actor Damián Arias de Peñafiel (*Genealogía*: 430), del que María era por tanto nieta.
- Casada con Blas Polope (*Genealogía*: 418) (era su 2ª mujer), de quien enviudó en 1680 (*Genealogía*: 139)
- Hijos: Pablo y Damián Polope (*Genealogía*: 418)
- Murió en Madrid, ya retirada¹⁰⁰⁴ de las tablas, en 1709 (*Genealogía*: 418)

2. Vida profesional:

- 1661: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa que marchó ese año a Francia¹⁰⁰⁵.
- 1674: 2ª dama en la compañía de Simón Aguado (*Genealogía*: 418) (*Docs. Calderón*: 337)
- 1675: 2ª dama en la compañía de Simón Aguado¹⁰⁰⁶ (*Autos*: 285)
- 1676: 2ª dama en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 347)
- 1677: 2ª dama en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón*: 350)
- 1678: 2ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Docs. Calderón*: 351)
- 1679: Miembro de la compañía de Agustín Manuel que pasó a dirigir José de Prado¹⁰⁰⁷.
- 1684: 2ª dama en la compañía de Eufrasia María¹⁰⁰⁸.

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1659: Concierto de Blas Polope para que su mujer, María de Valdés, representa en las fiestas del Corpus de Santa Olalla, haciendo 3ª damas, y además cantará y bailará¹⁰⁰⁹.
- 1660: Concierto de Blas Polope para que su mujer, María de Valdés, represente en las fiestas del Corpus de la villa de Prado, haciendo 2ª damas, y además cantar y bailar¹⁰¹⁰.
 - Concierto de Blas Polop para que su mujer, María de Valdes, represente en la villa de Cifuentes durante las fiestas de la Virgen del Rosario, haciendo papeles de 2ª dama, y además cantará y bailará¹⁰¹¹.
- 1666: Participó en el *Ballet des Muses*¹⁰¹² de Benserade y Lully, representado ese año en París por la compañía de Pedro de la Rosa (*Actores: Prado*: 134).

¹⁰⁰³ Según el autor de la *Genealogía* (p. 140) era hija de Tomás de Valdés, pero éste era en realidad su hermano, ya que Tomás era hijo de Gaspar y Damiana.

¹⁰⁰⁴ Según la *Genealogía* se retiró tras la muerte de su marido, pero Blas murió en 1680 y sabemos que ella seguía trabajando en 1684.

¹⁰⁰⁵ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 132) ella permaneció en la compañía de Rosa casi todo el tiempo que duró su estancia allí, que fueron casi diez años.

¹⁰⁰⁶ Se gastaron 2.418 rs. en traerla desde Valladolid (*Autos*: 292), junto con su marido y su hijo Damián (*A.M.V.*: 2-197-18), pero al parecer ninguno de ellos participó en los autos del Corpus, ya que no figuran en la lista de las compañías de Escamilla y Vallejo.

¹⁰⁰⁷ La compañía se encontraba en Segovia, pero por cédula real se les ordenó ir a Madrid. Debido a que Agustín Manuel estaba en la cárcel por deudas, Prado se hizo cargo de la dirección de la compañía, y se le ordenó que retuviese parte del salario de Agustín Manuel para que éste fuese saldando sus deudas (*Autos*: 341).

¹⁰⁰⁸ Figura como tal en la lista de actores de dicha compañía a los que en febrero de 1685 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-5).

¹⁰⁰⁹ *A.H.P.*: Pº 5596, fº 53. Escribano: J. García Albertos.

¹⁰¹⁰ *A.H.P.*: Pº 5597, fº 32. Escribano: J. García Albertos.

¹⁰¹¹ *A.H.P.*: Pº 5597, fº 112. Escribano: J. García Albertos.

¹⁰¹² Los españoles protagonizaron una "mascarada española" incluida en la 6ª "entrée" (*"Los Poetas"*). Según la "suelta" impresa del ballet (París, 1666), María de Valdés aparece entre las "*Espagnoles qui chantent en dançant*", siendo sus compañeras Francisca Bezón, María de Anaya y Jerónima de Olmedo (p. 25). María debía

- 1674: Como miembro de la compañía de Simón Aguado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La viña del Señor* y *La nave del mercader* (Docs. Calderón: 337-8).
- 1675: Participa en la loa *La flor del sol* que se representó con la zarzuela de Avellaneda *El templo de Palas* (*Hª Zarzuela*: 63)
- 1676: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 347), que ese año fueron *Los alimentos del hombre*¹⁰¹³ y *La serpiente de metal* (Autos: 317).
- 1677: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 350), que ese año fueron *La vida es sueño* y *El veneno y la triaca* (A.M.V.: 2-200-5)
- 1678: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 351), que ese año fueron *La hidalga del valle* y *Las Plantas* (A.M.V.: 2-200-5).
- 1679: Como miembro de la compañía de Prado, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁰¹⁴.
 - Participó en la reposición de *Siquis y Cupido*¹⁰¹⁵ de Calderón, que se representó el 3 de diciembre.
- 1680: Participó en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*¹⁰¹⁶ de Calderón.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Miembro de una célebre familia de actores, ella y su marido encabezan otra famosa dinastía de cómicos, que a través de sus hijos y nietos¹⁰¹⁷ se prolongará hasta el siglo XVIII.

Aunque con evidentes cualidades musicales, el hecho de que su carrera se desarrolle fundamentalmente como 2ª dama parece indicar que se trataba de una actriz que cantaba bastante bien más que de una actriz-música.

Pese a su larga estancia en París y continuo trabajo al servicio de la Casa Real y de la Villa de Madrid, al final de su vida su situación económica no parece que fuese muy buena pues en 1691 su hijo Damián Polope solicitó a la Junta del Corpus de Madrid que se le diese alguna ayuda de costa para “sustentar” a su madre que estaba en “estrema nezesidad”¹⁰¹⁸.

formar parte del coro, ya que los únicos que cantan partes solistas son María de Anaya, Francisca Bezón y Simón Aguado.

¹⁰¹³ Hay una *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (Autos: 318) que posiblemente representó *Los alimentos del hombre* ya que hay otra lista con lo necesario para el auto *La serpiente de metal*.

¹⁰¹⁴ Aunque no figura en la lista de Prado publicada por Pérez Pastor (Docs. Calderón: 357), la actriz pertenecía a la compañía en febrero de ese año, y cobró 1.000 rs. por su participación en el Corpus (Autos: 345).

¹⁰¹⁵ Aparece entre las damas de la compañía de Prado. Se le dieron 896 rs. (*Fuentes I*: 89) como a todas las actrices que participaron en dicha representación.

¹⁰¹⁶ Se le dieron 600 rs. “...en que se ajusto vestir su papel y el entremés de *La tía y las sobrinas*” (*Fuentes I*: 108).

¹⁰¹⁷ Su hijo Damián Polope (*Genealogía*: 141), célebre como actor y autor, se casará con la actriz Andrea de Salazar, hija a su vez de Carlos de Salazar (*Genealogía*: 423-4), y mujer emprendedora que tras la muerte de Damián dirigirá la compañía de éste. Pablo, como ya vimos, se casó con Josefa de San Miguel (*Genealogía*: 240).

¹⁰¹⁸ “Entro en esta junta Damián Polope y represento en ella que obedeciendo lo que se le hauia mandado en la de veinte de Marzo se habia allanado a ser Autor buscando caudal con que prestar a los sujetos de su compañía,

VALENCIANO, Águeda:

1. Datos biográficos:

- Hija del actor Francisco Valenciano (*N.Datos*: 245)

2. Vida profesional:

- 1636: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos*: 245).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos ningún dato biográfico y profesional sobre esta actriz salvo su pertenencia a la compañía de Rosa en 1636, en la que es contratada junto con su padre, que era barba, para bailar, cantar y representar (*N.Datos*: 245).

VELARDE, Gabriela de:

1. Datos biográficos:

- Hija de Manuela de Figueroa¹⁰¹⁹ y del músico [Eugenio] Velarde (*Genealogía*: 269), fue prohijada a la muerte de sus padres por Diego Antonio (*Genealogía*: 461) (*A.M.V.*: 2-200-4).
- Su hermano Francisco Velarde, que era también actor, terminó “dementado” los últimos años de su vida¹⁰²⁰.
- Casada con Carlos de León, apuntador, del que enviudó en 1700 (*Genealogía*: 170).
- Murió en Madrid (*Genealogía*: 461).

2. Vida profesional:

- 1689: 5ª dama en la compañía de Esteban Vallespir, que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 461)
- 1691: 5ª dama en la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 461)
- 1693: 4ª dama en la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 461)
- 1694: 4ª dama en la compañía de Cristóbal Caballero (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1701: 5ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 461)
- 1702: 5ª dama en la compañía de Manuel de Villafior¹⁰²¹ (*Genealogía*: 461)
- 1703: 5ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 461) (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: 5ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 461) (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1705: 5ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 461)
- 1706: 5ª dama en la compañía de Manuel de Villafior (*Genealogía*: 461)

pero con la confianza de hauer ofrecido la junta alguna Ayuda de costa asi por lo que en esto costaua como para sustentar a Maria de Baldes su madre que estaua en estrema nezesidad despues de hauer seruido a Madrid muchos años, y se acordo se le librasen por las razones expresadas ducientos ducados.” (*A.M.V.*: 2-198-17).

¹⁰¹⁹ Era “hija de la piedra” y fue prohijada por José Garcerán y Gabriela de Figueroa, de quien tomó el apellido (*Genealogía*: 477), por lo que Gabriela era nieta de José Garcerán (*Genealogía*: 170) y Gabriela de Figueroa.

¹⁰²⁰ “Este esta dementado y anda por las calles pidiendo limosna, y en juntando para el alimento de aquel día avnque le den mas limosna no la reziue.” (*Genealogía*: 268).

¹⁰²¹ Aparece la 5ª entre las siete damas de Villafior a la que el 18-II-1703 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1703: Como miembro de la compañía de Villafior participó en uno de los autos del Corpus (A.M.V.: 2-201-2), que ese año fueron *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (A.M.V.: 2-200-5)
- 1704: Como miembro de la compañía de Villafior participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El pleito matrimonial* y *Las órdenes militares* (A.M.V.: 2-201-4)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Se trata una vez mas de una “hija de la comedia”, cuyas habilidades como cantante debían ser bien conocidas por los Comisarios del Corpus madrileño, ya que cuando en 1694 la Junta del Corpus ordena embargar a Gabriela, su padre y al matrimonio formado por Ana de la Rosa y Baltasar Caballero, todos ellos miembros de la compañía de Cristóbal Caballero, éste, que veía su compañía “desbaratada”, suplica al Protector que anule el embargo porque “...sabe que las voces de d[ic]has embargadas las tienen las compañías de Madrid...” (A.M.V.: 2-200-4).

VIBAS, Mencía:

1. Datos biográficos:

- Hija del actor Marco Antonio de Angulo (N.Datos: 301)

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Segundo Morales (N.Datos: 301).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos ningún dato biográfico y profesional sobre esta actriz salvo su pertenencia a la compañía de Morales en 1638 en la que es contratada junto con su padre, ambos para cantar, bailar y representar (N.Datos: 301).

VILLAVICENCIO, María de (la Chamberga):

1. Datos biográficos:

- Hija del *gracioso* Carlos de Villavicencio, *Chambergo*, de quién ella heredó el apodo (*Genealogía*: 169)
- Casada con el actor Antonio Ruiz¹⁰²² (*Genealogía*: 485).
- En 1710 vivía retirada con su marido en Lisboa, donde él se mantenía “asistido de los fidalgos y del Rey que le señalo seis monedas de oro al mes.” (*Genealogía*: 89).
- Ambos vivían aún en Lisboa en 1717 (*Genealogía*: 485)

2. Vida profesional:

- 1689: 6ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 485)
- 1690: 5ª dama en la compañía de Agustín Manuel¹⁰²³ (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1691: ¿Sobresaliente? en la compañía de Agustín Manuel¹⁰²⁴.
- 1692: 7ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 485) (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1693: 5ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 485) (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: 5ª dama en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 485) (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1695: 5ª dama en la compañía de Vallejo¹⁰²⁵ (*Genealogía*: 485) (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1696: 5ª dama en la compañía de Carlos Vallejo (*Genealogía*: 485) (*Fuentes I*: 217)
- 1697: 5ª dama en la compañía de Carlos Vallejo ó 6ª dama en la compañía de Juan de Cárdenas¹⁰²⁶.
- 1699: Propuesta como 5ª dama en la compañía de Carlos Vallejo¹⁰²⁷.
- 1700: Aparece como 7ª dama, pero tachada, en el borrador de la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-10)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1692: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participo en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-2). Hizo un papel de *PEREGRINO*, sustituyendo a Sabina Pascual, “que caio mala”¹⁰²⁸. Aunque su compañía representó *El día mayor de los días*¹⁰²⁹,

¹⁰²² Era hijo ilegítimo y ejerció como criado de María de Cisneros, Esteban Vallespir y Juan Ruiz, de quien tomó el apellido. Pese a sus orígenes, llegó a hacer papeles de galán “en cuja parte ha tenido aplauso” (*Genealogía*: 89). Estaban ya casados en 1694 (*A.M.V.*: 2-200-4).

¹⁰²³ Según la *Genealogía* (p. 485) era 6ª dama.

¹⁰²⁴ Aparece como 6ª y última de las damas de la compañía a las que en febrero de 1692 se ordena no salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-2), pero no figura en la lista de la Compañía formada para el Corpus de 1691 (*A.M.V.*: 198-17), aunque es posible que se agregase mas tarde ya que Antonio Ruiz tampoco figura en las compañías y sin embargo en la lista de gastos menores figura que se le pagaron 400 rs. por venir a Madrid desde Santiago y otros 400 rs. por ayuda de costa para “vestir el auto”. También Carlos de Villavicencio, padre de María, aunque aparece tachado en la lista de la compañía de Agustín Manuel, figura en la lista de gastos, ya que se le pagaron 1-340 rs., pese a que la Junta había acordado el 4 de abril meter en dicha compañía como 2º gracioso a Juan de León (*A.M.V.*: 2-198-17). Ver los documentos relativos a la formación de compañías este año en *Apéndice II: Documentos*. Año 1691.

¹⁰²⁵ Figura como 5ª dama en la lista que parece ser un primer borrador, pero en otra fechada el 26 de marzo se la incluye como 6ª dama (*A.M.V.*: 2-200-5). Sin embargo figura como 5ª dama de Vallejo en la lista de la compañía que hizo varias representaciones a los Reyes a finales de ese año (*Fuentes I*: 212).

¹⁰²⁶ Aunque aparece como 5ª dama de la compañía de Vallejo en la lista aprobada el 28 de febrero por la Junta del Corpus, en otra lista fechada el 5 de marzo se la incluye como 6ª dama de la compañía de Cárdenas mientras que su lugar en la de Vallejo lo ocupa Juana de Robles. Parece que ella y su marido no estaban muy conformes con las decisiones de la Junta, ya que al notificarles el 25 de febrero que debían firmar en la lista de Vallejo, ambos “Dixeron no podían firmar hasta tanto no verse con los señores de la Junta...” (*A.M.V.*: 2-200-7).

¹⁰²⁷ Aparece propuesta junto con otras cuatro actrices. Finalmente resulto elegida Juana de Robles (*A.M.V.*: 2-200-9)

¹⁰²⁸ Se le dieron 600 rs. para “...bestir el papel que remedio del peregrino por Sauina pasqual que caio mala.” (*A.M.V.*: 2-200-4).

- parece que durante las representaciones de los autos en los corrales, ella pasó a representar el otro auto, titulado *El Diablo mudo*¹⁰²⁹.
- Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en *Como se curan los celos y Orlando furioso*, zarzuela de Bances Candamo estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 22 de diciembre para celebrar los años de la Reina Madrid (*Fuentes VI*: 293)
 - 1693: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participaría en el estreno de *La piedra filosofal*, “fiesta” de Bances Candamo representada en el Alcázar por dicha compañía el 18 de enero para celebrar los años de la Archiduquesa Duquesa de Baviera (*Fuentes VI*: 293).
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en *Música enseña el Amor*, uno de los dos autos de Manuel Vidal representados en el Corpus madrileño, que fue el que hizo su compañía¹⁰³¹ (*A.M.V.*: 2-200-3).
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participaría en la reposición de *Siquis y Cupido*, de Calderón, representada por dicha compañía y algunos sobresalientes en el Coliseo del Buen Retiro el 29 de julio para celebrar el santo de las Reinas (*Fuentes VI*: 293).
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participaría en la reposición de *La estatua de Prometeo*, de Calderón, representada el 6 de noviembre en el Coliseo, para celebrar los años del Rey (*Fuentes VI*: 293).
 - 1694: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero Dios Pan* (*A.M.V.*: 2-200-4)
 - Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participaría en la reposición de *La púrpura de la rosa*, ópera de Calderón representada el 28 de octubre para celebrar los años de la Reina Reinante (*Fuentes VI*: 294)
 - 1695: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (*A.M.V.*: 2-200-5)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participo en *Amor es entendimiento*, de Manuel Vidal, representada el 4 de noviembre para celebrar el santo del Rey (*Fuentes I*: 212)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participo en *Amor procede de amor*, de Manuel Vidal, representada en el Coliseo el 6 de noviembre para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes I*: 213)
 - 1696: Como miembro de la compañía de Vallejo participaría en la reposición de *El laurel de Apolo*, zarzuela de Calderón representada en el Alcázar el día de Reyes (*Fuentes VI*: 297).
 - Participaría como miembro de la compañía de Vallejo en la reposición de *El golfo de las sirenas*, zarzuela de Calderón representada en el Pardo el 19 de febrero (*Fuentes VI*: 297).
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participó en *Apolo y Clímene* representada el Domingo de Carnestolendas (*Fuentes I*: 217)
 - 1697: Como miembro de una de las compañías de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-7), participaría en uno de los autos del Corpus, que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.*: 2-200-5).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Mojiganga *Las casas de Madrid*¹⁰³² de Juan Francisco Tejera.

¹⁰²⁹ En una cuenta de los gastos ocasionados ese año se indica el pago de 480 rs. a su padre, Carlos de Villavicencio, para “vestir” a su hija Angela “...en el auto del día maior de los días que azía a la Virgen en d[ic]ha comp[añ]ia de Ag[ust]ín Ma[nue]l.” (*A.M.V.*: 2-200-4).

¹⁰³⁰ Ese año Sebastián de Armendariz, arrendador de los corrales madrileños, al pedir descuentos por los días en que las compañías no han representado en los corrales, declara que “...20 días que pague a 20 reales cada día en el auto que se hizo del Diablo mudo a la muger de Antonio Ruiz...” (*Fuentes VI*: 155).

¹⁰³¹ Según la cuenta de gastos se dieron 200 rs. a Damian de Castro “...para vestir una niña q[ue] hizo en el auto de Agustín Manuel uno de los niños del orno de Babilonia...” , horno que según la memoria de apariencias de *Música enseña el Amor*, aparecía en el 2º carro (*A.M.V.*: 2-200-3).

¹⁰³² Aparece en el reparto de la 2ª versión de la mojiganga, que según Buezo (*Mª de Navas*: 275) fue representada en torno a 1697. Se la menciona como la *Chamberga*.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Hija de actor, su corta carrera -apenas algo mas de diez años- se desarrolla en unos años extremadamente conflictivos para el teatro, en los que pese a la escasez de buenos comediantes, éstos no dejaron de tener enfrentamientos con las autoridades, no siendo María de Villavicencio tampoco en esto una excepción, como parece demostrar su frustrada huida a Portugal en 1695. Ese año, pese a que se le había prohibido salir de Madrid¹⁰³³, huyó de la Villa junto con su marido y su padre, y las actrices Angela de León y su madre, Josefa de San Román. En la notificación que da cuenta de la huida, se especifica que las tres mujeres eran “músicas”¹⁰³⁴. Al parecer todos ellos habían sido contratados para representar en Portugal, hacía donde se encaminaron, pero en Badajoz fueron detenidos por orden del Protector, y devueltos a Madrid¹⁰³⁵.

El interés demostrado por los comisarios del Corpus de Madrid por reternerle en la Corte en 1695, así como su constante presencia en los autos y en los festejos cortesanos durante mas de diez años, demuestran que era apreciada por las autoridades encargadas de organizar los festejos cortesanos, por lo que su súbita desaparición de las compañías en 1700, mientras que su marido no solo se mantiene en ellas, sino que va ascendiendo de jerarquía¹⁰³⁶, puede que estuviese motivada por problemas vocales. De hecho en 1699, aunque aparece propuesta como 5ª dama de la compañía de Vallejo junto con otras cuatro actrices, parece que fue sustituida por Juana de Robles, posiblemente porque “...se tiene noticia que la Chamberga a perdido la voz...” (A.M.V.: 2-200-9). Ello explicaría su descenso a 7ª dama al año siguiente en la compañía de Cardenas, y también que finalmente fuese tachada de la lista.

VIVAS, Isabel de:

1. Datos biográficos:

- Casada con Vicente Vivas al menos desde 1663, pero en 1665 ya estaban divorciados (*Migajas*: 221).

2. Vida profesional:

- 1658: 3ª dama en la compañía de Francisco de la Calle (*Fuentes IV*: 227)
- 1663: Miembro de la compañía de Francisco López que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 634)

¹⁰³³ El 10 de febrero ella y su marido reconocieron que se querían ir “... por no poderse mantener con lo que ganauan en los corrales...” al Alguacil mayor y un escribano que, teniendo noticia de que se querían marchar, fueron a su casa para embargarles. Pero como ellos alegaron “...que tenían horden de S.Mgd. p[a]ra ensayar vna fiesta p[a]ra las Carnestolendas prosimas ...”, para “no ympedir el festejo” se les dejó la ropa pero exigiéndoles un fiador de que no saldrían de la villa, a lo que el matrimonio respondió que “no tenían per[so] que les pudiese fiar”, excusa que aceptó el Alguacil Mayor, quien decidió consultar con el Protector. No se debieron tomar medidas preventivas porque el 19 de febrero ya se habían “ausentado”

¹⁰³⁴ “...con noticia de hauerse ausentado Antonio Ruiz 3º galán, Mª de Villavizº su mujer, musica, Carlos de Villavizº su padre, 2º gracioso, Angela de San Roman musica, Josepha de San Roman su madre tiple, y caminan a Portugal (A.M.V.: 2-2005).

¹⁰³⁵ Ver los documentos relativos a esta huida en el *Apéndice II: Documentos*. Año 1695. Según los gastos ocasionados por traerlos desde Badajoz, su familia constaba de “siete personas mayores” (A.M.V.: 2-200-5).

¹⁰³⁶ Figura como galán 3º en la compañía de Carlos Vallejo en 1697, 1698, 1699; como 2º galán en las de Cárdenas (1700), Manuel de Villafior (1702) y Francisco de Castro (1703); y como galán 1º en la de Juan Bautista Chavarría (1703 y 1704). Ver *Apéndice II: Documentos*.

- 1665: Miembro de la compañía de Felix Pascual (*Migajas*: 221)
- 1667: Miembro de la compañía de Felix Pascual (*Migajas*: 221)
- 1668: Miembro (¿4ª dama?) de la compañía de Felix Pascual¹⁰³⁷ (*Migajas*: 221)
- 1671: 4ª dama y música en la compañía de Felix Pascual (*Docs. Calderón*: 324)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1658: Participó como música en la comedia *El Sol del Prado* “que los monteros [y] escuderos de a pie hicieron a SS.MM...” el día 23 de febrero (*Fuentes IV*: 227)
- 1671: Como miembro de la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Santo Rey Don Fernando* (1ª y 2ª partes) (*Docs. Calderón*: 324-6)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa* de presentación para la compañía de Felix Pascual, escrita por Lanini (*Colección*: xlviii).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Actriz-música, y según Cotarelo (*Actores: Prado*: 163) “graciosa de mérito”, apenas tenemos noticias sobre la carrera profesional de esta actriz. Debía ser una música excelente ya que el 23 de febrero de 1658, y aunque ella pertenecía a la compañía de Francisco de la Calle, tuvo que sustituir en la fiesta que los monteros y escuderos de a pie hicieron a los Reyes (*Fuentes IV*: 80) a José Jiménez, músico de Esteban Nuñez que estaba enfermo en la cama “y no tiene otro musico” (*Fuentes IV*: 227). La ausencia de Isabel supuso que Calle no pudiese representar ese día en los corrales

En 1671, cuando se le prohíbe salir de Madrid (*Autos*: 222), debía ser ya una mujer de edad, pues al notificársele a principios de marzo la orden de embargo de “...las arcas de vestidos y otros cualesquier bienes...”, con el fin de asegurarla para que entrase a formar parte de una de las compañías que debían hacer los autos del Corpus, ella respondió “...que esta pronta de servir a la Villa en la fiesta de el Corpus que se ha de hazer a S.M. por sobresaliente, por causa de que por sus muchos achaques no quiere representar en ninguna compañía, antes retirarse...” (*Autos*: 223); pese a sus objeciones finalmente parece que se la incluyó como 4ª dama y música en la compañía de Felix Pascual (*Docs. Calderón*: 324), a la que parece haber estado ligada durante gran parte de su carrera.

- Z -

ZABALA, Manuela de:

1. Datos biográficos:

- Hermana de María Zabala (*Genealogía*: 474)

¹⁰³⁷ En la *Loa* de presentación escrita por Lanini para la compañía, que Cotarelo (*Colección*: xlviii) fecha entre 1668/69, aparece como 4ª dama.

- Amancebada con Agustín Manuel en 1674 (*A.M.V.*: 2-197-19).
- Casada primero con el arpista Juan Duarte, y en segundas nupcias con Simón Salazar (*Genealogía*: 474)

2. Vida profesional:

- 1673: Miembro [5ª dama] de la compañía de Felix Pascual¹⁰³⁸ (*Genealogía*: 474).
- 1674: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo¹⁰³⁹ (*Genealogía*: 474)
- 1678: 4ª dama en la compañía de Martín de Mendoza¹⁰⁴⁰ (*Genealogía*: 474)
- 1688: 4ª dama en la compañía de Miguel de Castro (*Genealogía*: 474)
- 1689: 3ª dama en la compañía de Manuela Escamilla (*Genealogía*: 474)
- 1691: 3ª dama en la compañía de Juan Ruiz (*Genealogía*: 474)
- 1694: 3ª dama en la compañía de Juan Ruiz (*Genealogía*: 487)
- 1695: 3ª dama en la compañía de Juan Ruiz que actuaba en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral*: 273)
- 1699: 3ª dama en la compañía de Gregorio Bautista (*Genealogía*: 474)
- 1702: 3ª dama en la compañía de Juan Francisco Saelices (*Genealogía*: 474)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1673: Como miembro de la compañía de Felix Pascual participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Docs. Calderón*: 334-6)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a las escasas noticias que tenemos sobre su vida profesional, parece que ésta se había iniciado en las compañías de la legua. Su oportunidad para entrar en las compañías madrileñas llegó en 1673, cuando al verse obligado Felix Pascual a sustituir a Feliciano de Ayuso "...porque estaua mui mala y se metia en cura..." contrató a "...vna muchacha que llamauan Manuela de Zauala que cantaua tiple seg[un]do que era lo que auia menester la compañía..." (*A.M.V.*: 2-197-20). Al parecer Manuela pertenecía a una compañía de la legua, pero prefirió quedarse en la compañía de Pascual.

¹⁰³⁸ Entró en la compañía como 5ª dama en sustitución de Feliciano de Ayuso, que estaba enferma (la habían "sangrado catorce veces" (*Autos*: 254), para hacer los autos del Corpus (*Docs. Calderón*: 334), pero parece que continuó en ella durante el verano porque figura entre los miembros de la compañía que se conciertan con el Hospital de Valencia para hacer en la ciudad 60 representaciones durante el mes de julio (SARRIÓ, *Vida teatral*: 249).

¹⁰³⁹ Tras la 1ª muestra dejó plantada a la compañía y se fugó de Madrid para irse a Zaragoza a la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel, ya que estaba amancebada con éste último (*A.M.V.*: 2-197-19). Aunque se dio orden de apresarla no vuelve a figurar en las compañías madrileñas.

¹⁰⁴⁰ Actuaba en Valencia durante el verano (SARRIÓ, *Vida teatral*: 234)

Sin embargo su carrera en la Corte parece haber sido muy breve, ya que sólo aparece documentada en las compañías madrileñas en 1673 y 1674, puede que por su precipitada fuga en 1674. Su huida tuvo que suponer un serio percance para la compañía de Vallejo, ya que la dejó cuando habían “ensayado y pasado la primera muestra” del auto que les había correspondido, y tampoco tuvo en cuenta los 400 ducados que le había prestado Manuel Vallejo, el autor. Según el documento que da cuenta de su fuga, la actriz, que debía ser muy joven, demostró una falta absoluta de respeto hacia sus compañeros, a los que plantó sin consideración alguna, pues “...estando p[ar]a representarse el segundo día y junta toda la compañía en el corral de la Cruz esperando a la d[ic]ha Manuela Zauala para empezar no bino a d[ic]ho corral y hiço fuga ...” (A.M.V.: 2-197-19). Con los datos que tenemos no podemos afirmar que este incidente influyera en su alejamiento de la Corte, pero lo cierto es que su carrera posterior -ya como 3ª dama- parece que transcurrió dentro de compañías secundarias.

Tampoco parece que su aventura con Agustín Manuel¹⁰⁴¹ tuviera mayor trascendencia, pues ella no figura en la compañía dirigida por él que apenas tres años mas tarde (en 1677), representó los autos del Corpus madrileño, ni en las que dirigió los años siguientes¹⁰⁴².

ZAPATA, Andrea:

1. Datos biográficos:

- Casada con el actor Pedro de Villegas (*N.Datos:* 300)

2. Vida profesional:

- 1638: 2ª dama en la compañía de partes dirigida por Juan Román, en la que ella además canta y baila (*N.Datos:* 300).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su pertenencia a una compañía de partes dirigida por un autor de segunda fila parece indicar que se trata de una actriz sin demasiada relevancia.

¹⁰⁴¹ Fue “...uno de los mas zelebres representantes que se an conozido en estos tiempos y fue tambien autor hasta que murio en Madrid en 1694.” Según le describe el autor de la *Genealogía* debía ser un hombre muy atractivo para una joven actriz provinciana, ya que fue muy favorecido de “los señores” por su habilidad, y era hombre “mui esplendido en todo”. Sin embargo nunca se casó (*Genealogía:* 132).

¹⁰⁴² Su compañía representó uno de los autos de Madrid durante los años 1678, 1687, 1688, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694. Ver las listas correspondientes a cada año en el *Apéndice II: Documentos*.

2. ACTORES CON HABILIDADES MUSICALES¹⁰⁴³

AGUADO, Simón:

1. Datos biográficos:

- Natural de Málaga, ciudad en la que nació el 25 de octubre de 1621 (*Genealogía*: 248). Hijo del actor Pedro Aguado, muerto en 1634 (*Genealogía*: 298)¹⁰⁴⁴
- Casado con [Antonia] Isabel Rizo, al menos desde 1649 (*Genealogía*: 443 y 549)¹⁰⁴⁵
- Fue un famoso *gracioso* y autor.
- Murió en Madrid el 18 de enero de 1706 (*Genealogía*: 248).

2. Vida profesional:

- 1649: Miembro de la compañía de Roque de Figuera que actuaba en Valencia (*Genealogía*: 443)
- 1652: Gracioso en la compañía de Adrián López (*N.Datos 2ª(1913)*: 308)
- 1653: 2º gracioso en la compañía de Adrián López (*N.Datos 2ª(1913)*: 309)
- 1654: Gracioso en la compañía de Adrián López (*Calderón obra corta*: 153)
- 1655: Gracioso en la compañía de Adrián López (*Calderón obra corta*: 153)¹⁰⁴⁶
- 1656: Gracioso en la compañía de Adrián López (*Calderón obra corta*: 153)
- 1657: Gracioso en la compañía de Pedro de la Rosa (*Ramillete*: 336)
- 1660: Gracioso en la compañía de Sebastián de Prado que marchó a Francia¹⁰⁴⁷
- 1661: Gracioso en la compañía de Sebastián de Prado (*Spanish*: 412) (*Docs. Calderón*: 282)¹⁰⁴⁸
- 1662: Dirigía su propia compañía asociado con Juan de la Calle (*Colección*: cxcix) en la que él era gracioso (*Docs. Calderón*: 293) (*Fuentes IV*: 208).

¹⁰⁴³ Eliminamos el apartado Conclusiones de las entradas de todos aquellos actores de los que tenemos un único dato.

¹⁰⁴⁴ Según el autor de la *Genealogía*, fue el propio Aguado quien le informó de que había nacido en Málaga en 1621, lo que parece excluir la posibilidad de que fuese hijo de Simón Aguado, representante y autor de varios entremeses, que vivió a principios de siglo. Según las partidas de bautizo de sus hijos, publicadas por Cotarelo (*Colección*: lxx), estaba casado con Ana de Medina y vivía en la calle de Amor de Dios. El mayor de sus hijos, nacido el 28 de octubre de 1622 en Madrid, fue bautizado también con el nombre de Simón en la parroquia de San Sebastián de dicha villa el 7 de noviembre, pero dado lo anteriormente expuesto, parece que no se trata del actor que nos ocupa sino posiblemente su primo ya que Cotarelo (*Colección*: lxx) considera hermanos al primer Simón Aguado y a Pedro aguado.

¹⁰⁴⁵ Según el certificado del escribano que el 28 de abril de 1662 fue a casa de Aguado a preguntar por qué no representaba su compañía en los corrales, su mujer se llamaba Antonia Isabel Rico (*Actores: Prado*: 141).

¹⁰⁴⁶ En junio de ese año Luis López Sustaete dio poder a Adrián López y Simón Aguado, que estaban en Barcelona para sacasen de las galeras del puerto de dicha ciudad y le entregasen un esclavo morisco que se le había escapado a Sustaete hacía mas de un año (*N.Datos 2ª(1913)*: 432).

¹⁰⁴⁷ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 125) Aguado sustituyó en la compañía a Antonio de Escamilla que prefirió quedarse en Madrid.

¹⁰⁴⁸ Según Cotarelo (*Actores: Prado*: 132) formó parte de la compañía de Pedro de la Rosa que ese año salió para Francia. Cotarelo afirma que Aguado volvió a España en 1664, pero sabemos que todavía permanecía en París en 1666, ya que participó ese año en el *Ballet del Muses*. Según Bergman (*Ramillete*: 335) La primera estancia de Rosa en París apenas duró un año, ya que volvió a finales de 1662, mientras que su segunda estancia duró de 1664 a 1673. Sin embargo, según las cuentas del Archivo Nacional de París, parece que la compañía estaba en París en diciembre de 1663, ya que se le pagaron a Aguado "...tant pour luy que pour ses compagnons...", 2.580 libras por "...cinq comedies quilz ont représentées et pour le louage de leur logement pendant ledit mois..." (París: *Archivos Nacionales*. "Plaisirs du roy", KK 213, fº 22v).

- 1663: Actuaba en París¹⁰⁴⁹
- 1674: Autor de su propia compañía en la que él era gracioso (*Docs. Calderón: 337*)¹⁰⁵⁰
- 1675: Gracioso en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 341*)
- 1676: Gracioso en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 347*)
- 1677: Gracioso en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón: 350*)
- 1678: 2º gracioso en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 352*)
- 1679: Gracioso en la compañía de José Antonio García de Prado (*Docs. Calderón: 357*)
- 1682: Autor de su propia compañía (*Fuentes I: 147*)
- 1683: Autor de su propia compañía¹⁰⁵¹. Aparece como 2º gracioso en la compañía de Matías de Castro aprobada para el Corpus (*A.M.V.: 2-199-7*)
- 1684: 2º gracioso en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-6*)
- 1685: 2º gracioso en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-5*)
- 1686: 2º gracioso en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-4*)
- 1687: Autor y 2º gracioso de su propia compañía (*A.M.V.: 2-199-3*).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1657: Como miembro de la compañía de Pedro de la Rosa participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Autos: 127*)
- 1661: Como miembro de la compañía de Sebastián de Prado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 282*)¹⁰⁵², que ese año fueron *El primer refugio y Primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón: 283-5*)
- 1662: Como miembro de la compañía de Prado participó en *Siquis y Cupido*, de Calderón, representada el 19 de enero en el Retiro¹⁰⁵³.
 - Como autor y gracioso de su propia compañía, asociado a Juan de la Calle participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Pruebas del segundo Adán y Mística y real Babilonia*¹⁰⁵⁴ (*Docs. Calderón: 292-5*)
- 1666: Participó en el *Ballet des Muses*, de Benserade y Lully, representado ese año en París por la compañía de Pedro de la Rosa (*Actores: Prado: 134*)¹⁰⁵⁵.
- 1674: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La viña del Señor y La nave del mercader* (*Docs. Calderón: 337*)

¹⁰⁴⁹ Según las cuentas de gastos extraordinarios, se le pagaron diversas cantidades "...tant pour luy que pour ses compagnons..." durante los meses de diciembre de 1663 a noviembre de 1664. Pese a ser él al que se le hacen los pagos, se le menciona como "un des comédiens de la troupe espagnolle de Sa Ma[jes]té", mientras que en la única mención que se hace a Pedro de la Rosa se dice que es "chef de la troupe des comédiens espagnols" (París: *Archivos Nacionales. "Plaisirs du roy"*, KK 213, fº 16-22).

¹⁰⁵⁰ En enero de 1675 el arrendador de los corrales madrileños pide que se le hagan descuentos en su arrendamiento "...por las pérdidas tan grandes que he tenido que son las mayores que ha padezido ningun arrendamiento, como es publico, y para que S.M. aya tenido compañías que puedan hazer sus fiestas he tenido gastos muy exsesibos por hauerse buuelto a formar de nuebo despues del Corpus la compañía de Manuel Ballexo, y para que se quedase como estaba la de Simón Aguado..." (*Fuentes V: 102*).

¹⁰⁵¹ En marzo de 1683 presentó una petición para que se le pagasen las comedias que había hecho en palacio desde el 28 de noviembre de 1682 hasta Carnestolendas de 1683 (*Fuentes I: 150*)

¹⁰⁵² Según una lista en la que se relacionan las cantidades pagadas a los actores de dicha compañía, se le dieron 100 rs. (*A.M.V.: 3-470-23*).

¹⁰⁵³ El 17 de enero fue Aguado quien informó al escribano de que la causa por la que no habían representado en el corral era "...se había reconocido no estar ajustada ni ensayada, ni bien sabida la fiesta..." (*Hª Zarzuela: 58*).

¹⁰⁵⁴ Su compañía probablemente representó este segundo ya que la compañía de Escamilla parece que representó *Pruebas del segundo Adán* ya que en la cuenta de gastos figura un pago de 100 rs. "A dos niños que salieron en la compañía de Escamilla" que posiblemente serían los que según la memoria de apariencias de Calderón aparecían en el 1º y 2º carro de este auto. Ver *Autos: 161-2*.

¹⁰⁵⁵ Los españoles protagonizaron una "mascarada española" incluida en la 6ª "entrée" (*"Los Poetas"*). Según la "suelta" impresa del ballet (París, 1666), Simón Aguado aparece entre los "*Espagnols qui chantent en dançant*", siendo sus compañeros José de Prado, Agustín Manuel y Marcos Garcés (p. 25). Sólo María de Anaya, Francisca Bezón y Simón Aguado cantan partes solistas.

- 1675: Como gracioso de la compañía de Antonio de Escamilla¹⁰⁵⁶ participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁰⁵⁷, que ese año fueron *El nuevo Hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (Docs. Calderón: 342-5).
 - Participó en la comedia *El templo de Palas* de Avellaneda, representada el 26 de julio para celebrar el santo de la Reina Madre (*Hª Zarzuela*: 63). Aparece en la loa *La flor del sol*, el entremés *El triunfo del Vellocino* y la mojiganga *El Mundi Noví*, todas escritas por Avellaneda para acompañar la representación de su comedia.
- 1676: Como miembro de la compañía de Escamilla¹⁰⁵⁸ participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Los alimentos del hombre* y *La serpiente de metal* (Docs. Calderón: 347-8).
- 1677: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 350).
- 1678: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 352).
- 1679: Como miembro de la compañía de José A. García de Prado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (Docs. Calderón: 357), que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (Docs. Calderón: 358-62)
 - Participó en la reposición de *Siquis y Cupido* (*Ni Amor se libra de amor*) de Calderón, representada el 3 de diciembre en el Buen Retiro¹⁰⁵⁹.
- 1680: Participó como sobresaliente¹⁰⁶⁰ en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, última fiesta de Calderón, representada durante los tres días de Carnestolendas en el Coliseo para celebrar el matrimonio de Carlos II y Mª Luisa de Orleans.
- 1683: Como 2º gracioso en la compañía de Matías de Castro participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-7), que ese año fueron *La cura y la enfermedad*¹⁰⁶¹ de Calderón y *Eco y Narciso* de Villamayor.
- 1684: Como miembro de la compañía de Mosquera participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-6), que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El año santo en Madrid* (*A.M.V.*: 2-200-5)
 - Como miembro de la compañía de Mosquera participaría en la zarzuela *Apolo y Leucotea* de Pedro Scotti, representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre por las compañías de Mosquera y Vallejo¹⁰⁶²
- 1685: Como miembro de la compañía de Mosquera participó en *El laberinto de Creta*¹⁰⁶³, representada el día de Reyes (*Fuentes V*: 186)
 - Como miembro de la compañía de Mosquera participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-5), que ese año fueron *La inmunidad del sagrado* y *A Dios por razón de Estado* (Docs. Calderón: 436)
- 1686: Como miembro de la compañía de Mosquera participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-4), que ese año fueron *Al prójimo como a tí* y *El pintor de su deshonra* (*A.M.V.*: 2-200-5).

¹⁰⁵⁶ Ese año Manuel Vallejo y Aguado, que habían sido encarcelados por orden de la Junta del Corpus alegaron "...aue quedado del pasado [año] tan sumamente alcançados y empeñados que estan ymposibilitados de poder ser autores por no tener medios para poder prestar a los compañeros..." (*Autos*: 285), por lo que parece que se encargó a Escamilla formar compañía para el Corpus. Finalmente Escamilla y Aguado presentaron una lista conjunta, formando Vallejo la otra compañía (*Autos*, 285-6).

¹⁰⁵⁷ Según la lista de lo pagado a cada miembro de la compañía, a él se le dieron 1.366 rs., cantidad superior a la de todos los hombres (Docs. Calderón: 341).

¹⁰⁵⁸ La compañía de Escamilla parece que representó *Los alimentos del hombre* ya que hay una *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos*: 318) y otra de lo necesario para el auto *La serpiente de metal*, de lo que se deduce que éste último fue el que representó Vallejo.

¹⁰⁵⁹ Se le dieron 448 rs. por su trabajo, como a los restantes actores de las compañías de Prado, a la que él pertenecía, y Vallejo (*Fuentes I*: 89).

¹⁰⁶⁰ Cobró 550 rs. por su trabajo (*Fuentes I*: 108).

¹⁰⁶¹ Según Pérez Pastor (Docs. Calderón: 434) la compañía de Castro representó por orden de la Junta *La cura y la enfermedad*.

¹⁰⁶² Según los certificados del escribano, parece que la compañía de Vallejo ensayaba la loa, sainetes y "parte de la comedia" (*Fuentes V*: 186), que posiblemente fue representada por la compañía de Mosquera.

¹⁰⁶³ Posiblemente se trata de la zarzuela de Diamante (*Fuentes IX*: 142).

- Como miembro de la compañía de Mosquera participó en *Hypermnestra y Linceo*, zarzuela de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (*Fuentes V*: 192)
- 1687: Como miembro de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-3), que ese año fueron *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo y *Gedeón humano y divino*¹⁰⁶⁴ de Jacinto Ibañez (*A.M.V.*: 2-199-3)
- Como gracioso de su compañía participaría en *Hipómenes y Atalanta*, zarzuela de Monteser, representada el 26 de julio para celebrar el santo de la Reina Madre (*Fuentes V*: 193)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile *Los presos*, de Villavicencio. Compañeras: Mariana de Borja, Bernarda Manuel la *Grifona*, María de Anaya, Francisca Aguado, José Rojo, Carrillo y Miguel Orozco (*Colección*: cxciii)
- Baile *Títulos de comedias*, de Alonso de Olmedo. Compañeros: Bernarda Manuela, Mariana de Borja, Francisca Verdugo, Manuela de Bustamante, José Rojo, Miguel de Orozco y Jusepe Carrión¹⁰⁶⁵.
- Baile *Los trajes*, de Juan Vélez (*Colección*: cxcvi)
- Entremés *El ensayo* de Andrés Gil Armesto¹⁰⁶⁶.
- *Loa para la compañía de Vallejo* escrita por José Rojo (*Flor de entremeses*, 1676)¹⁰⁶⁷.
- Mojiganga *Los sitios de recreación del Rey* de Calderón. Hizo el *ALCALDE*.¹⁰⁶⁸

c) Posibles papeles representados:

- Entremés *El toreador*, de Calderón¹⁰⁶⁹.

4. Conclusiones:

Célebre gracioso y autor, la trayectoria profesional de Simón Aguado es un magnífico ejemplo de la azarosa vida que llevaban los actores del siglo XVII, incluidos aquellos que consiguieron alcanzar los puestos más elevados dentro de la profesión. Actor de reconocida valía, como prueba su constante vinculación a los espectáculos cortesanos y a las fiestas del Corpus de Madrid, su actividad como autor -siempre de forma intermitente- se superpone a su oficio de actor, a la que añade además la de proveedor y escritor él mismo de piezas breves¹⁰⁷⁰ para los espectáculos cortesanos y las fiestas del Corpus¹⁰⁷¹.

Debido a su larga carrera de más de cuarenta años¹⁰⁷² Aguado fue testigo directo, protagonista y víctima de la evolución del teatro cortesano a partir de mediados del siglo, y sufrió

¹⁰⁶⁴ Su compañía parece que representó el de *Gedeón* ya que Teresa de Robles y otras damas de la compañía de Agustín Manuel aparecen en la mojiganga escrita por Bances Candamo para su auto (BUEZO, *María de Navas*: 77)

¹⁰⁶⁵ Cotarelo (*Colección*: cxcix) cree que se representó en 1662 a los Reyes, ya que todos los actores mencionados coincidieron únicamente ese año y en la compañía dirigida por el propio Aguado.

¹⁰⁶⁶ Bergman (*Ramillete*: 336) cree que fue representado entre 1657-1660.

¹⁰⁶⁷ Aunque según Cotarelo es de 1665 (*Colección*: xlvii) nos parece poco probable, ya que ese año Aguado todavía estaba en París.

¹⁰⁶⁸ Rodríguez y Tordera (*Calderón entremeses*: 342) creen que se representó en 1661-2.

¹⁰⁶⁹ Aunque en la edición de *Tardes apacibles* (1663) lo protagoniza Juan Rana, Rodríguez y Tordera (*Calderón entremeses*: 185) indican que de la lectura de una versión anterior, publicada en *Laurel de entremeses varios* (1660), se desprende que el papel protagonista pudo haber sido interpretado por Aguado.

¹⁰⁷⁰ No se le debe confundir con su homónimo (¿su tío?) de principios de siglo, que según Cotarelo (*Colección*: lxx) escribió los entremeses de *El Platillo* y *Los negros*.

¹⁰⁷¹ En 1685 se le pagaron 150 rs. "...por el entremes y fin de fiesta que dio para la comedia del Segundo Scipion..." (*Fuentes I*, 162-3). En 1693 la Junta del Corpus le dio 200 rs. por un saynete q[ue] hizo para representar la comp^a de Damian Polope" en el Corpus madrileño (*A.M.V.*: 2-200-3). Cotarelo (*Colección*: lxx) cree que la *Mojiganga de los Niños de la Rollona y lo que pasa en las calle de Madrid* fue escrita por él.

¹⁰⁷² En la petición de limosna que dirige en 1703 a la Junta del Corpus, declara ser "...el más antiguo de los [representantes] que ai oy..." (*A.M.V.*: 2-201-2).

directamente las consecuencias de la crisis económica que agravó la situación de la organización teatral en los últimos años del siglo.

Como *gracioso*, una “parte” en la que como ya vimos el saber cantar era habilidad necesaria, Aguado se inscribe dentro de la tradición de actores-cantantes que tan bien representan sus colegas Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo, y sobre todo el celeberrimo Cosme Pérez (*Juan Rana*). Como muchos otros graciosos, entre ellos Escamilla y Vallejo, Aguado fue también *autor* aunque de una forma bastante ítermitente. Su experiencia como *autor* nos parece muy representativa de los problemas que debían enfrentar aquellos cómicos que con mayor iniciativa se arriesgaban a invertir su “caudal” en el negocio teatral.

Su primera experiencia como autor en 1662 no tuvo continuación debido a su marcha a Francia como miembro de la compañía de Pedro de la Rosa, pero en 1674, posiblemente poco después de haber regresado a Madrid¹⁰⁷³, forma su propia compañía, aunque según declara él mismo en 1675, no por decisión propia sino forzado a ello por la Villa¹⁰⁷⁴. Pese a haber representado con ella los autos del Corpus de Madrid y algunas fiestas palaciegas, el negocio no resultó rentable, por lo que cuando en 1675 la Junta del Corpus le ordena presentar lista de su compañía, tanto él como su colega Manuel Vallejo rehusaron hacerlo alegando no poder ser autores por “...la falta de medios con que nos allamos...”¹⁰⁷⁵. Encarcelados ambos por orden de la Junta del Corpus, finalmente parece que Aguado aceptó asociarse temporalmente con Antonio de Escamilla, presentando ambos una lista conjunta, mientras que Vallejo formó la otra compañía (*Autos*, 286).

En 1682 vuelve a aparece como autor de su propia compañía, con la que representa habitualmente “particulares” a los Reyes (*Fuentes I*: 148-50); pero tampoco en esta ocasión las cosas debieron irle muy bien¹⁰⁷⁶ porque en 1683 le encontramos como 2º gracioso en la compañía de Matías de Castro que hizo uno de los autos del Corpus madrileño (*A.M.V.*: 2-199-7)

Aparece nuevamente como autor en 1687, en lo que parece ser su último intento antes de retirarse de las tablas, repitiéndose una vez mas la situación de años anteriores, pues pese a haber representado los autos del Corpus de Madrid y actuar de forma continuada en Palacio, su situación económica se vuelve crítica debido a que no se les paga por su trabajo y tampoco consiguen rentabilizar las representaciones públicas que hacen en el Coliseo del Buen Retiro¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷³ En la orden de 6 de febrero de ese año para que los autores den lista de sus compañías Aguado todavía figura como representante de la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 271).

¹⁰⁷⁴ Al notificársele el 27-II-1675 la orden de que dé lista de su compañía “...dixo que el año pasado fue seruida la Villa de Madrid de hazerle autor por fuerza para lo qual enpeño y bendio sus prendas, y que en este presente año no se alla con fuerzas de caudal ni salud para serlo, por cuia causa no da lista de representantes ni representantas, que para seruir a Madrid aciendo la parte esta pronto a seruir...” (*Autos*: 285).

¹⁰⁷⁵ En su escrito rechazando ser autores, explican que “...de auer quedado del pasado [año] tan sumamente alcançados y empeñados que estan ymposibilitados de poder ser autores por no tener medios para poder prestar a los compañeros que abian de tener, y ante bien lo que tienen dado el año pasado enteramente se les esta debiendo...” (*Autos*: 285).

¹⁰⁷⁶ En marzo de 1683 presentó una petición para que se le pagasen las comedias que había hecho en palacio desde el 28 de noviembre de 1682 hasta Carnestolendas de 1683 (*Fuentes I*: 150). El 11 de abril de 1683 Nicolás de Ontañón, Secretario de la Real Cámara certifica que “...a Simon Aguado, autor de comedias, se le deuen y ha de hauer 5.400 reales de vellon [...] que ymportan 18 comedias a 300 reales cada vna que represento con su compañía a SS.MM en Palacio desde 30 de março del año pasado de 1682 hasta 21 de febrero corriente de 1683 en diferentes dias ...” (*Fuentes I*: 150). Pese al certificado de Ontañón, en agosto de 1685 todavía no había cobrado los 5.400 rs., por lo que él y Eufrasia María (a la que se debían 3.900 rs. también de particulares hechas por su compañía) dirigieron al Rey una petición solicitando que “...se les pague, ya que no todo algo con que se puedan socorrer en su nezesidad...” como se había hecho con Manuel de Mosquera, Manuel Vallejo y Matías de Castro (*Fuentes I*: 166-7).

¹⁰⁷⁷ A finales de 1687 el arrendador de los corrales reclamó bajas “...por hauerse dado diferentes dias a la compañía de Simon Aguado, autor de comedias, el vtil y aprouechamiento de las representaciones que hizo en el Coliseo de Buen Retiro de orden del Exmo. Sr. Condestable de Castilla...” (*Fuentes V*: 140). Al parecer comenzaron el 22 de abril, representado la compañía de Aguado del 22 al 28 de mayo (con unos ingresos de 1.359 rs.) y la de Agustín Manuel desde el 29 de abril al 5 de mayo (ingresó 1.822 rs.), pero a principios de mayo, Aguado y Agustín Manuel dirigieron una petición al Rey alegando que “...an estado en el Coliseo representado dos semanas de orden de V.M., y que a sido tan poco el util que an tenido que no an podido

Finalizado el contrato con los miembros de su compañía tras las Carnestolendas de 1688, parece que se retira de la tablas, aunque continúa ligado al teatro como “agente de las compañías” (*Genealogía*: 248). Posiblemente en calidad de tal se encargó en 1689 de escribir una petición de socorro al Rey en nombre de sus compañeros, dada la grave situación en la que se encontraba la profesión tras prohibirse las representaciones por la muerte de la Reina María Luisa:

“Señor: Las compañías de los representantes que estan en servicio de V.M. dicen que por causa de la suspension de su ejercicio estan pereciendo sin tener a que acudir para sustentarse, por lo qual acuden a la Real piedad de V.M. suplicando mande se les socorra o por ayuda de costa o por via de paga de lo que se les debe, que en ello receviran merced de la piadosa mano de V.M.” (*Fuentes I*: 196).

Pese a contar con el apoyo del Duque de Pastrana, que el 12 de junio informó al Rey de la grave situación en la que se encontraban los actores y lo justo de su petición¹⁰⁷⁸ quién dio la conformidad para el pago, el asunto no se resolvió por lo que Aguado en nombre de sus compañeros tuvo que dirigir una nueva petición:

“Las compañías de los representantes, que por la suspension de su ejercicio estan holgando y tan pobres que no tienen de que socorrerse, dicen que V.M. fue servido de mandar que la Real Camara de V.M. se les pagasen los atrasados que se les deben, y aviendo acudido muchas veces a su efeto no lo pueden conseguir porque el Consejo de Hacienda no da los medios con que poder dar satisfacion. Suplican a V.M. sea servido de dolerse de su mucha necesidad, que de ello receviran merced.” (*Fuentes I*: 197).¹⁰⁷⁹

No puede extrañarnos que dada la gravedad de la situación en la que se encontraba el gremio teatral, y la actitud del Rey, que sin renunciar a su entretenimiento no pagaba a quien le entretenía¹⁰⁸⁰, le dirigiese una petición (¿c. 1695?) en romance, en la que con ironía y ácido humor expone las dificultades en las que el servicio del Rey, sin cobrar por ello, ponía a los actores:

Dueño, señor y maestro
sienpre os tengo de llamar,
atributos que se deben
solo a Vuestra Majestad.
Ya si sabed, dueño mío,
que a quien quitan y no dan
le a de obligar a pedir
la pura necesidad.
*Señor, a las compañías
mandays quitar el corral*

mantenerse con el, como constara de las entradas. Suplican a V.M. que las faborezca mandando se les de, como a sido estilo sienpre, el doblon de a ocho ca[da] día...” Pese a que ese mismo mes el Rey da el visto bueno para que se les pague, los autores todavía dirigieron otra petición al monarca dado que “no se les a pagado asta aora” ni las representaciones en el Coliseo ni los particulares que han hecho. Por fin, el 18 de agosto el Condestable de Castilla ordena que se les pague “Del dinero que hubiere en la arca de la consignacion de la Camara...” (*Fuentes I*: 180-2).

¹⁰⁷⁸ “...en el tiempo presente me he condolido desta gente, porque allandose sin exercizio tengo por cierta su nezesidad, deseando socorrerla se han hecho viuas diligenzias en la Presidencia de Hazienda y con el Marques de los Velez por el Secretario de Camara para que a quenta de 15.178.646 maravedis que se deuen [...] se librase alguna cantidad proporcionada, y haviendonos esperanzado en que se daria he hecho yo lo mismo con estos sugetos pero asta aora no se ha logrado nada, y siendo justo el que se les atienda con conmisericacion para la paga de este credito, tendre por mui de la grandeza de V.M. se sirua mandar al Gouernador de Hazienda libre por quenta del que tiene la Camara la maior porcion que sea posible luego y lo restante como lo fuere permitiendo los aogos de la Real Hazienda...” (*Fuentes I*: 196).

¹⁰⁷⁹ El 1º de agosto el Duque de Pastrana, tras haber sido consultado por el Rey aconseja que se expida nueva orden para pagarles lo que se les debe.

¹⁰⁸⁰ Como hemos visto la deuda que arrastraba la Casa Real con las compañías ascendía en 1687 a 15.178.646 maravedis (446.431 rs.) (*Fuentes I*: 196).

*el día que an de serviros
y yo no como al quitar.
Con vuestros paticulares
ay pérdida general
en muchos y es muy sensible
la mía en particular.
Maestro, en vuestras acciones
a todos ejemplo days;
dadme a mi, para que biba
sin comer, un ejemplar.
Ajente de la comedia
e quedado por mi edad
y a la edad estas ajencias
no la obligan a ayunar.
Que por esto me socorren,
Rey mío, no lo ygnorays,
y sin socorro me muero
el día que no le ay.
Dicen que me quereys bien,
y esto aora se bera
en el modo que requieren
la cura y la enfermedad.
Arto os e dicho. Miraldo
con vuestra mucha piedad,
que no siendo así, matarme
será esotro y lo demás¹⁰⁸¹.*

Entre los que le “socorren” parece que se encontraba la Villa de Madrid, a cuya Junta del Corpus y Protector de teatros dirigió el actor una petición de ayuda en 1697:

“Yllmo. Señor, Simon Aguado representante pobre y viejo y con muchos achaques apartado de su ejercicio por no estar para ejerçerle dice que a servido en el a V^a Yllma. toda su vida y que al presente se alla con mucha necesidad la qual le obliga a suplicar a V.S^aYllma. y a la junta de fiesta del Corpus sea servida de faboreçerle con una limosna para remediarse y tener algun alibio en su bejacion pidiendola por amor de dios que ello reçibira merced de la piadosa mano de V.S.Yllma.”¹⁰⁸²

Pese a su trayectoria profesional, vinculada durante una gran parte a la Villa, tuvo que reiterar su petición¹⁰⁸³ de ayuda en 1703:

*“Illmo. Señor, Simon Aguado representante el mas antiguo de los que ai oy y el mas necesitado hallandose empedido y achacoso acude a la piedad de V.Illma. suplicandole sea seruido de poner este memorial en la junta de los señores Capitulares y el señor Corregidor intercediendo con su mucha piedad y caridad para que a este pobre se le socorra con algo que pueda ayudarle a que pueda resarcir su segacion [sic] y la necesidad en que se halla por ser el que mas a seruido a la Ymperial villa de Madrid en sus tiempos que en ello reciuiira mrd. de la mucha piedad de su piadosa mano.”
(A.M.V.: 2-201-2)*

obteniendo únicamente 100 rs., que fué lo que se le dio también en 1704 (A.M.V.: 2-201-4). Su situación económica no parece haber sido siempre tan apurada, y durante los años en que ejerció su profesión llegó a alcanzar una situación mas desahogada, como lo prueba su actividad como autor.

¹⁰⁸¹ *Fuentes I: 228-9.* Los subrayados en cursiva son míos.

¹⁰⁸² La petición tiene fecha de 1º de abril. Ese año la Junta acordó darle 200 rs. “por via de limosna” (A.M.V.: 2-200-7).

¹⁰⁸³ Aunque en 1698 se le dieron otros 200 rs. (A.M.V.: 2-200-8), en 1700 la limosna fue de apenas 120 rs. (A.M.V.: 2-200-10).

En 1674 "...en que dieron los representantes diferentes alajas a Nuestra Señora de la Nouena dio este vna cruz de plata y dentro otra de Santo Thoriuio." (*Genealogía*: 248)

AGUIRRE, Miguel de:

1. Datos biográficos:

- Murió en 1641, estando en la compañía de Antonio de Prado (*Genealogía*: 299)

2. Vida profesional:

- 1636: Contratado por Juan de Peñalosa para representar, cantar y bailar (*N.Datos 2ª(1911)*: 307)
- 1638: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Contratado para representar y bailar (*N.Datos*: 282)
- 1641: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Genealogía*: 299). Aparece como galán 3º en la compañía de partes dirigida por Laurencio de Prado (*N.Datos 2ª(1912)*: 313).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a la escasez de datos conservados parece que se trata de un actor con algunas dotes musicales, principalmente como bailarín.

ALDAMA, Juan de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Mariana de Aparicio (*N.Datos*: 233)
- Fue recibido en la Cofradía de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 343)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo y Tufiño (*Genealogía*: 343)
- 1632: Violín en la compañía de Juan de Peñalosa, fue transferido por orden del Protector a la de Francisco López para que participase en el Corpus de Madrid, lo que motivó una protesta de Peñalosa por la "grandísima bejacion" que se le hacía (SHERGOD y VAREY, *Docs.Autos 1636*: 273-4)
- 1633: Miembro de la compañía de Fernán Sánchez de Vargas. Contratado para representar cantar y bailar (*N.Datos*: 233)
- 1636: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Contratado para representar, cantar y bailar (*N.Datos*: 257-8)
- 1641: Gracioso en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos 2ª(1912)*: 309)
- 1646: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Contratado para representar, cantar, bailar y "tañer la viguela de arco" (*N.Datos 2ª(1912)*: 426)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1632: Participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid como violín en la compañía de Francisco López (SHERGOLD y VAREY, *Docs.Autos 1636*: 273-4)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Parece haber sido un actor polifacético ya que pese a los pocos datos que tenemos sobre él, lo encontramos como representante, cantante, tañedor de vihuela de arco y bailarín. Puede que comenzase como bailarín su carrera teatral, si es que se trata del mismo Juan de Aldama que en 1626 firma un contrato con Antonio Rodríguez, maestro de danzar, para que le enseñe "...doce mudanzas de Pavana; ocho paseos de Gallarda, con su mudanza al cabo; diez de Folias; diez y seis paseos de Chacona; cuatro mudanzas de Rey; quatro de Villano, Pie de xibao y Alemana de amor, Torneo, Canario [y] Baxa, tanto para hombre como para mujer, por precio de cien reales..." (*Colección: clxxviii*). La exigencia de que sean mudanzas de hombre y mujer sólo se explica por el hecho de que Aldama pretendía enseñarlas a su vez, bien porque él mismo fuese maestro de danza o, lo que nos parece mas probable, porque ejercía como tal en una compañía teatral o al menos lo pretendía.

ALMANSA, Pedro de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1611: Miembro de la compañía de Baltasar Pinedo (*Spanish: 415*)
- 1619: Miembro de la compañía de Fernán Sánchez de Vargas. Contratado para cantar y representar los terceros papeles (*N.Datos: 171*)
- 1623: Miembro de la compañía de Domingo Balbín (*N.Datos: 200*)
- 1624: Miembro de la compañía de Juan Martínez (*N.Datos: 207*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Parece que se trata de un actor con algunas habilidades musicales, mas que de un actor-músico propiamente dicho.

ALVAREZ, Francisco:

1. Datos biográficos:

- Su nombre completo era Francisco Alvarez de Victoria (*Spanish: 416*)

- Casado (al menos desde 1630) con la actriz-música Josefa Nieto¹⁰⁸⁴ (*Spanish*: 416)
- Murió hacia 1648 (BERGMAN, *L.Quiñones*: 454)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano (*L.Quiñones*: 454)
- 1635: Miembro de la compañía de Luis López (*L.Quiñones*: 454)
- 1639: Músico de la compañía de Manuel Vallejo, junto con su mujer (*Autos*: 15).
- 1639/40: Autor de una compañía, asociado con Francisco Vélez de Guevara y Pedro de Cobaleda (*N.Datos*: 307-8)
- 1642: Miembro (galán 2º) de la compañía de Pedro de la Rosa (*L.Quiñones*: 454) (*N.Datos*, 2ª(1912): 408)
- 1643: Miembro (galán 2º/3º y barbas) en la compañía de Pedro Ascanio (*L.Quiñones*: 454) (*N.Datos* 2ª (1912): 415).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1639: Como músico de Vallejo participó en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 15)
- 1644: Aparece en el reparto de la comedia Troya abrasada de Calderón (*Spanish*: 416)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *Las civilidades* de Quiñones de Benavente (*Spanish*: 416), que Bergman (*L.Quiñones*: 454) fecha en torno a 1629-1630.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque en la lista de Vallejo para el Corpus de 1639 se les menciona tanto a él y a su mujer como “músico de Vallexo”, por los datos reunidos creemos que su carrera más que como músico se desarrolló como actor-músico, ya que como tal actor aparece en el entremés de Benavente *Las Civilidades* (*Colección*: 504)

ANGULO, Marco Antonio:

1. Datos biográficos:

- Padre de la actriz Mencía de Vivas o Vibas (*N.Datos*: 301)

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Segundo Morales. Contratado para cantar, bailar y representar (*N.Datos*: 301).

3. Repertorio:

No tenemos datos.

¹⁰⁸⁴ En la *Genealogía* (p. 118) se la menciona como Josefa Necti. Es distinta de la Josefa Nieto casada con Gaspar Fernández que desarrolla su carrera en la 2ª mitad del siglo.

ARANDA, Blas de:

1. Datos biográficos:

- Casado con Juana de Segura desde 1607 (*Spanish*: 423)

2. Vida profesional:

- 1611: Miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas (*N.Datos 2ª(1907)*: 376)
- 1614: Bailarín en la compañía de Hernán Sánchez de Vargas (*Spanish*: 423)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los escasos datos que tenemos sobre él se desprende al parecer era actor y bailarín.

ARANDA, Pedro de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1619: Actor y bailarín en la compañía de Juan Acacio (*Spanish*: 423)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

ARCE, Pedro de:

1. Datos biográficos:

- Era originario de Cuenca (*Spanish*: 426)

2. Vida profesional:

- 1605/7: Miembro de la compañía de Gaspar de Porres. Contratado por dos años para cantar y representar (*N.Datos*: 88)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

ARROYO, Agustín de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1635: Actor y músico en la compañía de Pedro de Ortegón: (*Spanish*: 425)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Dado que parece tratarse de un actor-músico, puede que sea el “Arroyo, músico” (SARRIO, *Vida teatral*: 256) que aparece en 1640 en la compañía de Antonio de Prado que actuaba en Valencia.

ARTIAGA, Francisco de:

1. Datos biográficos:

- Casado con María Pérez (*Genealogía*: 58)
- Fue recibido, junto con su familia, como cofrade de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 58)

2. Vida profesional:

- 1621: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo (*N.Datos 2ª(1908)*: 244)
- 1623: Miembro de la compañía de Domingo Balbín (*N.Datos*: 200)
- 1631: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Genealogía*: 58)
- 1633: Miembro de la compañía de Juan Bautista Espínola, que le contrata para representar, cantar y bailar (*N.Datos*: 229)
- 1635: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo (*Spanish*: 425)
- 1642: Miembro de la compañía de Vallejo (*L. Quiñones*: 459)
- 1643: Miembro de la compañía de Vallejo (*Spanish*: 425)
- 1654: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez (*Spanish*: 425)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El casamiento de la Calle Mayor y el Prado Viejo* de Quiñones de Benavente¹⁰⁸⁵ (*Colección*: 556)

c) Posibles papeles representados:

No tenemos datos.

¹⁰⁸⁵ Bergman (*L. Quiñones*: 280-1) cree que pudo representarse en 1631 para las fiestas de San Juan.

4. Conclusiones:

Aunque Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le menciona en 1636 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron notoriedad parece que se trataba de un actor con habilidades musicales, y como tal aparece en el citado entremés (cantado) de Quiñones de Benavente, en el que personifica a la *PUERTA CERRADA* (*Colección: 556*)

ASCANIO, Pedro de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz-música Antonia Infanta (*Genealogía: 424*), al menos desde 1638¹⁰⁸⁶.

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo que representaba en Valencia (*SARRIÓ, Vida teatral: 243*)
- 1638: Autor de su propia compañía en sociedad con Antonio de Rueda¹⁰⁸⁷ (*N.Datos: 289*).
- 1639: Miembro de la compañía de Antonio de Rueda. Contratado para representar, cantar y bailar (*N.Datos: 304*)
- 1640: Miembro de la compañía de Antonio de Rueda (*Spanish: 426*)
- 1642: Autor de su propia compañía (*N.Datos 2ª(1912): 409*)
- 1643: Autor de su propia compañía (*N.Datos 2ª(1912): 414*)
- 1644: Autor de su propia compañía¹⁰⁸⁸ (*N.Datos 2ª(1912): 418*).
- 1645: Autor de su propia compañía (*L.Quiñones: 460*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1638: Aparece en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* (*Colección: 575*), escrita por Quiñones de Benavente para la presentación de la compañía en Madrid, en la que se indica que ambos era autores "novatos" por lo que tuvieron problemas para formar la compañía.
 - Como actor y autor de la compañía que dirigía en sociedad con Antonio de Rueda, participó en los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos 2ª(1912): 301*)
- 1643: Como actor y autor de su propia compañía participo en los autos del Corpus de Madrid (*Spanish: 426*)
- 1644: Como actor y autor de su propia compañía participo en los autos del Corpus de Madrid (*BERGMAN, L.Quiñones: 460*). Figura además como 2º gracioso y músico en la lista de la compañía con la que se concierta para actuar en Valencia (*SARRIÓ, Vida teatral: 181*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

¹⁰⁸⁶ En 1634 ambos entran a formar parte de la compañía de Olmedo por separado (*Vida teatral: 243*), pero en 1638 ya figuran como matrimonio en una carta de pago por la que se le pagan a ella 200 rs (*N.Datos: 286*). En 1646 parece que se separaron temporalmente, ya que ella estuvo un tiempo retirada en el convento de Nuestra Señora de la Concepción de Miedes, en Aragón (*N.Datos 2ª(1912): 428*).

¹⁰⁸⁷ Según Bergman (*L.Quiñones: 459*) la asociación de Ascanio y Rueda parece que fue breve, pues aunque ambos figuran como socios entre el 26 de marzo y el 20 de mayo, a partir del 5 de junio figura Rueda como único autor de la compañía. Según se indica en la *Loa* que Benavente escribió para la compañía, ambos eran amigos, y la ruptura de la sociedad no debió suponer ningún enfrentamiento ya que Ascanio permaneció como actor en la compañía de Rueda hasta 1640.

¹⁰⁸⁸ Al parecer hacía en ella papeles de 5º galán (*BERGMAN, L.Quiñones: 460*).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Autor y actor, sus habilidades musicales debían ser apreciables ya que entre los miembros de su compañía de 1644, además de Juan Mazana, que parece ser el músico principal, figuran como actores-músicos el propio Ascanio, Juan Matías (barba y músico), y Haxara (2º barba y músico) (SARRIÓ, *Vida teatral*: 181).

- B -

BECERRA FAJARDO, Francisco Antonio:

1. Datos biográficos:

- Casado con Catalina de Silva (*Spanish*: 431)
- Asistió al cabildo de la Cofradía de la Novena celebrado el 5 de marzo de 1641 (*Genealogía*: 523)

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo y Luis Bernardo de Bovadilla. Contratado como 2ª gracioso y además debe cantar y bailar (*N.Datos*: 284)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

BIENPICA, Pedro:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Contratado para representar, cantar y bailar (*N.Datos*: 283). A partir de julio de ese año parece que pasó a la compañía de Gabriel de Espinosa (*N.Datos*: 294)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Actor con algunas habilidades musicales como parece revelar el hecho de que Gabriel de Espinosa le hiciese un contrato, con otros cinco compañeros, para que fuesen a Colmenar Viejo a

representar por las fiestas de la Virgen de Agosto dos comedias y dos entremeses “con musica y bailes” (*N.Datos*: 294-5).

BRAVO, Francisco:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1634: Contratado por Hernán Sánchez de Vargas para representar, cantar y bailar (*N.Datos*: 235)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

BRAVO, Frutos (José):

1. Datos biográficos:

- Fue recibido en la Cofradía de la Novena, junto con los restantes miembros de la compañía de Antonio de Prado a la que entonces pertenecía, en 1632 (*Genealogía*: 114)
- Casado con la actriz Josefa Lobaco (*Genealogía*: 214)
- Murió en Toledo en 1644, y fue enterrado en el convento de San Francisco (*Genealogía*: 214).

2. Vida profesional:

- 1632: Gracioso en la compañía de Antonio de Prado, a la que también pertenecía su mujer (BERGMAN, *L.Quiñones*: 485)
- 1633: Gracioso, además canta y baila en la compañía de Antonio de Prado (*N.Datos 2ª(1911)*: 46)
- 1634: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 64)
- 1635: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1636: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Docs.Autos 1636*: 295)
- 1639: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1640: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1641: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)
- 1642: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Prado (*L.Quiñones*: 485)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro la compañía de Antonio de Prado (*N.Datos 2ª(1911)*: 46), participó en los autos del Corpus de Madrid.
- 1634: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado participó en los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Prado*: 64)
- 1635: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado participó en los autos del Corpus de Madrid (*Docs.Autos 1636*: 295)
- 1636: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Docs.Autos 1636*: 295) participó en los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Baile de los locos* de León Merchante (*Colección: cxcix*)
- Aparece en el entremés *Las Dueñas* de Luis Quiñones de Benavente. Hacía una de las cuatro *DUEÑAS*¹⁰⁸⁹
- Entremés *El talego* (2ª parte) de Quiñones de Benavente¹⁰⁹⁰ (*Colección: 522*).
- Entremés *La puente segoviana* (1ª y 2ª partes) de Quiñones de Benavente. Hacía el papel del *RIO MANZANARES* en la 1ª parte¹⁰⁹¹ (*Colección: 533-4*) y del *AGUA* en la 2ª (*Colección: 538*).
- Entremés *El martinillo* (1ª y 2ª partes)¹⁰⁹² de Quiñones de Benavente (*Colección: 551-2 y 555-6*).
- Entremés *La verdad*¹⁰⁹³ de Quiñones de Benavente. Hacía el papel de la *VERDAD* (*Colección: 572*)
- *Loa que represento Antonio de Prado*¹⁰⁹⁴ de Quiñones de Benavente (*Colección: 515*).

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Célebre *gracioso*, como la mayoría de sus colegas de igual categoría poseía dotes musicales, ya que como vimos el saber cantar y bailar eran habilidades necesarias en éste tipo de papeles. Durante toda su carrera parece que se mantuvo estrechamente ligado a Antonio de Prado, hasta el punto de que el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 114) le describe como “zelebre gracioso con Antonio de Prado”

- C -

CARRASCO, Pedro:

1. Datos biográficos:

- Natural de Daimiel, actor y músico, era un gran tenor (*Genealogía: 237*)
- Casado con la actriz Inés Gallo, “... se aparto de ella y se fue a Yndias donde murio...” (*Genealogía: 237*).
- Emigró a América (las “Indias”), y allí murió¹⁰⁹⁵.

2. Vida profesional:

- 1658: Contratado por Esteban Nuñez “...para el ministerio de cantar y representar los quartos papeles que se le repartieren...” (*A.H.P.*, Pº 5595, fº 18, J. Gª Albertos)
- 1660: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Escamilla¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁸⁹ Las otras tres las representaron Manuel de Coca, Treviño y el negro de Andrés de la Vega”. Los cuatro salían cantando (*Colección: 567*). Según Bergman (*L.Quiñones: 294*) se represento para celebrar la festividad de San Juan 1635.

¹⁰⁹⁰ Bergman (*L.Quiñones: 485*) lo fecha entre 1632-1635.

¹⁰⁹¹ Bergman (*L.Quiñones: 485*) apunta como posible fecha de representación 1635.

¹⁰⁹² Según Bergman (*L.Quiñones: 485*) la 1ª parte sería de 1633-4 y la 2ª de 1634-5.

¹⁰⁹³ Bergman (*L.Quiñones: 485*) lo fecha en torno a 1636-39.

¹⁰⁹⁴ Cotarelo (*Actores: Prado: 64*) fecha esta loa en 1634 pero Bergman (*L.Quiñones: 485*) cree que es de 1635.

¹⁰⁹⁵ Cotarelo (*Migajas: 200*) entiende que ese mismo año de 1670 (*Genealogía: 237*) se separó de su mujer y marchó a las Indias. Ella llegó a ser autora de su propia compañía, pereciendo todos ahogados en 1678 en Huelva (*Genealogía: 416*).

- 1663: Aparece como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 297*)
- 1664: Aparece como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 302*)
- 1665: Miembro (barbas) de la compañía de Antonio de Escamilla¹⁰⁹⁷ (*Docs. Calderón: 309*)
- 1669: Miembro (galán 3º) de la compañía de Antonio de Escamilla (*Colección: xlvii*)
- 1670: Miembro de la compañía de Vallejo (*Autos: 210-11*). Figura como galán 3º en la lista de la compañía de Antonio de Escamilla¹⁰⁹⁸ que debía representar uno de los autos del Corpus "...en el interin que viene Miguel de Orozco...", y como 5º galán en la de Manuel Vallejo "en viniendo Geronimo de Orozco" (*Docs. Calderón: 318*).
- 1672: Miembro (*barba*) de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1663: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El Divino Orfeo* (*Docs. Calderón: 297 y 299*), ambos de Calderón.
- 1664: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos¹⁰⁹⁹ del Corpus de Madrid, que ese año fueron *A María el corazón* y *La Inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón: 303 y 305*), ambos de Calderón.
- 1665: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Viático Cordero* y *Siquís y Cupido* (*Docs. Calderón: 310 y 313*)
- 1670: Como miembro de la compañía de Vallejo (*Autos: 210-11*) participó en los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Docs. Calderón: 319-20*), ambos de Calderón.
- 1672: Aparece en la zarzuela de Diamante *Lides de amor y desdén* (*Fuentes XXIX: 40*).
 - Como miembro de la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *No hay instante sin milagro*¹¹⁰⁰ y *Quien hallara muger fuerte* (*Autos: 233-4*).
 - Como miembro de la compañía de Escamilla participó en la zarzuela de Vélez de Guevara y Calderón *Los celos hacen estrellas*.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile *El cazador*¹¹⁰¹ de Lanini. Personificaba al *RUISEÑOR*. Compañeros: Sebastiana Fernández (*PAJARERO*) Mariana Romero (*JILGUERO*), Luisa Romero (*PARDILLO*), Luisa Fernández (*GOLONDRINA*), Manuel Vallejo (*URRACA*) (*Colección: cci*)
- *Loa* de presentación escrita por Calderón para la compañía de Antonio de Escamilla, que Cotarelo (*Colección: xlcii*) fecha en 1669.

c) Posibles papeles representados:

¹⁰⁹⁶ Ese año Escamilla se hizo cargo de la compañía que en 1659 había dirigido Pedro de la Rosa (*N.Datos, 2ª(1914): 462*).

¹⁰⁹⁷ Según Cotarelo (*Migajas: 200*) era 2º barba.

¹⁰⁹⁸ Según Cotarelo (*Migajas: 200*) hizo primer barba con Escamilla en 1670 y 1672. En la lista publicada por Shergold y Varey (*Autos: 211*) aparece el 6º entre los hombres, pero no se indica su categoría.

¹⁰⁹⁹ Posiblemente el auto representado por la compañía de Escamilla fue *A María el corazón*, ya que se le abonaron 1.200 rs. por "bestir" a cuatro niños que participaron en su auto (*Autos: 184*), que serían probablemente los que según la *Memoria* de apariencias aparecían en las cuatro esquinas de la hermita que figuraba el carro 1º (*Autos: 176*).

¹¹⁰⁰ La compañía de Escamilla habría representado éste, si como indica Cotarelo (*Colección: cl*) Manuela de Escamilla aparece en el entremés que se representó con dicho auto vestida de estudiante gorrón.

¹¹⁰¹ Cotarelo (*Migajas: 182*) cree que se debió representar hacia 1672-73 aunque en esas fechas Carrasco no pertenecía a la compañía de Vallejo que según Cotarelo fue la que lo representó. Dado que Luisa Romero no aparece en los documentos posteriores a 1672, es posible que se representase en 1670, año en el que Carrasco pertenecía a la compañía de Vallejo.

- 1672: Greer y Varey (*Fuentes XXIX: 60*) creen que pudo haber hecho el papel de *MORFEO* en la zarzuela de Diamante *Lides de amor y desdén*, adecuado a su cualidad de famoso tenor ya que debía cantar en estilo recitativo, también debido a la categoría del vestido que se le hizo, el mas caro de hombre¹¹⁰².
- Puede que hiciese el papel del *TEMOR*, un personaje que solo aparece en la 1ª jornada de la zarzuela Los celos hacen estrellas de Vélez de Guevara con música de Hidalgo, en la que debe cantar con "trémula voz"¹¹⁰³

4. Conclusiones:

Aunque la vida profesional de Carrasco ocupa apenas quince años¹¹⁰⁴, su trayectoria indica que se trata de un excelente profesional ya que aparece ligado a las principales compañías de la época. Sus habilidades como cantante debieron resultarle muy útiles en una época en la que Calderón comienza a renovar el teatro cortesano dando a la música un papel cada vez mas relevante¹¹⁰⁵ pese a que tras iniciar su carrera como músico, continúa como barba¹¹⁰⁶. El hecho de que en el baile *El cazador* de Lanini personifique al *Ruiseñor* parece confirmar su calidad como cantante.

Muy confusa resulta su partida a América, ya que aunque según el anónimo redactor de la *Genealogía* tuvo lugar en 1670¹¹⁰⁷, tras separarse de su mujer, su presencia en Madrid en 1672 apunta a este año como el mas probable.

CASCO Y ROJAS, Diego:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ana Mª de la Mata (*N.Datos: 227*)
- Fue recibido junto con su mujer y sus hijos (Diego Antonio y Manuel) en la Cofradía de la Novena en 1631 (*Genealogía: 127*)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Lorenzo Hurtado de la Cámara (*Genealogía: 127*)
- 1633: Miembro, junto con su mujer (2ª y 3ª damas), de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas en la que representa, canta y baila (*N.Datos: 227*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

¹¹⁰² Costó 4.038 ½ reales, y constaba de un manto de raso blanco, calzón, ropilla y mangas de brocado de fondo musco y flores blancas y nogueradas (*Fuentes XXIX: 59 y 125*).

¹¹⁰³ Ver la edición de la zarzuela de Shergold y Varey, (Londres, 1970), p. 21.

¹¹⁰⁴ Creemos que dado que a partir de 1672 se pierde el rastro de este actor, es muy probable que el Pedro Carrasco que aparece como *TELEMO* en la zarzuela *Acís y Galatea* de Cañizares y música de Antonio de Literes, representada el 19 de diciembre de 1708 para celebrar el cumpleaños del Rey (*Hª Zarzuela: 77*), fuese otro actor.

¹¹⁰⁵ Es muy probable que participase en *Fieras afemina amor* de Calderón, ya que sabemos que participó en la *Lides de amor y desdén*, la zarzuela de Diamante representada poco después.

¹¹⁰⁶ Aunque según la *Genealogía* (p. 237) además de músico hizo terceros galanes, a partir de 1665 le encontramos como *barba* tanto en la compañía de Escamilla como en la de Vallejo.

¹¹⁰⁷ "Se fue a Yndias estando haziendo los autos de Madrid el año 1670" (*Genealogía: 237*).

No tenemos ningún dato profesional de este actor salvo su pertenencia a las compañías de Hurtado de la Cámara (1631) y Sánchez de Vargas (1633).

CASTRO (SALAZAR), Juan de:

1. Datos biográficos:

- Existe cierta confusión sobre la identidad de este actor¹¹⁰⁸, ya que aparece como hijo de los actores Antonio de Mejía y Lucía de Castro (*Genealogía*: 102) y también como hijo de D. Pedro de Castro y Salazar¹¹⁰⁹ conocido como *Alcaparrilla*, y Antonia Granados (*Genealogía*: 306).
- Casado con la actriz Juana Caro (*Genealogía*: 102) (*N.Datos 2ª(1913)*: 309)
- Fue recibido en la Cofradía de la Novena junto con su mujer en 1653 (*Genealogía*: 464)

2. Vida profesional:

- 1642: Miembro de la compañía de Cipriano Enríquez y Luis Fernández Gandía que actuaba en Valencia. Aparece como actor, cantante y bailarín (SARRIÓ, *Vida teatral*: 199)
- 1644: Músico en la compañía de Pedro Ascanio en la que su mujer era 6ª dama (*Autos*: 45).
- 1652: Miembro junto con su mujer¹¹¹⁰ de una compañía de partes (*N.Datos 2ª(1913)*: 305).
- 1653: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Diego Osorio en la que debe representar, cantar y bailar (*N.Datos 2ª(1913)*: 309)
- 1657: Miembro en la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Colección*: xlv) (*Fuentes IV*: 123)
- 1660: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Escamilla¹¹¹¹ (*N.Datos 2ª(1914)*: 462)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1644: Como miembro de la compañía de Ascanio participó en uno de los autos del Corpus (*Autos*: 45)
- 1657: Aparece en la Loa de presentación escrita por Diamante para la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Colección*: xlv)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

¹¹⁰⁸ En todos los casos se indica que estaba casado con Juana Caro. Juan de Castro en nombre propio y en el de su mujer Juana Caro figura en la carta de obligación otorgada en 1657 por Francisco García el Pupilo y los miembros de su compañía con el arrendador de los corrales madrileños para empezar a representar en la Corte el 16-II-1658, en la que firma como Juan de Castro Salazar (*Fuentes IV*: 123-4).

¹¹⁰⁹ Era natural de Logroño y Alguacil Mayor de la Inquisición, pero se hizo actor al enamorarse de Antonia Granados, con quien se casó y tuvo dos hijos (Matías y Juan) y una hija (Lucía). Murió tras haber sido representante ocho años (*Genealogía*: 305).

¹¹¹⁰ Contratados ambos para representar (*N.Datos 2ª(1913)*: 305)

¹¹¹¹ Ese año Escamilla se hizo cargo de la compañía que había dirigido Pedro de la Rosa. En el contrato el actor figuran como Juan de Castro Salazar y su mujer Juana Caro (*N.Datos 2ª(1914)*: 462).

Las contradictorias noticias que tenemos sobre la identidad de este actor podrían deberse a una confusión entre dos personas distintas, tío y sobrino: Juan de Castro y Salazar, hijo de D. Pedro de Castro y Salazar conocido como *Alcaparrilla* y Antonia Granados, era tío de Juan de Castro, hijo de Antonio de Mejía y Lucía de Castro y Salazar¹¹¹², ya que ésta era también hija de Pedro de Castro y Antonia Granados, y hermana por tanto del primer Juan de Castro. En ambos casos se trataría de “hijos de la comedia”, por lo que creemos errónea la noticia que da el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 464) cuando afirma que el actor “... era de Seuilla, y tomo este nombre callando siempre el propio suio...”, así como el que en ambos casos se le mencione casado con Juana Caro, quien según los documentos de la época (*Fuentes IV*: 123) estaba casada con Juan de Castro y Salazar. Aunque este matrimonio no tuvo descendencia (*Genealogía*: 306) la dinastía familiar se prolongó a través de los hijos de sus hermanos Lucía y Matías de Castro¹¹¹³.

Igualmente contradictorios son los datos sobre su jerarquía profesional, ya que en unos documentos se le menciona como actor¹¹¹⁴ mientras que en otros aparece como músico, y Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) lo cita en 1643 entre los músicos de compañía que alcanzaron notoriedad.

CATALÁN, Juan:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Mariana de Guevara (*N.Datos*: 92)
- Murió en 1651 (*Genealogía*: 302)

2. Vida profesional:

- 1606: Miembro junto con su mujer de la compañía de Alonso de Riquelme, contratados ambos para cantar, representar y ayudar en los entremeses (*N.Datos*: 92-3)
- 1609: Miembro junto con su mujer de la compañía de Andrés de Claramonte (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 195)
- 1617: Autos de su propia compañía (*Spanish*: 451)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Los escasos datos que tenemos sólo nos permiten afirmar que parece tratarse de un actor con habilidades musicales.

COCA DE LOS REYES, Manuel:

1. Datos biográficos:

- Casado con Ana de Coca (*Genealogía*: 69)

¹¹¹² El matrimonio tuvo cuatro hijos: Isabel María, Pedro, Juan y Matías. *Genealogía*: 402).

¹¹¹³ Al quedarse huérfanos, los tres hermanos quedaron encomendados a su tío, Antonio Granados, uno de los autores más célebres de la 1ª mitad de siglo.

¹¹¹⁴ En 1653 Diego Osorio contrata al matrimonio para representar, cantar y bailar con un sueldo de 21 rs. de parte (*N.Datos 2ª(1913)*: 309).

- En 1632 él y su mujer fueron recibidos en la Cofradía de la Novena junto con los restantes miembros de la compañía de Roque de Figueroa a la que ambos pertenecían (*Genealogía*: 385)
- En 1633 debió encontrarse gravemente enfermo ya que se dijeron varias misas por su salud según consta en el libro de cuentas de la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 69)
- En 1636 envió desde Barcelona “vna cara de ramilletes para la Virgen de la Novena” (*Genealogía*: 69)
- Murió en 1658 o 1660¹¹¹⁵ en Estremeras, estando en la compañía de Esteban Nuñez.

2. Vida profesional:

- 1625: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Andrés de la Vega, según la lista de su compañía¹¹¹⁶ que el autor entregó a los comisarios del Corpus de Madrid (*Actores: Córdoba*: 10) en la que figura como bailarín, músico y representante.
- 1630: Gracioso en la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 455).
- 1631: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 455)
- 1632: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Roque de Figueroa (*Genealogía*: 385)
- 1634: Según Rennert (*Spanish*: 455) estaba en la compañía de Esteban Nuñez que actuaba en Sevilla, pero según Bergman¹¹¹⁷ (*L.Quiñones*: 473) ese año pertenecía a la compañía de Roque de Figueroa.
- 1635: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 455)
- 1636: Actuaba en Barcelona (*Spanish*: 455)
- 1639: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado (*Autos*: 15)
- 1640: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 455)
- 1642: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*L.Quiñones*: 473)
- 1643: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 455)
- 1645: Miembro de la compañía de Luís López que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 455)
- 1650: 3º galán y 2º gracioso en la compañía de Roque de Figueroa (*SARRIÓ, Vida teatral*: 208)
- 1654: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez (*L.Quiñones*: 473)
- 1658: Gracioso en la compañía de Esteban Nuñez (*N.Datos 2ª(1914)*: 210)
- 1660: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez (*Spanish*: 455)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1635: Aparece en *Peligrar en los remedios*, comedia de Rojas Zorrilla (*Spanish*: 455)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *Las Dueñas*¹¹¹⁸ de Quiñones de Benavente, representado por las compañías de Prado y Figueroa. Hacía una de las cuatro *DUENAS* (las otras eran Treviño, Frutos, y “el negro de Andrés de la Vega”) (*Colección*: 567).

- *El baile de los locos* de León Marchante (*Colección*: cxcix)

c) Posibles papeles representados:

¹¹¹⁵ Según la *Genealogía* (p. 69) fue posiblemente en 1660 ya que ese año Hipólito de Olmedo entró como gracioso en la compañía de Esteban Nuñez, por lo que pudo sustituir a Coca. Rennert (*Spanish*: 455) también afirma que murió en 1660, pero Cotarelo (*Colección*: lxxviii) da 1658 como fecha de su muerte.

¹¹¹⁶ Agulló (*100 Docs.*: 102) reproduce la misma lista pero con variantes en los nombres de las actrices -la mujer de Coca aparece no como Ana de Coca sino como Ana de Soto- y la incluye entre otros papeles de 1634. Según Rennert (*Spanish*: 455) ese año pertenecía a la compañía de Esteban Nuñez.

¹¹¹⁷ Bergman (*L.Quiñones*: 473) cree que la fecha dada por Rennert puede ser una errata por 1654.

¹¹¹⁸ Bergman (*L.Quiñones*: 290) cree que posiblemente se representó para celebrar la fiesta de San Juan en 1634 o 1635.

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Gracioso “mui zelebrado” (*Genealogía*: 69), los datos que sobre su trayectoria profesional tenemos parecen indicar que comenzó su carrera como bailarín, habilidad en la que sobresalió¹¹¹⁹, y músico.

Aunque finalmente destacase como *gracioso*, categoría profesional en la que las habilidades musicales eran muy convenientes, parece que los conocimientos musicales de Coca eran superiores a los de la mayoría de sus compañeros ya que en 1639 se pagaron 450 rs. a Coca y a sus compañeros Pantaleón de Borja y José Díaz “...por dos vayles i tonos que pusieron de musica...” para las representaciones que se hicieron durante la primavera de ese año en el estanque del Buen Retiro (*Spanish Stage*: 292).

Con una larga carrera de mas de treinta años en las compañía mas prestigiosas, sólo la muerte le retiró de las tablas.

CONTRERAS, Eugenio de (o Diego):

1. Datos biográficos:

- Casado con María Infanta y padre de Antonia de Contreras (*Genealogía*: 320)
- Fue recibido junto con su mujer en la Cofradía de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 320)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Alonso de Olmedo y Tufiño (*Genealogía*: 320)
- 1633: Miembro de la compañía de Antonio de Prado. Contratado para cantar y representar (*N.Datos 2ª(1911)*: 46).
- 1634: Miembro, junto con su hija, de la compañía de Alonso de Olmedo y Tufiño (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 239 y 243).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro de la compañía de Prado participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos 2ª(1911)*: 46)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

¹¹¹⁹ Según la *Genealogía*, (p. 69) tuvo como competidor al danzarín Pedro Lezcano.

Apenas tenemos datos sobre este actor, aunque el hecho de que fuese contratado por Olmedo y Prado parece indicar que se trataba de un representante de cierta valía.

CONTRERAS, Pedro de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ana de Oro (*N.Datos*: 259)

2. Vida profesional:

- 1628 (?): Músico en la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 456)
- 1630: Músico en la compañía de Roque de Figueroa (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 208)- 1637: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Pedro de la Rosa¹¹²⁰. Según Rennert (*Spanish*: 456) y Sarrió (*Vida Teatral*: 267) era el 4º galán.
- 1639: Miembro (4º galán) de la compañía de Pedro de la Rosa (*Spanish*: 456)
- 1641: Miembro (4º galán) de la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos 2ª*(1912): 308).
- 1644: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos 2ª*(1912): 423)
- 1651: Miembro (2º barba) de la compañía de Toribio de Vega (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 286)
- 1655: Miembro de la compañía de Francisco García (*N.Datos 2ª*(1913): 431)
- 1656: Miembro de la compañía de Mariana Vaca (*N.Datos 2ª*(1913): 436).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1627: *Loa con que empezó en la corte Roque de Figueroa*¹¹²¹ de Quiñones de Benavente (Cotarelo, *Colección*: 531-3).
- 1637: Aparece en el entremés cantado *El mago*¹¹²² de Quiñones de Benavente. Hacía uno de los cuatro *LOCOS*.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Actor y músico, aunque según la *Genealogía* (p. 239) hacía 2º barba los datos conservados indican que hacía también papeles de 4º galán y que debió alcanzar también fama como cantante, pues como tal le presenta su compañero Bezón en la *Loa con que empezó en la corte Roque de Figueroa* (Cotarelo, *Colección*: 532):

(*Salen Pedro de Contreras y el muchacho*)

BEZÓN: Este, ¿no es Pedro de Contreras
con el muchacho, que canta,
si no lo mejor del orbe,

¹¹²⁰ En un primer contrato, fechado el 3 de marzo, Rosa le contrató sólo a él para cantar y representar. Once días después se hace un nuevo contrato, ahora al matrimonio, en el que se estipula que ambos representan, cantan y bailan (*N.Datos*: 259).

¹¹²¹ Bergman (*L.Quiñones*: 473) la fecha ese año.

¹¹²² Según Bergman (*L.Quiñones*: 473) se representó ese año.

de lo mejor que en él se halla?

CUEVA, Juan de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Úrsula del Río (*N.Datos*: 283)
- Parece que ambos fueron recibidos en la Cofradía de la Novena en 1634¹¹²³ (*Genealogía*: 76 y 388).

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Andrés de la Vega. Contratados ambos para representar, cantar y bailar (*N.Datos*: 238)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

- CH -

CHÁVARRI, Jerónimo (el Choto):

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz María de Salinas (*Genealogía*: 77)
- Fue admitido en la Cofradía de la Novena, con su mujer y la hija de ésta (Jerónima de Flores) y de su primer marido (Juan de Flores) en 1664 (*Genealogía*: 77).
- Murió en 1676 (*Genealogía*: 77).

2. Vida profesional:

- 1664: Miembro de la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero (*Docs. Calderón*: 302)
- 1665: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 309)
- 1667: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía*: 77)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1664: Como miembro de la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *A María el Corazón* y *La inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón*: 303-5)
- 1665: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón*: 309-10)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

¹¹²³ Los datos no están muy claros pues en otro apartado el autor de la *Genealogía* (p. 74) dice que Úrsula fue recibida ese año junto con sus padres.

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aparece citado en la *Genealogía* (p. 77) con ligeras variantes en su apellido (Chavarris, Chavarría, Chavare y Chaverri). Aunque aparece citado por Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) como músico en 1663, en las listas del Corpus de 1664 y 1665 publicadas por Pérez Pastor (*Docs. Calderón*: 302 y 309) no se dice que lo sea.

CHOTO, El:

Ver CHAVARRI, Jerónimo.

- D -

DÍAZ, Luis:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1641: Músico en la compañía de Lorenzo de Prado (*N.Datos 2ª(1912)*: 313)¹¹²⁴
- 1645: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 462)
- 1651: Miembro de la compañía de Francisco García Sevillano, contratado para cantar y bailar (*N.Datos 2ª(1913)*: 301).
- 1652: Músico en la compañía de Mariana Vaca (viuda de Antonio García de Prado) (*N.Datos 2ª(1913)*: 306)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Los escasos datos que tenemos sobre él parecen indicar que se trataba de un actor con dotes de cantante.

DÍAZ NAVARRETE, Alonso:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Antonia Victoria (*Genealogía*: 53).

¹¹²⁴ Al parecer se había contratado primero (2 de marzo) con Antonio de Sierra como "cantor" con un sueldo de 6 ½ rs. (*N.Datos 2ª(1912)*: 311), pero el 15 de marzo aparece como músico entre los actores contratados por Lorenzo de Prado con un sueldo ligeramente superior: 7 rs. (*N.Datos 2ª(1912)*: 314).

2. Vida profesional:

- 1623: Miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*Spanish*: 462)
- 1632: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*Spanish*: 462-3)
- c.1635: Miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*Genealogía*: 53)
- 1643: Músico en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos 2ª*(1912): 416)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1628: Aparece en *La competencia en los nobles* de Lope de Vega (*Spanish*: 463)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Los escasos y confusos datos que tenemos sobre este actor no nos permiten afirmar con seguridad que fuese músico por lo que hemos creído mas conveniente incluirlo entre los actores-músicos.

DIEGUEZ, Antonio:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1702: 3º galán y músico en la compañía de Jerónima de Sandoval (*Genealogía*: 282)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

DUARTE, Gabriel:

1. Datos biográficos:

- Según Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) era el padre del músico Ambrosio Duarte.

2. Vida profesional:

- 1595: Contratado por Alonso de Cisneros y Melchor de Villalba para "...cantar en los entremeses y representar..." (*N.Datos*: 39)
- 1602: Miembro de la compañía de Jiménez de Valenzuela (*Spanish*: 464)
- 1606: Miembro de la compañía de Juan de Morales Medrano (*Spanish*: 464)
- 1614: Miembro de la compañía de Alonso de Heredia (*Spanish*: 464)

- 1617/19: Miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas (*N.Datos 2ª(1907)*: 381)¹¹²⁵

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) lo cita en 1615 entre los músicos de compañía que alcanzaron notoriedad, los datos que conocemos no permiten afirmarlo con seguridad.

- E -

ESCAMILLA, Antonio de:

1. Datos biográficos:

- Natural de Córdoba, se llamaba en realidad Antonio Vázquez (*Genealogía*: 131)
- Casado con Francisca Díaz (*Genealogía*: 131)
- Padre de Manuela de Escamilla y padraastro de Ana y María de Escamilla¹¹²⁶
- Murió en 1695 (*Migajas*: 202)

2. Vida profesional:

- 1650: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Migajas*: 202) (*Docs. Calderón*: 170)
- 1651: Miembro, junto con su hijastra María, de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón*: 189).
- 1652: Miembro (2º gracioso), junto con su hijastra María, de la compañía Juan Vivas y Gaspar de Valdés (*N.Datos 2ª(1913)*: 306)¹¹²⁷
- 1655: Miembro (gracioso), junto con su hija Manuela, de la compañía de Francisco García, *el Pupilo* (*N.Datos, 2ª(1913)*: 434).
- 1657: Miembro de la compañía de Francisco García, *el Pupilo* (*Fuentes IV*: 123)¹¹²⁸
- 1659: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Sebastián de la Prado y Juan de la Calle (*Migajas*: 202) (*Docs. Calderón*: 261)
- 1660: Miembro (*¿gracioso?*) de la compañía de Sebastián de la Prado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 265).
- 1661: Autor y gracioso de su propia compañía (*Docs. Calderón*: 282)¹¹²⁹
- 1662: Autor de su propia compañía (*Spanish*: 465) (*Migajas*: 202)¹¹³⁰
- 1663: Autor de su propia compañía (*Spanish*: 465) (*Docs. Calderón*: 297)
- 1664: Autor de su propia compañía (*Spanish*: 465) (*Docs. Calderón*: 302)
- 1665: Autor de su propia compañía (*Spanish*: 465) (*Docs. Calderón*: 309)
- 1667: Autor de su propia compañía (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 202)
- 1669: Autor de su propia compañía (*Fuentes V*: 71)
- 1670: Autor y *gracioso* de su propia compañía (*Migajas*: 202) (*Docs. Calderón*: 318)
- 1671: Autor y *gracioso* de su propia compañía (*Docs. Calderón*: 323)

¹¹²⁵ Firmó con Sánchez un contrato el 10 de febrero para asistir en dicha compañía durante dos años.

¹¹²⁶ Estas dos últimas eran hijas de Francisca Díaz y su primer marido Juan de la Cruz (*Genealogía*: 131).

¹¹²⁷ Según Cotarelo (*Migajas*: 202) ese año pertenecía a la de Sebastián de Prado, pero el 13 de marzo Escamilla firmó un contrato con Vivas y Valdés para hacer 2º gracioso y barba en su compañía (*N.Datos 2ª(1913)*: 306).

¹¹²⁸ Según Cotarelo (*Colección*: xlvii) era gracioso.

¹¹²⁹ Según Cotarelo (*Migajas*: 202) fue este año cuando "ascendió" a autor.

¹¹³⁰ Según Cotarelo (*Migajas*: 202) en 1662 fue autor a medias con Sebastián de Prado, pero los años siguientes ya figura solo.

- 1672: Autor y *gracioso* de su propia compañía (*Docs. Calderón: 329* (1672))
- 1673: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Felix Pascual (SARRIÓ, *Vida teatral: 249*) (*A.M.V.: 2-197-20*)
- 1674: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón: 337*)
- 1675¹¹³¹: Autor de su propia compañía (*Spanish: 465*) (*Migajas: 202*) (*Docs. Calderón: 341*)
- 1676: Autor de su propia compañía (*Spanish: 465*) (*Migajas: 202*) (*Docs. Calderón: 347*)
- 1677: Autor de su propia compañía (*Spanish: 465*) (*Migajas: 202*) (*Docs. Calderón: 350*)
- 1678: Autor de su propia compañía (*Spanish: 465*) (*Migajas: 202*) (*Docs. Calderón: 352*)
- 1679: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Manuel Vallejo (*Migajas: 202*) (*Docs. Calderón: 357*)
- 1680: Miembro (*gracioso 1º*) de la compañía de Manuel Vallejo (*Migajas: 202*) (*Docs. Calderón: 366*)
- 1681: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Manuel Vallejo (*Migajas: 202*) (*Docs. Calderón: 369*)
- 1682: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (AGULLÓ, *100 Docs.: 118*).¹¹³²
- 1683: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (SARRIÓ, *Vida teatral: 284*)¹¹³³
- 1684: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.: 2-425-41*)
- 1685: Autor de su propia compañía (*Fuentes V: 153*)
- ¿1686?: Miembro de la compañía de su hija Manuela (SARRIÓ, *Vida teatral: 203*)
- 1689: Marchó con una compañía (?) a Lisboa (*Migajas: 202*)
- 1691: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Damián Polope (*A.M.V.: 2-198-17*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1650: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado, participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 170*)
- 1659: Como miembro (*gracioso*) de la compañía de Sebastián de la Prado y Juan de la Calle (*Migajas: 202*) (*Docs. Calderón: 261*) participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1660: Participó en *Celos aun del aire matan* de Calderón. Hizo el papel de *RÚSTICO* (*Hª Zarzuela: 55*)
- 1661: Como gracioso de su propia compañía (*Docs. Calderón: 282*) posiblemente participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1662: Como gracioso de la compañía que dirigía junto con Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 292*) participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1663: Como gracioso de su propia compañía (*Docs. Calderón: 297*) participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El divino Orfeo* (*Autos: 169*).
- 1664: Como gracioso de su propia compañía (*Docs. Calderón: 302*) participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *A María el corazón*¹¹³⁴ y *La inmunidad del sagrado* (*Autos: 176-7*)

¹¹³¹ La decisión de volver a ser autor en 1675 parece que se debió en gran parte a que Manuel Vallejo y Simón Aguado se negaron a formar compañía por "...la falta de medios con que nos allamos..." (*Autos: 285*), lo que supuso ambos fuesen encarcelados por orden de la Junta del Corpus de Madrid. Finalmente, y tras un intento para que Escamilla y Aguado se asociasen, se formaron las dos compañías para el Corpus y para todo el año, dirigidas por Escamilla y Vallejo (*Autos: 286*).

¹¹³² Parece que la compañía estuvo de gira por levante, ya que según Cotarelo (*Migajas: 202*) estuvo actuando en Alicante. Figura entre los miembros de la compañía de Vallejo que el 19 de mayo, estando en Valencia, otorgan poder a Jerónimo de Peñarroja para que firme un contrato con el arrendador de los corrales de Madrid (*100 Docs.: 118*).

¹¹³³ Según la *Genealogía* (p. 167) ambos dirigían la compañía, que actuaba en Valencia.

- 1665: Como gracioso de su propia compañías participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 309*) que ese año fueron *El viático cordero*¹¹³⁵ y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón: 310 y 313*)
- 1670: Autor de una de las compañía que hicieron los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 318*) que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Docs. Calderón: 319-320*)
- 1671: Autor y gracioso de una de las compañías que hicieron los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 323*), que ese año fueron *El Santo Rey D. Fernando* (1^o y 2^a partes) (*Docs. Calderón: 325-6*)
- 1672: Autor y gracioso de una de las compañías que hicieron los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 329*), que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quien hallara mujer fuerte* (*Autos: 233-4*), que parece haber sido el que representó su compañía¹¹³⁶.
 - Participó en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara. Hizo el *REGOCIJO* en la loa, de *TRAPERO* en el fin de fiesta (*Celos: lxxxix*)
 - Participó en *Fieras afemina amor* de Calderón. Aparece en el entremés y en el fin de fiesta (*Fuentes XXIX: 39*)
- 1674: Como gracioso de la compañía de Aguado (*Docs. Calderón: 337*) participaría en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La viña del Señor* y *La nave del mercader* (*Docs. Calderón: 338*)
- 1675: Como actor en su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹¹³⁷, que ese año fueron *El nuevo Hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Docs. Calderón: 342 y 344*)
- 1676: Hizo con su compañía *Amado y aborrecido* de Calderón, representada el 18 de febrero para celebrar los años de la nieta de la reina Mariana (*Fuentes I: 238*)
 - Participó con su compañía en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 347*), que ese año fueron *Los alimentos del hombre*¹¹³⁸ y *La serpiente de metal* (*Autos: 317*)
- 1677: Representó con su compañía uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 350*)
- 1678: Representó con su compañía uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 352*)
- 1679: Como miembro de la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón: 357*), participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón: 358 y 362*)
 - Participó en *Psiquis y Cupido* de Calderón¹¹³⁹.
 - Participó en *Faetón* de Calderón¹¹⁴⁰.
 - Aparece en el entremés *La plaza del Retiro*¹¹⁴¹ de Simón Aguado (*Fuentes IX: 179*).
- 1680: Participó en *La púrpura de la rosa* de Calderón¹¹⁴².
 - Como gracioso de la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón: 366*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La divina Filotea* y *El cordero de Isaías* (*Docs. Calderón: 370*).

¹¹³⁴ Su compañía posiblemente representó el primero ya que se le abonaron 1.200 rs. "...por bestir quatro niños que salieron en su auto..." (*Autos: 184*), que serían los cuatro ángeles que aparecían en el primer carro según se indica en la memoria de apariencias (*Autos: 176*)

¹¹³⁵ Parece que la compañía de Escamilla hizo el primero y la del *Pupilo* representó el de Orfeo ya que a Luisa Romero, 2^a dama de dicha compañía, se le pagaron 2.200 rs. "...por sobresaliente en el auto del divino Orfeo..." (*Autos: 189*)

¹¹³⁶ Según Cotarelo (*Colección: ci*) su hija Manuela aparece en el entremés del auto *Quien hallara mujer fuerte*.

¹¹³⁷ Se le dieron 600 rs. por ayuda de costa (*Docs. Calderón: 341*).

¹¹³⁸ Según una *Memoria de los trastos e ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos: 318*) parece que representaron *Los alimentos del hombre* ya que hay otra lista con cosas para *La serpiente de metal*

¹¹³⁹ Se le pagaron 300 rs. por poner el fin de fiesta (*Fuentes I: 82*).

¹¹⁴⁰ A él y a Manuel Vallejo se les dieron conjuntamente 400 rs. por "vestir" sus papeles (*Fuentes I: 93*).

¹¹⁴¹ Según un manuscrito conservado en la B.N. de Madrid, se representó con la comedia *El imperio de Alcina*, titulada también *El palacio de Alcina*, atribuida a Diamante y hoy desconocida (*Fuentes IX: 179*).

¹¹⁴² Se le pagaron 150 rs. por el entremés *Las beatas* (*Fuentes I: 99*).

- 1681: Como miembro de la compañía de Vallejo (*Docs. Calderón: 369*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1684: Como gracioso de la compañía de Vallejo (*A.M.V.: 2-425-41*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1691: Como miembro de la compañía de Polope (*A.M.V.: 2-198- 17*) participó en *El Maestrazgo del Toisón*, uno de los autos del Corpus de Madrid¹¹⁴³

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés cantado *Felipa la Rapada* de D. Antonio de la Cueva, que según Cotarelo (*Colección: cxliv*) se representó en 1657.
- Entremés anónimo *La plaza del Retiro* (*Colección: cxxxv*)
- Entremés *La Ronda de amor* de Avellaneda. Hace el *DOCTOR* (*Colección: cvi*)
- Jácara entremesada *Gargolla*, de León Merchante. Hizo el papel de *GARGOLLA* (HUERTA, *Teatro breve: 336*)
- *Loa* cantada de D. Diego de Figueroa y Córdoba que según Cotarelo (*Colección: xxxvi*) se representó en 1658.
- *Loa* de presentación escrita por Diamante para la compañía de Francisco García, el *Pupilo*. Según Cotarelo (*Colección: xlv*) se representó en 1657.
- *Loa* escrita por Calderón para la presentación de su compañía en la que se dice que él era el gracioso de su compañía. Según Cotarelo (*Colección: xlvii*) fue escrita en 1669.
- *Mojiganga de la Ballena*, de Monteser (*Colección: ccxcv*)
- *Mojiganga del Titiritier* de Avellaneda (*Colección: ccxcv*)

c) Posibles papeles representados:

- 1658: Puede que hiciese el papel de *RÚSTICO* en la zarzuela *El laurel de Apolo* de Calderón, que fue representada ese año por su compañía y por la de Francisco García, el *Pupilo* (*Hª Zarzuela: 48*)
- 1672: Shergold y Varey (*Celos: lxxxix*) creen muy posible que hiciese el papel de *MOMO* en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara
- Greer y Varey (*Fuentes XXIX: 56*) creen muy probable que hiciese el papel de *LICAS*, lacayo de Hércules en *Fieras afemina amor*, de Calderón.

4. Conclusiones:

Hombre al parecer de natural inquieto¹¹⁴⁴, célebre *gracioso* y *autor*, y miembro de pleno derecho de la élite profesional de su época durante mas de cuarenta años, comparte con sus colegas Aguado y Vallejo muchos rasgos comunes, especialmente con éste último, su colega y rival artístico durante muchos años. Como *autor* su carrera se desarrolla de forma bastante continuada durante mas de diez años (de 1661 a 1672 y de 1675 a 1678). No obstante y pese al prestigio profesional de su compañía, siempre ligada a las fiestas palaciegas¹¹⁴⁵ y al Corpus madrileño, no pudo evitar los

¹¹⁴³ Por acuerdo de la Junta del Corpus de 4-IV-1691 se decidió que Escamilla y su hija Manuela "...que hauian venido desde la ciudad de jerez se les diesen dos mil ducientos Rs.". En otro acuerdo del 15 de junio, la Junta decide que además de los 2.200 rs., se den 1.500 rs. a Manuela "...para vestir el papel de demonio en el Auto del Maestrazgo del tousson por no tocarla hazer di[ch]o papel y no hauer en la compañía quien lo hiciese..." mas 900 rs. para "...acabar de pagar la costa del viaje...", y otros 700 rs. a Antonio de Escamilla de ayuda de costa para vestir el auto (*A.M.V.: 2-198- 17*).

¹¹⁴⁴ Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 131) "Saliose de su casa y hiço 6 viajes a Yndias, en donde fue contramaestre.

¹¹⁴⁵ En 1675 Escamilla y Vallejo dirigieron un escrito al Protector solicitando que se les aumentase la parte que cobraban en las entradas de los corrales "... en considerazion de que no se pueden mantener con tres quartos, suplican a V.S. haga vna consulta al Consejo apadrinándolos para que se nos de permiso de cobrar vn quarto mas siquiera ..." (*Fuentes V: 113*). En él ambos declaran que "...por quanto a 20 años que no salen de Madrid, pues antes de acabarse vn año los embarga la Villa de Madrid para el siguiente, y si acaso salen fuera es por tiempo limitado, pues luego v por parte del arrendamiento v por parte de Palacio *los apremian para volver a las fiestas de S.M.*, por cuiu causa son las compañías mas crezidas y de mas personajes, y que los mantenimientos y

problemas económicos que acosaron también a sus colegas, especialmente en la década de 1670, como desvelan los escritos que dirigió a las autoridades teatrales. El que en 1672 dirigieron Escamilla y Vallejo al Protector, en demanda de “una remuneración competente” que les compensase por los crecidos gastos (en vestuario¹¹⁴⁶ y sueldos¹¹⁴⁷) y por la pérdida de ingresos ocasionada por “...hauerse ynobado la forma antigua de las representaciones...”¹¹⁴⁸ (*Autos*: 235-6), es muy revelador de los problemas que debían afrontar los autores¹¹⁴⁹, agravados en una época de crisis teatral.

Como autor estimado en palacio, Escamilla, al igual que sus colegas se encargaba también de proveer las obras breves para las representaciones cortesanas¹¹⁵⁰.

Como actor su carrera fue una de las mas dilatadas y exitosas, formando siempre parte de las compañías mas prestigiosas. Como *gracioso* se inscribe, al igual que su hija Manuela, en la tradición de actores-cantantes que protagonizan el teatro español del siglo XVII. Prueba del aprecio en que se tenía su arte cómico lo tenemos en el hecho de que en 1691, cuando ya debía ser prácticamente un anciano, la Junta del Corpus decidiera hacerle entrar en una de las compañía que debían representar los autos del Corpus de Madrid.

Cabeza de una dinastía de célebres actores, entre los que destacan su hija Manuela de Escamilla y su nieta Teresa de Robles, es seguro que Escamilla protagonizó numerosas piezas breves, de las que sólo conocemos una pequeña parte.

los vestuarios valen a no mas al doble de lo que valian antes...” (*Fuentes* V: 113). El subrayado en cursiva es mío.

¹¹⁴⁶ “... oy se da la misma cantidad que se daba en lo antiguo quando la bara de tafetan balia a cinco reales y a este respecto las demas mercaderías [...] que los mas se alquilaban para los autos [...] y al presente se compra a toda costa que solamente para zapatos, sombreros y mangotes no alcanza lo que se les da” (*Autos*: 235-6).

¹¹⁴⁷ “... en todas las ciudades en que se hacen fiestas de autos se an subido las cantidades a las compañías respecto de la carestia [...] y los arrendadores de los corrales no dan ayuda de costa ni otra remuneracion a las compañía desde Pascua de Resurreccion hasta despues de pasada la fiesta del Corpus por ser de la obligacion de V.S. ...” (*Autos*: 236)

¹¹⁴⁸ La queja fundamental reside en que antes las fiestas “...solamente duraban tres días, con que se podía salir a las otabas, y los Consejos daban ayudas de costa quando se yba a representar a las casas de los Sres Presidentes ...”, mientras que con la nueva disposición “...se detienen las compañías aora nueve días...” con lo que pierden la posibilidad de representar en villas y pueblos “...por no querer los lugares las fiestas fuera de a otaba, porque les embaraza el acudir a la cultura de los campos ...”. A ello se suma el que “...por hacerse tantos días la representacion de los autos publicamente, quando se llegan a representar en los corrales no rinden la vtilidad que solian ...” (*Autos*: 235-6)

¹¹⁴⁹ Ese año la Junta del Corpus decidió dar a cada compañía 400 ducados “... por la detencion de los días que tienen mas en la representación de los que antiguamente tenian demas de los gastos ordinarios y extraordinarios...” (*Autos*: 236), pero en 1676, en un intento por limitar los gastos, se fijó en 9.000 rs. de vellón la cantidad que se daba a cada autor en concepto de ayuda de costa por “...suplimientos de partido y para bestidos ordinarios, extraordinarios y sobresalientes [...] y tambien para las mojigangas, sainetes y apariencias dellas ...” (*Autos*: 308). La decisión no fue aceptada por Escamilla y Vallejo, que se dirigieron nuevamente al Protector alegando que “... siempre ha sido exemplar [...] se les aya dado ayuda de costa por esta Villa de Madrid, para que puedan seruir dichas compañías, y por dicha Villa se quiere hazer exemplar no dar la ayuda de costa ...” sin tener en cuenta que al quitarles la posibilidad de representar fuera de la Villa se les ha ocasionado una pérdida de 50.000 rs. de octavas, además de los crecidos gastos que les ocasiona el vestuario, que por ser “...de traxes [y] alajas que cuestan mucho y no las pueden aprouechar para otros autos ...” (*Autos*: 310).

¹¹⁵⁰ Las cuentas palaciegas recogen varios pagos por este concepto durante los años 1679/80: 300 rs. por el fin de fiesta para *Siquis y Cupido*; 300 rs. por las piezas breves que él y Vallejo (que cobró otros 300 rs.) aportaron para *Faetón*; y 150 rs. por el entremés *Las beatas* representado con *La púrpura de la rosa* (*Fuentes* I: 82, 93, 99.).

- F -

FERNÁNDEZ, Juan:

1. Datos biográficos:

- Actor (3º galán) y músico (*Genealogía*: 212 y 219)

2. Vida profesional:

- 1669: Miembro (2º galán) de la compañía de Antonio de Escamilla (*Colección*: xlvii)
- 1670: Miembro (¿4º galán?) en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 318)
- 1671: Miembro (2º galán) de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 323)
- 1674: Miembro (¿3º galán?) en la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón*: 337)
- 1679: Miembro (6º) en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 356)
- 1692: Miembro (músico y 3º galán) de la compañía de María Alvarez (SARRIÓ, *Vida teatral*: 179)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1670: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 318), que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Docs. Calderón*: 319-320)
- 1671: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Santo Rey D. Fernando* (1º y 2ª partes) (*Docs. Calderón*: 325-6)
- 1674: Como miembro de la compañía de Aguado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La viña del Señor* y *La nave del mercader* (*Docs. Calderón*: 338)
- 1675: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹¹⁵¹, que ese año fueron *El nuevo Hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Docs. Calderón*: 342 y 344)
 - Aparece en la mojiganga *El Mundi Novi*, escrita por Avellaneda para la representación de su comedia *El templo de Palas*, representada el 26 de julio (*Hª Zarzuela*: 63)
- 1679: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón*: 358 y 362)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Aparece en la *Loa de presentación* escrita por Calderón para la compañía de Escamilla que Cotarelo (*Colección*: xlvii) fecha en 1669.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

¹¹⁵¹ Cobró 866 rs. por ayuda de costa (*Docs. Calderón*: 341).

No tenemos ningún dato biográfico de este actor que durante diez años desarrolla su carrera en las principales compañías, actuando ininterrumpidamente en la Corte. No sabemos el motivo de su repentina desaparición, hasta que le volvemos a encontrar en 1692 en la compañía de María Álvarez que actuaba en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral*: 179), aunque puede que se trate de otro comediante. Su trayectoria profesional parece indicar que se trataba de un actor con habilidades musicales.

FLORES, Francisco:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1636: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa. Contratado para cantar y bailar (*N.Datos*: 245)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

FONSECA, Nicolás de:

1. Datos biográficos:

- Casado con Paula (?) (*Genealogía*: 493)
- Fue el padre¹¹⁵² del músico Pedro de Fonseca (*Genealogía*: 236).

2. Vida profesional:

- 1637: Miembro de la compañía de Luis Bernardo Bovadilla. Se le contrata para representar, cantar todos los tonos y bailar (*N.Datos*: 260)
- 1638: Miembro de la compañía de Rueda y Ascanio (*L.Quiñones*: 485)
- 1639: Miembro de la compañía de Rueda¹¹⁵³ (*L.Quiñones*: 485).
- 1641: Miembro de la compañía de Gabriel Cintor y Antonio de Benavente. Se le contrata para cantar y representar (*N.Datos*, 2ª(1912): 310)
- 1642: Miembro de la compañía de Cipriano Enríquez y Luís Fernández Gandía que actuaba en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral*: 199)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* de Quiñones de Benavente¹¹⁵⁴.

¹¹⁵² En 1658 él y su hijo Pedro reconocen deber a Esteban Nuñez cierta cantidad de dinero de "resto" de estar en su compañía (*A.H.P.*, Pº 5595, fº 26. J. Gª Albertos).

¹¹⁵³ Pérez Pastor (*N.Datos*: 304) lo menciona como Nicolás de Fontela, contratado por Rueda para representar, cantar y bailar, pero Bergman (*L.Quiñones*: 485) cree que se trata de Fonseca.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque según indica el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 493) era arpista, creemos, a la vista de los contratos conservados, que se trata mas bien de un actor-músico que reúne las tres facetas: representar, cantar y bailar. Si efectivamente es el padre de Pedro de Fonseca, éste último le debería su formación musical. No creemos sin embargo que se trate de la misma persona que según Rennert (*Spanish*: 475) y Bergman (*L.Quiñones*: 485), pertenecía en 1663 a la compañía de Francisca López.

FRANCISCO ANGEL:

1. Datos biográficos:

- En 1636 ya era actor ya que ese año asistió al cabildo de la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 322)

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas. Contratado para cantar y representar (*N.Datos*, 2ª(1912): 301)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos mas datos sobre la vida profesional de este actor que su pertenencia a la compañía de Sánchez en 1638, pero el hecho de que el contrato se firmase para actuar en las fiestas del Corpus que se hicieran fuera de Madrid (*N.Datos*, 2ª(1912): 301), parece indicar que no se trataba de un actor de gran valía.

FRUTOS BRAVO, José:

Ver BRAVO, Frutos.

- G -

GARCÍA, Francisco:

¹¹⁵⁴ Aparece como músico en el reparto, y Bergman (*L.Quiñones*: 485) así lo afirma, sin embargo en la loa aparece cantando un cuatro con otros tres compañeros (Luisa (?), Catalina (?) y Bolay). Ver la loa en Cotarelo, *Colección*: 575-8.

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1639: Autor de comedias¹¹⁵⁵ (*N.Datos*: 311).
- 1641: Miembro de la compañía de Juana Espinosa. Contratado para representar, cantar y bailar (*N.Datos*, 2ª(1912): 308)
- 1643: Miembro de la compañía dirigida en sociedad por Juana Espinosa y Luís López de Sustaete¹¹⁵⁶.
- 1655: Dirigía como autor una compañía de partes (*N.Datos*, 2ª(1913): 434)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Debido a que hubo varios actores con el mismo nombre no está clara la identidad del actor, pero no creemos que se le pueda identificar con *el Pupilo*, uno de los principales autores de mediados de siglo. Creemos por ello probable que el Francisco García que en 1655 dirigía como autor una compañía de partes (*N.Datos*, 2ª(1913): 434) fuese éste que nos ocupa.

GARCÍA, Roque:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1633: Miembro de la compañía de Juan Martínez, quien le contrata para "...representar, baylar, cantar, escribir y apuntar..." (*N.Datos*: 231)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos mas datos de este actor que su pertenencia en 1633 a la compañía de Juan Martínez. El hecho de que fuese contratado para escribir y apuntar, además de los cometidos propios de un actor, parece indicar que se trataba de un hombre instruido por lo que es posible que hubiese recibido educación musical.

¹¹⁵⁵ Según Rennert (*Spanish*: 480), que parece confundirle con Francisco García *el Pupilo*, estaba casado con la actriz Jacinta de Reyes (al menos desde 1642). No creemos que se trate de la misma persona ya que *el Pupilo* estaba casado con María Vallejo (*Genealogía*: 177).

¹¹⁵⁶ Por orden del protector de comedias se anuló un primer contrato que el actor había firmado con Luís López de Sustaete. En el contrato firmado con Juana Espinosa (*N.Datos*, 2ª(1913): 415) se indica que García hará "segundos papeles" y "barbas". Al asociarse Espinosa y López de Sustaete ese mismo año, García parece que se mantuvo dentro de los mismos papeles ya que se le reconoció el mismo sueldo que tenía con Espinosa (*N.Datos*, 2ª(1913):417).

GARCÍA DE VERGARA, Pedro:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Francisca María de Valdía (*Spanish*: 482)

2. Vida profesional:

- 1636: Miembro de la compañía de Pedro de Valdés. Contratado para cantar y representar. (*N.Datos*, 2ª(1911): 307).
- 1637: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Francisco Solano (*Spanish*: 482)
- 1638: Miembro de la compañía de Juan de Malaguilla (*Spanish*: 482)
- 1640: Miembro de la compañía de Juan de Malaguilla y Mendieta (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 231)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Los escasos datos que tenemos sobre él parecen confirmar que se trataba de un actor con habilidades musicales.

GÓMEZ, Bartolomé:

1. Datos biográficos:

- Asistió al cabildo de la Cofradía de la Novena de 1655 (*Genealogía*: 311)

2. Vida profesional:

- 1655: Miembro de la compañía de partes dirigida por Miguel Fernández Bravo. Contratado para cantar y bailar (*N.Datos*, 2ª(1913): 430)
- 1658: Miembro de la compañía de José de Prado que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 484)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos mas datos de este actor que su pertenencia a las compañías de Fernández Bravo (1655) y José de Prado (1658).

GRANADA, Miguel:

1. Datos biográficos:

- Murió en 1636 (*Genealogía*: 118)

2. Vida profesional:

- Miembro de la compañía de Tomás Fernández. Era bailarín (*Genealogía*: 118)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

GUEVARA, Juan Antonio:

1. Datos biográficos:

- Músico y actor casado con Petronila Caballero (*Genealogía*: 203)
- Murió en Madrid en 1720 (*Genealogía*: 203)

2. Vida profesional:

- 1684: Miembro de la compañía de Miguel Vela (*Genealogía*: 203)
- 1685: Miembro de la compañía de Miguel Vela (*Genealogía*: 203)
- 1687: Miembro (2º barba) en la compañía de Miguel de Vela, se le incluye en la de Simón Aguado (*A.M.V.*: 2-199-3).
- 1688: Miembro (2º barba) en la compañía de Rosendo López Estrada (*A.M.V.*: 2-199-1)
- 1691: Miembro de la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 203)
- 1692: Miembro de la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 203)
- 1693: Miembro de la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 203)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1687: Como miembro (2º barba) de la compañía de Simón Aguado (*A.M.V.*: 2-199-3) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1688: Como miembro (2º barba) de la compañía de Rosendo López Estrada (*A.M.V.*: 2-199-1) participó en uno de los autos del Corpus madrileño.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que la *Genealogía* (p. 203) le menciona como arpista y barba, parece que era más lo segundo que lo primero.

- J -

JERÓNIMO, Miguel:

1. Datos biográficos:

- Se llamaba Miguel Jerónimo Punzón (*Genealogía*: 68)
- Casado con la actriz Isabel Hernández *la Velera*¹¹⁵⁷ (*Spanish*: 498)
- En 1631 fue recibido en la Cofradía de la Novena junto con su mujer y los restantes miembros de la compañía de Roque de Figueroa¹¹⁵⁸, a la que ambos pertenecían (*Actores: Prado*: 25).

2. Vida profesional:

- 1623: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*N.Datos*: 201)
- 1626: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 498)
- 1627: Miembro, con su mujer, de la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 21)
- 1630: Miembro, con su mujer, de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 498)
- 1631: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 498)
- 1634: Miembro de la compañía de Figueroa en la que según Cotarelo (*Actores: Prado*: 27) “ponía los bailes”
- 1635: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa¹¹⁵⁹ (*L.Quiñones*: 496)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1626: Interpretó el papel de *JULIO* en la comedia de Lope de Vega *Amor con vista* (*Spanish*: 498)
- 1627: Como miembro de la compañía de Figueroa, participó en los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Prado*: 21)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa I* para Roque de Figueroa escrita por Quiñones de Benavente¹¹⁶⁰
- *Loa II* para Roque de Figueroa escrita por Quiñones de Benavente¹¹⁶¹

c) Posibles papeles representados:

- 1626: Rennert (*Spanish*: 498) cree probable que hiciese el papel de *FABRICIO* en la comedia de Lope de Vega *Sin secreto no hay amor*.

4. Conclusiones:

Según Bergman (*L.Quiñones*: 495) hay dos actores con el mismo nombre, y sólo uno de ellos bailarín. Nos parece poco probable que el Miquel Jerónimo que aparece como miembro de las compañías de Diego López de Alcaráz en 1603 (*Spanish*: 498), Antonio Granados en 1604 (*Spanish*: 498) y Riquelme en 1606, 1607 1608, y Granados en 1609 (*L.Quiñones*: 495), sea el mismo, ya que en el contrato de 1609 (*L.Quiñones*: 495-6) se le describe como “...un hombre gordo, de buen cuerpo, moreno, de edad de 36 años, barbinegro”, por lo que de ninguna manera puede ser el bailarín que aparece en las loas escritas por Quiñones de Benavente para la compañía de Roque de Figueroa, máxime cuando el propio dramaturgo no ahorra elogios a la habilidad como bailarín del actor:

BEZÓN: “Este ¿no es Miguel Jerónimo
que tiene, si baila o danza,
en las castañetas lengua

¹¹⁵⁷ Ella murió siendo monja en 1644 (*Genealogía*: 383), por lo que él tuvo que morir algunos años antes.

¹¹⁵⁸ Según la *Genealogía* (p. 383) fue en 1632.

¹¹⁵⁹ Ese año la compañía marchó a Nápoles (*Actores: Prado*: 36), y es de suponer que Jerónimo formaba parte de ella ya que su mujer era la 1ª dama.

¹¹⁶⁰ Bergman (*L.Quiñones*: 301) cree que la fecha mas probable de su representación fue 1627.

¹¹⁶¹ Bergman (*L.Quiñones*: 304) cree que la fecha mas probable de su representación fue 1628.

y en los pies ligeras alas.

(Loa I: Colección: 532)

MIGUEL: Miguel Jerónimo soy;
bailo, danzo, represento.
BEZÓN: Y dais tan grandes giradas,
que pienso que sois rodezno.

(Loa II: Colección: 546)

JUAN, Francisco:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1670: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 318*)
- 1672: 2º barba en la compañía de Carlos de Salazar (*Vida teatral: 275*)
- 1673: Arpista y 2º gracioso en la compañía de Magdalena López (*Genealogía: 217*)
- 1674: Miembro de la compañía de Magdalena López (*Spanish: 476*)
- 1677: Miembro de la compañía de Magdalena López (*Spanish: 476*)
- 1679: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo¹¹⁶² (*Spanish: 476*)
- 1680: Miembro de la compañía de Jerónimo García¹¹⁶³ (*Spanish: 476*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1670: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 318*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque parece haber iniciado su carrera como actor y arpista, finalmente aparece como actor pero relegado a papeles secundarios.

- L -

¹¹⁶² En la lista de Vallejo para el Corpus figura el último de los hombres (*Docs. Calderón: 357*)

¹¹⁶³ Según se indica en la lista de la compañía para Corpus, hacía papeles "de por medio" (*Docs. Calderón: 365-366*)

LABAÑA, Juan de :

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1687: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-3)
- 1688: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Agustín Manuel¹¹⁶⁴.
- 1694: Miembro (2º músico y arpista) en la compañía de Cristóbal Caballero (*A.M.V.*: 2-200-4).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1687: Como gracioso de la compañía de Agustín Manuel¹¹⁶⁵ (*A.M.V.*: 2-199-3) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El primer duelo del mundo* [o de *España*] de Bances Candamo y *Gedeón humano y divino* [*La piel de Gedeón*] de Jacinto Ibañez (*A.M.V.*: 2-199-3)
- 1688: Como gracioso de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-1) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *A María el corazón*¹¹⁶⁶ y *El horno de Babilonia* (*A.M.V.*: 2-200-5).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Como gracioso no resulta extraño que tuviese los suficientes conocimientos musicales como para desarrollar también tareas de músico, y Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita como músicos conocido en 1693. No obstante, su carrera en los escenarios madrileños parece haber sido muy breve pese a que en 1687 la Junta del Corpus le hizo venir a Madrid¹¹⁶⁷ para que se incorporase a la compañía de Agustín Manuel.

LEAL, Antonio:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

¹¹⁶⁴ En la lista de gastos figura un pago de 100 rs. pagados a Manuel de Labaña "gracioso de la compañía de Ag[ustín] Manuel [...] porque dio el entremes que represento su compañía..." (*A.M.V.*: 2-199-1).

¹¹⁶⁵ Estaba actuando en Toledo de donde la Junta del Corpus madrileña ordenó que viniera junto con otros compañeros (*A.M.V.*: 2-199-3).

¹¹⁶⁶ Parece que éste fue el que representó la compañía de Agustín Manuel, ya que según la cuenta de gastos se pagaron 600 rs. a Bernabé Álvarez "...para que con ellos bitiese a su hija que se entro por sobresaliente en la compañía de rosendo lopez de estrada para hacer el papel del hijo de nabucodonosor..." (*A.M.V.*: 2-199-1).

¹¹⁶⁷ En 1687 la Junta del Corpus de Madrid acordó escribir al corregidor de Toledo para que embargase, entre otros, a "Juan de la Baña gracioso" que estaba actuando con una compañía en dicha ciudad (*A.M.V.*: 2-199-3).

2. Vida profesional:

- 1640: Bailarín, cantante y actor en la compañía de Manuel Vallejo que actuaba en Sevilla (*Spanish: 502*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

LEÓN, Francisco de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Contratado para representar, cantar y bailar (*N.Datos: 282*).
- 1641: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Contratado para representar y bailar (*N.Datos 2ª(1912): 309*).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos mas datos de este actor que su pertenencia a la compañía de Vega en 1638 y 1641. De dichos contratos parece deducirse que se trata de un actor y bailarín.

LEONARDO, Antonio:

1. Datos biográficos:

- Apodado "el Bayo" y "el Fachendas", fue músico y actor. (*Genealogía: 132*)
- Casado primero con la actriz-música Luisa Fernández, y tras enviudar de ella¹¹⁶⁸ con una nieta de María de Córdoba *Amarillis*. (*Genealogía: 132*)
- Fue admitido como cofrade de la Novena en 1668 junto con su 1ª mujer (*Genealogía: 132*)
- Murió en 1698 en Madrid (*Genealogía: 132*)

2. Vida profesional:

- 1664: Miembro (5º galán) de la compañía de Antonio Ordáz (*Genealogía: 132*)
- 1669: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Colección: xlvii*)
- 1670: Miembro¹¹⁶⁹ de la compañía de Antonio de Escamilla (*Migajas: 207*)
- 1672: Miembro (3º galán) de la compañía de Manuel Vallejo¹¹⁷⁰ (*Migajas: 207*)
- 1673: Miembro (4º galán) de la compañía de Felix Pascual (*Genealogía: 132*), aunque en la lista de la compañía para el Corpus aparece en 6º lugar (*Docs. Calderón: 334*)

¹¹⁶⁸ Cotarelo (*Migajas: 207*) cree que Luisa murió hacia 1682.

¹¹⁶⁹ Según la lista presentada por el autor para el Corpus de Madrid era 5º galán (*Docs. Calderón: 318*), pero figura como 4ª en la lista de la compañía de Vallejo que publican Shergold y Varey (*Autos: 210-211*) para ese mismo año.

¹¹⁷⁰ En la lista del Corpus figura como 4º (*Docs. Calderón: 329*)

- 1676: Miembro (2º y 3º galanes) en la compañía de Hipólito de Olmedo (*Genealogía*: 132)
- 1680: Miembro (2º galán) de la compañía de Felix Pascual¹¹⁷¹ (*Genealogía*: 132)
- 1681: Miembro (galán 3º) en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 132)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1670: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 318)
- 1672: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus madrileño (*Docs. Calderón*: 329).
- 1673: Como miembro de la compañía de Felix Pascual participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 334)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El Mercader* de Melchor de Zapata. Compañeros: su mujer Luisa Fernández y su cuñada Sebastiana Fernández, Micaela Fernández, Jusepa de Salazar y Manuel Vallejo (*Colección*: xcix)
- *Loa* de presentación escrita por Calderón para la compañía de Escamilla, que según Cotarelo (*Colección*: xlvii) se hizo en 1669.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Según Cotarelo (*Migajas*: 207) empezó su carrera como músico pasando luego a ser actor. Sus apodos parecen indicar que tenía un físico algo peculiar (bayo = cabello dorado claro casi blanco (*D.A.*)) lo que no le impidió casarse con una reconocida actriz como lo era Luisa Fernández.

Parece que el matrimonio gozaba de una posición desahogada y cierta “inquietud intelectual” ya que entre los bienes embargados en 1673 a su mujer Luisa Fernández por huir de Madrid pese a habérselo prohibido la Junta del Corpus¹¹⁷², figuran además de dos guitarras y un arpa, 28 libros “grandes y pequeños” y 29 pinturas “chicas y grandes” (*A.M.V.*: 2-197-20).

Puede que sea el mismo Antonio Leonardo que en 1691 declara ser el arrendador de los corrales¹¹⁷³ de la Villa en una petición solicitando descuentos en su arriendo dirigida al Rey (*Fuentes*

¹¹⁷¹ Según Cotarelo (*Migajas*: 207) ese año hacía los primeros galanes cuando la compañía representó en Valencia.

¹¹⁷² También él tuvo problemas con la Junta del Corpus madrileño, ya que en 1674 fue él el que huyó, por lo que el alguacil enviado por la Junta del Corpus de Madrid no pudo embargarle. Aunque su casera afirma no haberle visto desde hace tres meses (desde el 7 de febrero y la orden de embargo es de 9 de mayo) en otro documento se dice que esta “...con el Sr. D. Antonio de Toledo...” (*A.M.V.*: 2-197-19)

¹¹⁷³ “Señor: Antonio Leonardo, a cuyo cargo esta en arrendamiento el aprovechamiento de las casas de comedias de esta Corte, puesto a los pies de V.M. dize que el día 2 de junio proximo pasado, por orden de V.M. quedo a representar comedias particulares en el Real Coliseo la compañía de Agustín Manuel y lo continuo hasta el día 11 de dicho mes, y porque en todo el dicho tiempo no ha sacado el suplicante vsufruto alguno, antes bien ha tenido que poner de su casa 256 reales todos los días, que corresponde a lo que paga por vna de las dichas casas de comedias a lo hospitales, y demas a mas ha tenido que pagar a todos los cobradores y ministros que han asistido en dicho Coliseo todo el dicho tiempo, suplimientos a la dicha compañía y otros diferentes gastos que han importado muchas cantidades, de que al suplicante se le ha seguido graue perjuicio y asimismo a los hospitales, de cuya verdad siendo V.M. seruido podra informar el Condestable de Castilla, en cuya considerazion a V.M. suplica sea seruido de mandar por decreto suyo se le haga la baxa correspondiente a los daños que en dicho tiempo se le han causado, en que reciuira particular merced de V.M. ...” (*Fuentes* I: 201). Este escrito revela que Leonardo actuaba como arrendador aunque según la documentación conservada

/: 201), lo que significaría que retirado como actor (¿desde 1682?), permaneció ligado al negocio teatral prácticamente hasta su muerte¹¹⁷⁴.

LOBATO, Felipe:

1. Datos biográficos:

- Casado con Juana Bautista (*Genealogía*: 120)
- Fue recibido en la Cofradía de la Novena, pero no sabemos si en 1631 o en 1636¹¹⁷⁵.

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de José Martínez de los Ríos (*L. Quiñones*: 500)
- 1633: Miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas. Contratado para representar y bailar (*N.Datos*: 231).
- 1635: Miembro de la compañía de Sebastián de Avellaneda (*100 Docs.*: 103) y también de la de José Salazar¹¹⁷⁶.
- 1636: Miembro de la compañía de Tomás Fernández¹¹⁷⁷.
- 1638: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Contratado para representar, cantar y bailar (*N.Datos*: 283).
- 1640: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 256)
- 1641: Miembro de la compañía de Prado (*L. Quiñones*: 500)
- 1642: Miembro de la compañía de partes dirigida por Juan Rodríguez de Antriago (*N.Datos*: 2ª(1912): 411).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte*¹¹⁷⁸ escrita por Quiñones de Benavente, en la que declara hacer papeles de vejete (*Colección*: 559).

ninguno de los arriendos de esos años se remató en él. Sin embargo el del periodo 1687-1691, que se remató en Agustín de Loranca y Mateo Velasco Vanga, estuvo lleno de complicaciones casi desde el primer día, ya que ambos socios mantuvieron desde el principio diferencias irreconciliables que les llevaron a enfrentarse para quedarse cada uno por su cuenta con el arriendo Ver en *Fuentes VI y XIII*. Antonio Leonardo aparece como fiador de Loranca en 1690, pero tuvo que ocuparse de administrar el arriendo en 1691 debido a que Loranca fue encarcelado por deudas (*Fuentes VI*: 132 y 138). Pese a los problemas que tuvo que enfrentar, el negocio debió de resultar productivo ya que Leonardo pujó por el arrendamiento de 1695-1699, que se remató finalmente en Mateo de Velasco Vanga (*Fuentes VI*: 175 y 176)

¹¹⁷⁴ Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 132) el último cabildo al que habría asistido sería al celebrado el 8-IV-1696.

¹¹⁷⁵ Según la *Genealogía* (p. 120) hay dos apuntes al respecto en el Libro de Cofrades: uno en 1631, cuando estaba en la compañía de Juan Martínez, y otro en 1636 cuando era miembro de la que dirigía Sebastián de Avellaneda.

¹¹⁷⁶ Figura entre los actores que firman contrato con Avellaneda en marzo de ese año (*100 Docs.*: 103). Según Bergman (*L. Quiñones*: 500) ese año estaba en la compañía de José Salazar y efectivamente figura en esta compañía, que actuaba ese año en Valencia (*Vida Teatral*: 275).

¹¹⁷⁷ Aparece en la *Loa* de presentación que ese año escribió Quiñones de Benavente para dicha compañía (*L. Quiñones*: 500), pero según la *Genealogía* (p. 120) pertenecía a la compañía de Avellaneda.

¹¹⁷⁸ Según Bergman (*L. Quiñones*: 298) se representó "...en los últimos días de diciembre de 1636 o primeros de enero de 1637."

- Entremés cantado *El mago*¹¹⁷⁹ de Quiñones de Benavente. Hacía el papel de una de las fieras del Retiro (el *ZORRO*) (*Colección: 581*)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Gracioso y barba, según Bergman (*L. Quiñones: 500*) cambiaba de compañía con “inusitada frecuencia”

En 1636 Fernández le contrató como gracioso, pero finalmente pasó a hacer vejetes¹¹⁸⁰, según declara él mismo en la *Loa* de presentación escrita por Quiñones de Benavente para la compañía:

LOBATO: Yo soy, señor auditorio,
a quien este mismo año
viniendo a hacer los graciosos,
le embargó la voz Bernardo
Envejecí de pesar,
y así los vejetes hago
[...] (*Colección: 559*)

Pese a ser relegado a 2º gracioso en 1636, debía ser bastante apreciado profesionalmente ya que Quiñones de Benavente le menciona en la *Loa* para Rueda y Ascanio entre los graciosos que actuaban en Madrid:

OSORIO: [...] Mire, Ascanio, hablemos claro.
Hoy, por los pecados nuestros,
está Madrid chorreando
graciosos, que es plaga el verlos;
verbi gratia, Heredia, el Romo,
Lobato [...] (*Colección: 576*)

LÓPEZ, Francisco:

1. Datos biográficos:

- Hay dos actores contemporáneos con el mismo nombre¹¹⁸¹. Uno de ellos estuvo casado con Isabel López¹¹⁸² y el otro con Damiana Pérez (*Genealogía: 326*). Creemos que el Francisco López que nos ocupa es el primero de los dos mencionados¹¹⁸³.

¹¹⁷⁹ Según Bergman (*L. Quiñones: 316*) se representó en 1637.

¹¹⁸⁰ Según Bergman (*L. Quiñones: 500*) Fernández le había contratado en un primer momento como gracioso, pero al poder contratar a Bernardo de Medrano, Lobato pasó a hacer 2º gracioso o vejetes.

¹¹⁸¹ Rennert (*Spanish: 507-8*) menciona además a un tercero, casado con Feliciano de Andrade que murió en 1669, pero cuya actividad como actor está documentada en Nápoles en 1639.

¹¹⁸² Era hija de Luis López y Angela Corbella (*Genealogía: 387*).

¹¹⁸³ Dado que el Francisco López casado con Damiana Pérez era autor y galán de su propia compañía en 1627 (SARRIÓ, *Vida teatral: 222*), me parece mas probable que el Francisco López que nos ocupa sea el que estaba

- Francisco López y su mujer Isabel López fueron recibidos en la Cofradía de la Novena en 1634 (*Genealogía*: 326).

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro de la compañía de Juan Bautista Espinola (*Genealogía*: 326)
- 1642: Miembro de la compañía de Antonio de Rueda. Contratado como 4º galán (SARRIÓ, *Vida teatral*: 272)
- 1644: Miembro de la compañía de Francisco Guzmán y Morales. Contratado como 2º galán y músico (*N.Datos*: 2ª(1912): 419).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Si efectivamente es el Francisco López casado con Isabel López, era arpista según la *Genealogía* (p. 73), lo que resulta muy posible si tenemos en cuenta que en el contrato que firma en 1644 con Francisco de Guzmán y Morales se indica que cobrará 1 real mas que el galán 1º “por lo que tiene de músico” (*N.Datos*, 2ª(1912): 419).

- M -

MARÍN, Antonio:

1. Datos biográficos:

- Recibido por cofrade en la Novena en 1632 (*Genealogía*: 157)
- Casado con la actriz Teresa Garay¹¹⁸⁴ (*Spanish*: 517)
- Murió en 1655 (*Genealogía*: 157)

2. Vida profesional:

- 1632: Miembro de la compañía de Juan Martínez (*Genealogía*: 157)
- 1640: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 517)
- 1642: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Genealogía*: 157)
- 1643: Miembro de la compañía de Pedro de Ascanio (*Spanish*: 157)
- 1644: Miembro (*gracioso* y músico) de la compañía de Alonso de la Paz (*Autos*: 45)
- 1650: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 157)
- 1652: Miembro de la compañía de Jacinto Riquelme (*Spanish*: 517)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

casado con Isabel López, ya que ambos figuran en 1642 en la compañía de Rueda, él como 4º galán y ella como 3ª dama y arpista (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 272).

¹¹⁸⁴ Según la *Genealogía* (p. 198) ella fue la primera mujer del músico Juan Serqueira de Lima, por lo que creemos que puede haber un error.

- 1644: Aparece en el reparto de *Troya abrasada* de Calderón (*Spanish*: 517)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Nuevamente nos encontramos ante un gracioso que tiene habilidades como músico.

Independientemente de su categoría como actor, Marín parece haber gozado de gran estima y confianza entre sus compañeros ya que le encontramos como tesorero de la compañía de Ascanio en 1643, y como cajero de la de Pedro de la Rosa en 1642 (*Genealogía*: 157).

MARTÍNEZ, Alonso:

1. Datos biográficos:

- Posiblemente murió hacia 1615 (*Spanish*: 518)

2. Vida profesional:

- 1590: Miembro de la compañía de Jerónimo Velázquez (*Spanish*: 518)

- 1603: Miembro de la compañía de Baltasar Pinedo (*Spanish*: 518)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Cervantes (*La gran sultana*) le consideraba el inventor de las “danzas cantadas” que se introdujeron en los entremeses (*Spanish*: 518)

MATOS, Juan de:

1. Datos biográficos:

- Son dos actores, padre e hijo con el mismo nombre (*Genealogía*: 150)

- El padre, guardarropa según la *Genealogía* (p. 150), era hijo de portugueses, y el hijo (3º galán) fue religioso en el convento de Antón Martín, aunque murió en La Puebla en 1684 (*Genealogía*: 150)

2. Vida profesional:

- 1634: Actor y bailarín en la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 520)

- 1635: Actor y bailarín en la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 520)

- 1636: Actor y bailarín en la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 520)

- 1678: Actor y bailarín en la compañía de Juan Antonio (?) (*Autos*: 335)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *La puente segoviana I y II*¹¹⁸⁵ de Quiñones de Benavente. Hacía de el río *NILO* en la parte I, y de *VINO VALENCIANO* en la II (*Colección*: 533 y 538)
- *Loa que representó Antonio de Prado*¹¹⁸⁶ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 515-6).

c) Posibles papeles representados:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Las noticias que tenemos sobre este actor son bastante confusas. En principio parece muy posible que como indica la *Genealogía* (p. 150) se trate de dos personas (padre e hijo) con el mismo nombre. Sólo del padre sabemos con seguridad que era bailarín, ya que así lo afirma Quiñones de Benavente en la *Loa que representó Antonio de Prado*:

JOSEFA: Matos fue allá en Sevilla
 tan gran bailarín,
 que una cabriola
 le puso en Madrid.

(*Colección*: 516)

El hecho de que no hable en la loa y en los entremeses apenas diga dos versos, parece indicar que era bailarín mas que actor, por lo que podría haber desempeñado también en la compañía labores de guardarropa como afirma la *Genealogía* (p. 150)

MEDRANO, Bernardo de:

1. Datos biográficos:

- Casado con María Velázquez, tuvieron dos hijos, Juan y Miguel, también actores (*Genealogía*: 125)
- Fue recibido con todos los miembros de su familia en la Cofradía de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 125)

2. Vida profesional:

- 1630: Miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*L. Quiñones*: 506)
- 1631: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado de la Cámara (*Genealogía*: 125)
- 1632: Posiblemente formaba parte de la compañía de Avendaño¹¹⁸⁷ que representaba en Valencia, pero no tenemos datos que así lo prueben.

¹¹⁸⁵ Bergman (*L. Quiñones*: 505) da como fecha probable de representación la de 1635.

¹¹⁸⁶ Bergman (*L. Quiñones*: 340) cree que pudo representarse en 1635.

- 1633: Miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño. Según se especifica en la lista presentada por el autor a la Junta del Corpus, Medrano hacía los graciosos, cantaba y bailaba (*N.Datos 2ª(1911): 49*)
- 1634: Miembro de la compañía de Avendaño (*L.Quiñones: 506*)
- 1636: Miembro (gracioso) de la compañía de Tomás Fernández (*L.Quiñones: 500*)
- 1637: Miembro (*gracioso*) de la compañía de Luis Bernardo de Bovadilla. Contratado para "...representar la parte principal de la graciosidad, cantar y bailar..." (*N.Datos: 260*)
- 1638: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo y Luis Bernardo de Bovadilla (*N.Datos: 284-5*)
- 1641: Miembro (gracioso) de la compañía de Juana de Espinosa (*N.Datos 2ª(1912): 308*)
- 1642: Miembro de la compañía de Juana de Espinosa, la viuda de Tomás Fernández (*L.Quiñones: 506*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *La dueña*¹¹⁸⁸ de Quiñones de Benavente (*Colección: 542*)
- Entremés *La maestra de gracias* de Luís de Belmonte Bermúdez (*Colección: lxxx*)
- Entremés *Manos y cuajares*¹¹⁸⁹ de Quiñones de Benavente (*Colección: 569*)
- Entremés *El tiempo* de Quiñones de Benavente (*Colección: 508*). Debía ser un hombre todavía joven¹¹⁹⁰ ya que personifica al *TIEMPO MODERNO*.
- Entremés *La visita de la cárcel*¹¹⁹¹ de Quiñones de Benavente (*Colección: 513*)
- *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez*¹¹⁹² de Quiñones de Benavente (*Colección: 501*)
- *Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte*¹¹⁹³ de Quiñones de Benavente (*Colección: 559*)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Gracioso famoso en la época¹¹⁹⁴, Bernardo de Medrano se inscribe dentro de este grupo de profesionales que destacaban además por sus dotes musicales.

Sus habilidades como cantante quedan confirmadas gracias a las obras de Quiñones de Benavente, quien escribió para el actor varios papeles en los que podía lucir sus dotes, entre las que destacan la jácara que el actor interpretaba en el entremés *Manos y Cuajares* (*Colección: 569*), y

¹¹⁸⁷ Sarrió (*Vida teatral: 183*) lo cita entre los miembros de dicha compañía que estuvo representando en Valencia, pero no dice el año. Avendaño estuvo en Valencia en 1623 (nos parece poco probable que Medrano formase ya parte de su compañía), 1631 y 1632. Bergman (*L.Quiñones: 506*) no cree que Medrano perteneciera ese año a la dicha compañía ya que no figura en la lista de la compañía publicada por Tirso, y en otras fuentes consta como gracioso de Avendaño el actor Juan Bezón.

¹¹⁸⁸ Bergman (*L.Quiñones: 507*) cree que pudo representarse en 1630 o en 1633-4.

¹¹⁸⁹ Bergman (*L.Quiñones: 507*) da como fechas de la representación 1637.

¹¹⁹⁰ Bergman (*L.Quiñones: 507*) da como fechas probables de su representación 1633-34.

¹¹⁹¹ Bergman (*L.Quiñones: 507*) lo fecha en 1634..

¹¹⁹² Bergman (*L.Quiñones: 507*) la fecha en 1631.

¹¹⁹³ Bergman (*L.Quiñones: 507*) da como fechas de la representación de esta loa el año de 1637.

¹¹⁹⁴ Ya vimos como en 1636 desplazó a Felipe Lobato a 2º gracioso de la compañía de Tomás Fernández, según indica Quiñones de Benavente en la Loa de presentación que escribió para la compañía (*L.Quiñones: 500*).

también su papel en el entremés *La dueña* (Colección: 542), que se inicia precisamente con la aparición en escena de Bernardo cantando.

MENCOS, Diego de:

1. Datos biográficos:

- Gracioso famoso y “solfista” (*Spanish*: 523)
- Casado con Ana M^a de Mencos, que al parecer murió en 1634 (*Genealogía*: 52). Posteriormente se casó con la actriz-música Francisca Paula (*Spanish*: 523).
- En 1632 él y su 1^a mujer fueron recibidos en la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 372).

2. Vida profesional:

- 1625: Miembro (músico, bailarín y representante) en la compañía de Vega (*Actores: Córdoba*: 10)¹¹⁹⁵
- 1632: Miembro (gracioso y “solfista”) de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*Spanish*: 523).
- 1633: Miembro de la compañía de Antonio de Prado¹¹⁹⁶. Canta, baila y representa (*N.Datos* 2^a(1911): 47).
- 1634: Miembro, junto con su 1^a mujer, de la compañía de Alonso de Olmedo (*Vida Teatral*: 240)
- 1635: Miembro de la compañía de Olmedo (*Spanish*: 523). Era gracioso y “solfista” (*L.Quiñones*: 508)
- 1638: Miembro, junto con su 2^a mujer, de la compañía de Bartolomé Romero¹¹⁹⁷ (*Spanish*: 523)
- 1639: Estuvieron en Lisboa, él haciendo vejates y ella 3^a dama¹¹⁹⁸ (*Spanish*: 523). Miembro de la compañía de Vallejo (*N.Datos*: 321)
- 1640: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Romero (*N.Datos*: 321)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas

- 1633: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado, participó en los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos* 2^a(1911): 47).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- Entremés *El martinillo I* (1633-1634) de Quiñones de Benavente. Bergman (*L.Quiñones*: 508) cree que puede ser el “Diego músico” citado en dicho entremés.

4. Conclusiones:

Nos encontramos una vez mas con un gracioso con habilidades musicales, en este caso un notable “solfista”. En 1638 ya era un gracioso apreciado, puesto que Quiñones de Benavente le

¹¹⁹⁵ Agulló (*100 Docs*: 102) reproduce la misma lista pero con variantes en los nombres de las actrices, y la incluye entre otros papeles de 1634.

¹¹⁹⁶ Según Rennert (*Spanish*: 523) pertenecía a la compañía de Cristóbal de Avendaño.

¹¹⁹⁷ Pérez Pastor (*N.Datos*: 281) lo cita como Diego de Meneses.

¹¹⁹⁸ Según Bergman (*L.Quiñones*: 508) pertenecía a la compañía de Vallejo. Parece confirmarlo el que en el contrato que firma en 1640 se indica que cobrarán, él y su mujer, la misma cantidad “que ganaron el año pasado con Vallejo” (*N.Datos*: 321).

menciona en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*¹¹⁹⁹ entre los graciosos famosos que trabajan en ese momento en Madrid:

OSORIO: [...]
Mire, Ascanio, hablemos claro.
Hoy, por los pecados nuestros,
está Madrid chorreando
graciosos, que es plaga el verlos;
verbi gratia, Heredia, el Romo,
Lobato, Valcázar, Mencos.
[...] (Colección: 576)

Ese mismo año (1638), un contemporáneo que le vio actuar como gracioso en *El gusto y disgusto son no mas que imaginación*, representada en Valencia por la compañía de Romero, manifiesta que le admira por "lo ridículo" (*L. Quiñones*: 509)

En 1640 tuvo un serio enfrentamiento con los comisarios del Corpus de Madrid¹²⁰⁰, que le mandaron encarcelar "...porque ni el ni su muger no quieren representar en la compañía de Bartolomé Romero ...". Como pese a haber sido encarcelado "...no se allana ni cumple lo que le esta mandado, mandaron que qualquier alguacil desta Corte o Villa remueua al dicho Diego de Mencos de la prision de la Carcel desta villa y le ponga preso en la Carcel desta Corte adonde se le pongan dos pares de grillos ..." (12-III) y se impone además al matrimonio una multa de 200 ducados. Cuatro días después el alcaide de la Cárcel fue multado con 50 ducados por no haber puesto a Mencos los dos pares de grillos. Parece que el matrimonio cedió finalmente a las presiones de la Junta del Corpus, ya que el 23 de marzo se indica en un certificado que se les había puesto en libertad ya que habían accedido a representar (*Autos*: 21).

MOLINA, Agustín:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1633: Miembro (Cantante y actor) de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 525)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

MONTEMAYOR, Juan de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ana M^a de Ulloa (*Genealogía*: 50)
- Su hija, Beatriz de Velasco, también actuaba (*Genealogía*: 50)
- Miembro de la Cofradía de la Novena en 1632 (*Genealogía*: 50)

¹¹⁹⁹ Bergman (*L. Quiñones*: 508) da como fecha de representación de dicha loa la de 1638.

¹²⁰⁰ Es posible que el matrimonio estuviera pensando en retirarse ya que no tenemos datos sobre ellos posteriores a 1640.

2. Vida profesional:

- 1617: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas (*Spanish*: 526)
- 1623: Miembro de la compañía de Manuel Simón de Valterra (SARRIO, *Vida Teatral*: 285)
- 1632: Miembro, junto con su hija, de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*Spanish*: 526)
- 1633: Miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño, en la que representa (4º), canta y baila (*A.M.V.*: 2-196-39)
- 1645: Miembro de la compañía de Luis López que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 526)

3. Repertorio:

No se tienen datos:

4. Conclusiones:

Pese a su larga carrera no tenemos demasiados datos sobre él, aunque de los pocos que tenemos parece confirmarse que nos encontramos con un actor con dotes musicales.

MORALES, Gregorio de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Mª Angela de Frías (*Genealogía*: 72)
- Sus hijas María y Jusepa de Morales fueron también actrices (*Genealogía*: 72)
- Fue recibido en la Cofradía de la Novena en 1634 (*Genealogía*: 72)

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro de la compañía de Diego de Santiago (*Genealogía*: 72)
- 1637: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Francisco Solano (*Spanish*: 528)
- 1641: Miembro de la compañía de Antonio de Sierra¹²⁰¹, contratado para cantar (*N.Datos*, 2ª(1912): 311).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos datos de este actor, pero debía tener habilidades musicales cuando Sierra le contrató en 1641 para “cantar” (*N.Datos*, 2ª(1912): 311). Debía seguir en activo en 1642 ya que ese año asistió el cabildo de la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 72)

- N -

NUÑEZ, Juan:

1. Datos biográficos:

¹²⁰¹ En la misma compañía estaban también su mujer, mencionada como Angela Mª (4ª), y su hija María de Morales, que representará lo que el autor le ordene.

- Era bailarín (*Spanish*: 537)

2. Vida profesional:

- 1619 (?): Miembro de la compañía de Cristóbal Ortiz de Villazán que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 537)
- 1626: Miembro de la compañía de José de Salazar que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 537)
- 1632: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 537)
- 1637: Miembro de la compañía de Luís López que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 537-8)
- 1645: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 538)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos apenas datos de este actor¹²⁰². Puede que fuese Juan Nuñez de Prado, muerto en 1644 (*Genealogía*: 348)

- O -

OLMEDO, Vicente de:

1. Datos biográficos:

- Actor y bailarín, hijo menor de Alonso de Olmedo, y hermano del celeberrimo Alonso de Olmedo (*Genealogía*: 307 y 457) (*Spanish*: 543)
- Casado con la actriz Francisca Bezón (*Genealogía*: 361)
- Estuvo en París formando parte de la compañía de Pedro de a Rosa (*Actores: Prado*: 134)
- Se retiró pronto de las tablas, pues a su muerte llevaba mas de 50 años “que las hauía dejado” (*Genealogía*: 361)
- Murió en Madrid en 1718 (*Genealogía*: 361)

2. Vida profesional:

- 1654: Miembro (1º) de la compañía de Juan Pérez Tapia que actuaba en Valencia (*Vida Teatral*: 250)
- 1659: Miembro (5º), junto con su mujer (3ª), de la compañía de Diego Osorio (*Docs. Calderón*: 261)
- 1666: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa que actuaba en París (*Actores: Prado*: 134)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

¹²⁰² En 1644 hay un Juan Nuñez, pero es cobrador, en la compañía de Pedro Ascanio (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 181)

- 1659: Como miembro de la compañía de Osorio, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 261*), que ese año fueron *El maestrazgo del Toisón y El Sacro Parnaso* (*Autos: 136-7*)
- 1666: Aparece en el *Ballet del Muses* (*Actores: Prado: 134*) representado en París.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Miembro de una destacada dinastía de actores¹²⁰³, y casado con una de las mas célebres actrices-músicas de la época, la carrera de Vicente parece haber sido sin embargo muy corta, ya que si la afirmación del anónimo autor de la Genealogía es cierta, tuvo que retirarse de las tablas al poco de volver de Francia. Parece confirmarlo el hecho de que Vicente no aparece entre los miembros de las compañías a las que perteneció su mujer, cuya carrera, como ya vimos, se prolongó al menos hasta 1688.

- P -

PÉREZ, Cosme:

1. Datos biográficos:

- Casado con María de Acosta, de la que enviudó hacia 1636¹²⁰⁴ (*Genealogía: 117*).
- Tuvieron una hija, Francisca María Pérez, que murió antes que el actor, y no salió a las tablas¹²⁰⁵.
- Según Rennert (*Spanish: 555*) tuvo una hermana actriz, Isabel Pérez, que en 1636-1637 formaba parte de la compañía de Pedro de la Rosa.
- En 1631 entró en la Cofradía de la Novena junto con su mujer y su hija (*Colección: clviii*)
- Se retiró en 1659 siendo sustituido en la compañía de Pedro de la Rosa por Antonio de Escamilla (*Colección: clx*)
- Ya retirado vivía en casas propias en la calle de Cantarranas¹²⁰⁶.

¹²⁰³ Su padre Alonso de Olmedo tenía ejecutoria de hidalguía, y Vicente "...se mantubo hasta pocos días que muriese lleuando su espada y daga en zinta." (*Genealogía: 361*)

¹²⁰⁴ Cotarelo (*Colección: clviii*) cree que en 1634 ya debía estar viudo, pues aunque el cargo por las "...honras de la mujer de Juan Rana" figura en las cuentas de 1636 del Libro de cuentas de la Cofradía, la partida se incluye en las honras de otras personas muertas en 1632 como consta en los libros de la parroquia de San Sebastián. No parece que volviera a casarse, ya que figura en las listas de las compañías como viudo. Aparece como "Juan Rana viudo" en 1642 en la lista de la compañía de Rosa para el Corpus (*Autos: 35*).

¹²⁰⁵ En 1653 el Rey accedió a la petición de Cosme Pérez, para que la ración ordinaria que se le había concedido dos años antes al actor fuera traspasada a su hija, aunque se hizo con la condición "...que la susodicha no la pueda goçar si vbiere de andar en la farsa..." (*A.G.P.: Expediente Personal, C^a 811/40*). Cotarelo (*Colección: clviii*) menciona también a un hijo que murió en 1634 en la calle del Niño, domicilio entonces del actor, por lo que supone que debía ser muy pequeño ya que no figura entre los cofrades de la Novena en 1631, año en el que el actor entró en la cofradía con los restantes miembros de su familia.

¹²⁰⁶ Es esta casa y antes que él murieron su hija y su sobrina, Catalina Ramos, hija de Juan Ramos y sobrina de Cosme según se indica en el Archivo parroquial de San Sebastián que murió el 1 de septiembre de 1663 y fue enterrada en la iglesia por la Cofradía de la Novena (*Colección: clx*). Aunque su estado de salud no era bueno, se mantuvo en contacto con sus colegas, ya que parece que asistió a los Cabildos de la Cofradía hasta 1670 (*Genealogía: 117*).

- Murió en Madrid en 1672 y fue enterrado en el convento de los Trinitarios¹²⁰⁷.
- Fue “mui zelebrado en la parte de gracioso” (*Genealogía*: 117).

2. Vida profesional:

- 1617: Miembro de la compañía de Juan Bautista Valenciano (*Colección*: clvii)
- 1622: Miembro de la compañía de Juan Bautista Valenciano (*Colección*: clvii)
- 1624: Miembro de la compañía de Antonio García de Prado (*N.Datos*: 206)
- 1631: Miembro de la compañía de Tomás Fernández Cabredo (*Colección*: clviii)
- 1634: Miembro de la compañía de Tomás Fernández Cabredo¹²⁰⁸ (*Colección*: clviii)
- 1635: ¿Miembro de la compañía de Tomás Fernández Cabredo?¹²⁰⁹
- 1636: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa, en la que ha de representar “la parte principal de la graciosidad” (*N.Datos*: 244-5)
- 1637: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Colección*: clviii) (SARRIÓ, *Vida teatral*: 267)
- 1638: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Colección*: clviii)
- 1639: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Colección*: clviii)
- 1641: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Colección*: clviii)
- 1642: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 35)
- 1643: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos*, 2ª(1912): 414)
- 1644: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 45)
- 1650: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Autos*: 94) (*Colección*: clix)
- 1651: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Colección*: clix)
- 1656: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Colección*: clix)
- 1657: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa¹²¹⁰ (*Colección*: clix)
- 1658: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Colección*: clix)
- 1659: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Colección*: clxi)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1617: Aparece en la comedia *El desdén vengado*, de Lope de Vega. Hizo el papel de *LEONARDO* (*Colección*: clvii)
- 1622: Aparece en la comedia *La nueva victoria de D. Gonzalo de Córdoba* de Lope de Vega. Hizo el pape del *CAPITÁN MEDRANO* (*Colección*: clvii)
- 1624: Como miembro de la compañía de Antonio García de Prado participó en los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos*: 206).
- 1636: Como miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos*: 244-5) participo en los autos del Corpus de Madrid

¹²⁰⁷ Según Cotarelo (*Colección*: clxi), que publica la partida de defunción, murió el 20 de abril de 1672 habiendo recibido los Santos Sacramentos. Aunque en dicha partida se dice que testó ante Roque Quevedo, dicho testamento no figura en el *Archivo Histórico de Protocolos*.

¹²⁰⁸ Cotarelo (*Colección*: clviii) cree que dado que el autor hacía los graciosos, Cosme o hacia otro tipo de papeles o le suplía cuando era necesario.

¹²⁰⁹ Es posible que en 1635 perteneciera todavía a la compañía de Tomás Fernández ya que aparece entre los actores de dicha compañía (entre los que también figuran Pedro de la Rosa y su mujer) a los que a principios de 1636 se ordena no salir de Madrid (*N.Datos*, 2ª(1911): 306).

¹²¹⁰ Ese año, por orden del Marques de Liche le tocó a Cosme representar en la compañía de Francisco García el *Pupilo* en uno de los tres tablados que se habían levantado en distintos lugares de la ciudad (ante Palacio, en Sta. María y en la Plaza de la Villa) para amenizar la fiesta del 6 de diciembre de ese año, día en el que fue el Rey fue a Atocha para dar gracias por el nacimiento del príncipe Felipe Prospero. Juan Rana estaba en el de Santa María, representado en la compañía del *Pupilo* “...tan gracioso como suele” (*Colección*: clix).

- 1642: Como miembro de la compañía de Pedro de la Rosa participo en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 34-5)
- 1643: Como miembro de la compañía de Rosa participó en los autos del Corpus de Madrid (*Colección*: clix)
- 1644: Como miembro de la compañía de Pedro de la Rosa participó en los autos del Corpus de Madrid¹²¹¹
- 1653: Participó en los autos del Corpus de Madrid¹²¹².
- 1655: *Loa* de Solís para su comedia *Las Amazonas*. Personificaba a los *Entremeses* (*Colección*: xxxiv)
 - *La restauración de España*, comedia burlesca de Monteser (1ª jornada), Solís (2ª) y D. Diego de Silva (3ª), con sainetes de Cáncer¹²¹³.
 - Entremés *Los volatines*, de Solís (*Colección*: ccxxxv)
 - *Loa* para la comedia de *Pico y Canente*¹²¹⁴ de Solís (*Solís Obra menor*: 113).
 - Participó en los autos del Corpus de Madrid¹²¹⁵.
- 1656: *Loa* de Solís para la comedia *Un bobo hace ciento* (*Colección*: cccx). Personifica al *TIEMPO*¹²¹⁶.
- 1657: *El golfo de las sirenas*, zarzuela de Calderón. Hizo el papel de *ALFEO*¹²¹⁷
 - Como miembro de la compañía de Pedro de la Rosa participó en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 127)
- 1658: Entremés *Salta en banco* de Solís (*Solís obra menor*: 21) para su fiesta *Triunfos de Amor y Fortuna*.
 - Entremés *del niño caballero* de Solís (*Solís obra menor*: 32) para su fiesta *Triunfos de Amor y Fortuna*.
 - Sainete *Aguardad supremos dioses* de Solís (*Solís obra menor*: 171)
 - Como miembro de la compañía de Pedro de la Rosa participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 131)
- 1659: Participa en uno de los autos del Corpus de Madrid¹²¹⁸.
- 1672: Entremés *La estatua de Juan Rana*, representado con *Fieras afemina amor* de Calderón. Aparecía como estatua de sí mismo¹²¹⁹.

¹²¹¹ El 21 de marzo los Comisarios del Corpus mandan notificar a Cosme y a Antonio Marín (gracioso de la compañía de Alonso de la Paz) que no saliesen de Madrid sin su permiso bajo pena de 200 ducados y destierro. La orden se debía a que Cosme estaba "indeciso porque no quiere representar" por lo que se contaba con Marín como posible sustituto. Pero el 22 de marzo, Pedro de la Rosa permitió que Marín se fuese de la Corte con su compañía "...por quanto el otorgante esta convenido y concertado con Cosme Perez, gracioso, para que asista en su compañía, ansi para las fiestas del Santísimo Sacramento desta Villa como para todo el año...". El trabajo de Cosme fue tan satisfactorio que el 15 de julio los Comisarios le mandaron librar 50 ducados "...que se le dan de ayuda de costa por auer tenido cuydado en festexar en los autos del Santísimo Sacramento este año y en los entremeses y demas cosas que se ofrecieron en la dicha representacion y auer dejado de yr a otra parte..." (*Autos*: 45-46). Según Cotarelo (*Colección*: clix) Cosme ya habría mostrado el año anterior ciertas reticencias para representar en los autos del Corpus.

¹²¹² Se le dieron 1.000 rs. de ayuda de costa (*Autos*: 110)

¹²¹³ "Setenta mujeres fueron las que la representaron, y Juan Rana tan solamente hizo el hombre y papel del Rey." (26-VI-1655) (BARRIONUEVO, *Avisos* k: 153)

¹²¹⁴ "...appariva nell'alto il sole sopra una nube d'oro e abbassando traeva con seco disteso a dormire Giovan Rana Il Grazzioso della Regina..." BACCI, M., "Lettere inedite di Baccio del Bianco", *Paragone*, 157 (1963), pp. 68-77; p. 75.

¹²¹⁵ Se le dieron 1.400 rs. de ayuda de costa, una cantidad superior a la de sus compañeros (*Autos*: 119). Ese año las compañías que representaron los autos fueron las de Diego Osorio, en cuya lista no figura Cosme, y la de Francisca Verdugo, la viuda de Jacinto Riquelme (*Autos*: 116).

¹²¹⁶ Se va despojando de su ropa para quedarse vestido de matachín. A continuación baila y canta una danza de matachines con Bernarda Ramírez (*VIDA HUMANA*) (*Solís obra menor*: 95-102)

¹²¹⁷ Ver la *Introducción* de S.L. Nielsen a su edición de la obra. (Kassel, 1989), p. 16.

¹²¹⁸ Ese año, que fue el de su retirada de los escenarios, se menciona un gasto de 50 rs. para "el vestido de Juan Rana". Podría ser la última actuación del actor o también como apunta Cotarelo (*Colección*: clx) la aparición en escena de su imagen, aunque no me parece probable.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Baile perdido* (¿1659?) de Solís (*Actores Prado*: 123) (*Solís obra menor*: 201)
- *Baile de los locos*, de Bernardo López del Campo (*Colección*: cxcix)
- Entremés *El alcalde de Alcorcón* de Moreto que según Cotarelo (*Colección*: xciii) pudo representarse entre 1657 y 1658.
- Entremés *La boda de Juan Rana*, de Avellaneda (*Colección*: clxiii)
- Entremés *El casamentero* de Castillo Solórzano (*Colección*: clxiii)
- Entremés *El desafío de Juan Rana* de Calderón (*Colección*: lxxxiii)
- Entremés *El Doctor Juan Rana*, de Quiñones de Benavente (*Colección*: clxiii)
- Entremés *Las fiestas de la aldea* de Quirós (*Colección*: clxiii)
- Entremés *El guardainfante I y II* (¿1634 ?) de Quiñones de Benavente (*L. Quiñones*: 262)
- Entremés *Juan Rana mujer* de Cáncer (*Colección*: clxiii)
- Entremés *Juan Rana poeta* de Solís (*Colección*: clxiii)
- Entremés *Los muertos vivos* de Quiñones de Benavente (*Colección*: clxiii)
- Entremés *El mundo al revés* (1643 ?) de Quiñones de Benavente (*Colección*: 746))
- Entremés *El parto de Juan Rana* (1660 ?). Cotarelo (*Colección*: cxvii) cree posible que fuese escrito por Lanini.
- Entremés *Pipote con nombre de Juan Rana* de Quiñones de Benavente (*Colección*: clxiii)
- Entremés *La portería de las damas* de Avellaneda (*Colección*: clxiii)
- Entremés *El remediador* de Quiñones de Benavente (*Colección*: clxiii)
- Entremés *El retrato de Juan Rana* (1652 ?) de Antonio de Solís (*Obra menor*: 149)
- Entremés *El retrato de Juan Rana*, de Villaviciosa (*Colección*: clxiii)
- Entremés *El soldado* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 585) (*Colección*: clxiii)
- Entremés *El toreador* (*Colección*: clxiii)
- Entremés *Una rana hace ciento*, de Belmonte (*Colección*: clxiii)
- Entremés *La visita de la cárcel*, de Cáncer (*Colección*: clxiii)
- Mojiganga *Los sitios de recreación del rey* (1661-62?), de Calderón (*Calderón entremeses*: 342-3) Personificaba al BUEN RETIRO (*Colección*: ccxciv)
- Sainete *La fiestas bacanales* de Solís (*Obra menor*: 185)

c) Posibles papeles representados:

- *Las mocedades del Cid*, comedia burlesca de Cáncer, parodia de la del mismo título de Guillen de Castro. Según Huerta (*Reyes de Carnaval*: 281) Cosme pudo haber representado el papel del REY, ya que el actor figura en el elenco de personajes.

4. Conclusiones:

El mas célebre actor del Siglo de Oro se hizo famoso bajo la “mascara” de *Juan Rana*, un personaje creado por él para el que se escribieron mas de 40 entremeses (*Colección*: clvii)¹²²⁰, y con el que se le identificó hasta el punto de que se produjo una fusión del actor con el personaje comparable a las mascararas de la “commedia dell’arte”¹²²¹. Sólo tras la muerte de Cosme el personaje

¹²¹⁹ Se le hizo un traje (capa y capote, mangas y calzones anchos, capilla y gorro) de felpa plateada de Holada forrado con tafetán del mismo color y guarnecido con encajes también plata y de plata falsa los botones que costo 8 ducados (*Fuentes XXIX*: 53)

¹²²⁰ Ver la lista de entremeses escritos para Juan Rana en *Colección*: clxiii. Según Bergman (*L. Quiñones*: 522) Quiñones de Benavente escribió 9 piezas expresamente para Juan Rana.

¹²²¹ “...los personajes de los entremeses tienen mas de tipos que de individuos. Apenas era posible otra cosa dentro de los breves límites de 150 a 250 versos, ni lo pedía el público [...] debe maravillarnos como a pesar de estas limitaciones, hayan podido trascender el mundo entremesil ciertas figuras individualizadas, como *Juan Rana* y algún otro...” (BERGMAN, *L. Quiñones*: 127).

fue interpretado por otros actores, pero según Bergman (*L. Quiñones*: 520) estaba tan identificado con el actor que no pudo sobrevivir a su creador

El personaje creado por Cosme se basaba en la tradición teatral española, ya que se asociaba con los rústicos de la comedia y el bobo del entremés antiguo¹²²², caracterizados por su credulidad, lo que les convertía en frecuente blanco de burlas y mofas. Sin embargo el actor dotó a su criatura de una personalidad mas compleja, y de una serie de atributos¹²²³ tales como la “risa falsa” o los “graciosos ademanes” (BERGMAN, *L. Quiñones*: 520) que lo singularizaban. Para Bergman¹²²⁴ lo que caracteriza al personaje, además del traje, son los ademanes, gestos y cualidades de la voz, así como su natural “flemático” y el dar razones disparatadas. Benavente en *Pipote en nombre de Juan Rana* le describe como “... simple discreto, que por tu donaire/ mereciste que fueses/ perpetuo alcalde de los entremeses;/ dando al vulgo sentencias avisadas/ a veces truecas por su alcaldadas ...” (*Colección*: clxi); pero para Profeti¹²²⁵ la comicidad del personaje Juan Rana se basa no tanto en lo que dice (“su registro verbal”) como en la forma de presentarse en escena¹²²⁶, de manera que se intensifica la comicidad por la repetición del propio papel a través de papeles distintos. El personaje estaba tan personalizado que aunque se asociaba con los alcaldes bobos, podía asumir otras personalidades¹²²⁷, pero siempre quedaban fijas sus facetas esenciales. Esta cualidad se resalta en el entremés de Benavente *El mundo al revés*:

JUAN RANA: Señor Mundo, yo confieso
que como de un año acá
han hecho tantos potajes
de mi persona venial,

se me olvido de quien era;
si acaso he hablado mal,
no diré aquesta es mi boca,
ni mi lengua lo dirá.
SALVADOR: Ayer era toreador.
MUJER 1ª: Y Alcalde fue un mes habrá.
MUNDO: Poeta la otra semana.
SALVADOR: Agora le hacen fiscal.
JUAN RANA: Pues desa suerte señores,
disculpado puedo estar,
pues si yo no me conozco,
muchos en el mundo habrá

¹²²² Ver Bergman, (*Luis Quiñones: Entremeses*: 131), que incluye entre sus características la de hablar “sayagues”.

¹²²³ Entre estas características figura su habilidad para bailar el zarambeque - según Cotarelo (*Colección*: cclxxii-cclxxiii) él y su pareja escénica habitual, Bernarda Ramírez, eran consumados bailarines de zarambeque- según se pone de manifiesto en el entremés *El parto de Juan Rana* (c. 1660), atribuido a Lanini, en el que el cómico se finge mujer y pare en escena a Juan Ranilla, papel que interpretaba Manuela de Escamilla, todavía niña. A fin de averiguar si es hijo suyo, propone Rana que baile el zarambeque para ver si lo baila como él (*Colección*: cxvii). Posiblemente estas características y el proceso por homosexualidad en el que se vio envuelto han hecho creer a algunos estudiosos como Aubrun (*Comedia*: 88-94), que era homosexual.

¹²²⁴ BERGMAN, H.E., “Juan Rana se retrata”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, (Madrid, 1966), vol 1, P. 67.

¹²²⁵ PROFETI, Mª G., “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro”, en García Lorenzo, L, *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, (Madrid, 1988), p. 41.

¹²²⁶ “...solo con salir a las tablas y sin hablar probocaba a risa y al aplauso a los que le veían.” (*Genealogía*: 117).

¹²²⁷ Varios de ellos se indican en el baile *Al cabo de los bailes mñ*: alcalde, doctor, poeta de bailes, letrado (*Colección*: clxi). Esta múltiple apariencia del personaje es resaltada por Quiñones en el entremés ya citado *El mundo al revés* (*Colección*: 746) y de forma prácticamente idéntica en uno de sus entremeses cantados: *El soldado*: “Yo soy un hombre, señores/ porque no puedo ser dos./ Yo soy un hombre, en efecto./ ¡Válgame Dios! ¿quien soy yo?/Pardiez que se me ha olvidado/.../ ¡Juro a Dios que soy Juan Rana!/ Sino que me desatina/ el mundo dándome nombres/ con que el mío se me olvida.” (*Colección*: 585).

que no sepan lo que son
por verse en alto lugar.

(Colección: 747)

El hecho de que este tipo de personajes fueran típicos del entremés no impidió que debido a su popularidad apareciera como tal personaje en obras del teatro palaciego, en las que llega en ocasiones a abandonar el marco del entremés para hacerse presente en las obras de mayor envergadura, como sucede en la zarzuela de Calderón *El golfo de las sirenas*,¹²²⁸ en la que *Juan Rana* encarna y se confunde con el personaje de *Alfeo*.

El personaje alcanzó tal fama que podía ser citado en otras obras como referencia de un cierto “tipo” teatral, y así lo hace L. Belmonte en su entremés *La maestra de gracias* (c. 1635), en el que se aconseja al que quiera ser un buen gracioso:

Si hace algún alcalde simple
que haya sobrado a Juan Rana
(a quien ciertos entremeses
perpetuaron la vara)
[...]

(Ramillete: 159-60)

Como tal personaje estaba fijado en 1631, ya que se le menciona en la *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado* de Quiñones de Benavente (BERGMAN, J.R. *se retrata*: 66), en la que el gracioso Bernardo de Medrano (¿antecesor?) hace un testamento ficticio repartiendo sus habilidades entre sus compañeros: “Mando a Juan Rana los simples/ y los alcaldes perpetuos ...” (Colección: 501); dado que el personaje de *Juan Rana* ya estaba fijado, podemos suponer que Medrano también se había hecho famoso por los alcaldes y simples, pero la creación del personaje parece haber sido paulatina ya que en su primera época como actor en la compañía de Valenciano Cosme todavía no interpretaba ningún papel de gracioso¹²²⁹, por lo que como apunta Cotarelo (Colección: clviii) en un principio “...su vocación no estaba aun resuelta...” Dado que perteneció durante varios años a la compañía de Tomas Fernández Cabredo en su primera etapa como actor, Cotarelo (Colección: clviii) cree muy posible que éste, que además de autor era un excelente y excelente *gracioso*, influyera de forma importante en la formación de Cosme como *gracioso*.

En 1636 personaje y actor estaban ya tan identificados que en el Libro de cuentas de la Cofradía de la Novena se mencionan los gastos hechos por las honras fúnebres de “la mujer de Juan Rana” (Colección: clviii). y con tal apodo se le menciona ese mismo año en las noticias de la Corte impresas por D. Antonio Rodríguez Villa (*La corte y la monarquía de España en 1636 y 1637*): “... a Juan Rana, famoso representante han soltado...” en carta que refiere noticias del 22 al 29 de noviembre de ese año. En 1637 el tema de la academia burlesca celebrada durante el Carnaval en el Buen Retiro era “...doce redondillas digan la razón porque las beatas no tienen unto y si basta la opinión del Doctor Juan Rana para que se crea” (Colección: clviii). Incluso en las listas de las compañías se menciona al actor no por su nombre sino por su apodo¹²³⁰. Cotarelo (Colección: clxi) menciona como los autores abusaban de su nombre como reclamo para el público.

¹²²⁸ Aunque se trataba de una obra de argumento mitológico en la que en teoría no hay sitio para Juan Rana, a lo largo de la obra se hacen tres referencias a Juan Rana: “ALFEO: Aunque so vn Juan Rana/miren que no se nadar”; ALFEO: Más ya que lo saben todo/ ¿saben quien soy yo?/MÚSICA: Juan Rana”. En la tercera ocasión tras subir a Alfeo en una banasta que dejan caer de golpe, uno dice “¡Que gran desgracia!/Juan Rana se ha hecho pedaços./OTRO: Acabemos sin Juan Rana.” Ver en la edición crítica de la obra a cargo de S.L. Nielsen, (Kassel, 1989).

¹²²⁹ No lo son ni el Leonardo de *El desdén vengado* y el Capitán Medrano de *La nueva victoria de D. Gonzalo de Córdoba*, comedias ambas de Lope.

¹²³⁰ Como tal aparece en la lista de la compañía de Pedro de la Rosa para el Corpus de 1642 en la que se le menciona como “Juan Rana, viudo”. Juan Rana también aparece en la lista de ayudas de costa pagadas a los actores en 1655 (*Autos*: 34-5 y 119).

Es también el único actor del que nos ha llegado un retrato¹²³¹, que parece deberse a un hecho excepcional ya que inspiró tres entremeses de título muy parecido: *El retrato de Juan Rana* de Solís, *El retrato de Juan Rana*, atribuido a Villaviciosa y *El retrato vivo* de Moreto (Bergman, *J.R. se retrata*: 71). El cuadro¹²³² (Fig. 43) se conserva en la Real Academia Española de la Lengua. Apoyándose en su aspecto en este retrato, Huerta Calvo (*Teatro breve*: 41) cree que era físicamente deforme y que su aspecto físico reforzaba el carácter bufonesco de su personaje. En el entremés *El retrato de Juan Rana* de Solís ya citado, su compañera Bernarda Ramírez le describe burlescamente como si de una dama se tratase:

BERNARDA: Por tenerlos al vso
Juan Rana tiene
vnos ojos dormidos
quando amanece
[...]
Sus dientes dos hileras
son de granates
y sus labios del nacar
de las cucharas.

(*Solís obra menor*: 153)

Poco sabemos sobre la personalidad real de Cosme Pérez, pero algunos datos nos lo presentan como hombre de buen humor según la definición que de él hace el propio rey Felipe IV¹²³³. El P. José Alcázar (*Ortografía Castellana*, c. 1690) narra una anécdota en la que Juan Rana se mete en el Coliseo con dos viejas damas muy pintadas¹²³⁴. Tampoco Pedro de la Rosa, autor al que Cosme aparece ligado durante la mayor parte de su carrera, parece que escapase a sus puyazos, ya que cuando Cosme se enfadado con Rosa, le calificaba como “aquel que guele” (*Genealogía*: 117).

Su calidad como actor se refleja en los contratos en los que su sueldo suele superar incluso al de la 1ª dama¹²³⁵. Parece que ello le permitió gozar de una posición económica bastante desahogada,

ya que vivía en casas de su propiedad en la calle de Cantarranas¹²³⁶. No obstante también debió tener sus altibajos, según se deduce de una carta escrita por un hijo de D. José González, Protector

¹²³¹ Según Bergman (*J.R. se retrata*: 67 y 70) el cuadro representa al actor y no a su personaje, ya que según ella va vestido con un traje cortesano y no de alcalde de comedia, y fue pintado debido al interés de algún noble o incluso de la infanta M^a Teresa, según se deduce de lo indicado por Solís en su entremés *El retrato de Juan Rana*: “GITANA: No pinta el Tío, que ella es la pintora/ y para entrar a verla con recato,/ dezid que vais a hazer vuestro retrato/ porque la Infanta os ha mandado/COSME: ¿Eso tambien aveis adivinado?/La Infanta? Si, mando que me retrate/ para ponerme en vn escaparate...” (*Solís obra menor*: 151).

¹²³² Su escasa calidad y el mal estado en que se encuentra dificultan cualquier intento de fijar la época en que pudo ser pintado, pero si el retrato es anterior a los entremeses tuvo que ser pintado alrededor de 1650, ya que el entremés mas antiguo que lo menciona, el de Solís, se representó ante los Reyes hacia 1652 (*Ramillete*: 323-4).

¹²³³ “A su vuelta [Diego de Martos] os daría nuebas de Juan Rana pues se rio harto con él y justamente porque estubo del buen umor que vos sabeis...” (7-VII-1648). Ver PÉREZ VILLANUEVA, J., *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, (Salamanca, 1986), p. 81.

¹²³⁴ Ver en Sánchez y Poquera, *Preceptiva*: 337.

¹²³⁵ En el que firma con Pedro de la Rosa en 1636, Cosme ganaba 10 rs. de ración, 20 rs. por representación y 50 ducados para el Corpus mientras que la 2ª dama, Isabel de Gongora cobra 8 rs. de ración, 12 rs. por representación y 30 ducados para el Corpus, y el primer galán, Francisco de Velasco debe repartirse con su mujer, Ana de Velasco, de la que desconocemos la categoría, 4 rs. de ración, 19 rs. por representación y 400 rs. para el Corpus (*N.Datos*: 245).

¹²³⁶ “...y vn poeta escriuio un entremes en que lo referia, y dezia estan junto a una pasteleria, y Cosme le dijo que lo quitase porque le resultaria perjuizio, pues no conseguiria vn socorro que al mismo tiempo pedia al Rey, juzgando que quien tenia casas estaba acomodado, y no nezesitaria de socorros.” (*Genealogía*: 117).

de los teatros a D. Francisco Sardeneta, solicitando se le paguen a Juan Rana la cantidad de 400 rs. "porque necesita della"¹²³⁷.

Entre sus numerosos admiradores parece que se encontraban todos los miembros de la familia real, y muy especialmente la Reina Mariana de Austria¹²³⁸, ya que son varios los entremeses que se hacen eco de la estima que se le tenía en Palacio tal y como se indica en el entremés *La portería de damas* de Avellaneda en el que se supone que Juan Rana ha perdido la memoria y su autor Rosa le busca empleo como mozo en la portería de las damas de Palacio. En los versos que declama Juan Rana se alude al sentimiento de la Reina, la Infanta y el propio Rey, que disimula la risa "con el guante" (*Colección*: clxii) por tener que prescindir de sus "boberías". El favor real parece que fue definitivo para su excarcelación en 1636 tras la acusación de homosexualidad en 1636¹²³⁹. Gracias a su popularidad pudo salvar la vida de su sobrina la actriz Barbara Coronel (*Genealogía*: 422).

Prueba del aprecio que le tenían los reyes¹²⁴⁰ es que pese a lo reacio que se mostraba el rey a conceder mercedes a los comediantes, se le concediera en 1651 una ración ordinaria que habría "...de gozar por la casa de la Reina nuestra señora, en consideracion de lo que la hace reir..."¹²⁴¹.

Entre su compañeros además de por su calidad artística parece haber sido muy estimado por sus seriedad personal en cuestiones mercantiles. Ya en fecha tan temprana como 1634 su autor, Tomas Fernández Cabredo le envía a Madrid con la limosna ordinaria de la compañía para la Cofradía de la Novena (*Colección*: clviii), y lo mismo con Pedro de la Rosa en 1641 (*Colección*: clviii). Ese mismo año de 1641, se ocupó por encargo de la Cofradía de los enterramientos para cómicos que había dejado a su muerte el actor Rodrigo de Saavedra (*Colección*: clviii). Al año siguiente, 1642, trajo la limosna de la compañía de Rosa que estaba en Valencia (*Colección*: cliv) Y en 1658 Francisco Gutiérrez, yerno del autor Luis López Sustate, da 784 rs. a Cosme Pérez "...vecino de Madrid que posa en sus casas propias de la calle de Cantarranas..." para que con dicha cantidad Cosme pague los gastos del entierro del dicho Luis López, que no está "en su juicio cabal",

¹²³⁷ "Mi padre me manda diga a V md. se sirva despachar su ayuda de costa a Cosme Perez, alias *Juan Rana* porque necesita della. Yo suplico a V md. que el despacho sea de manera que sin dilación se le pague, que demas de ser tan debido como V md. sabe y ser orden de mi padre suplicarlo así a V md., yo entro la parte en esta suplica." (*Colección*: clix). A lo largo de su carrera recibió numerosas cantidades en concepto de ayuda de costa. Así en 1653 se le dieron 1.000 rs. por su participación en las fiestas del Corpus (*Colección*: clix). Sobre su situación económica y la posible cuantía de sus ingresos ver mi artículo "Diego Velázquez y Cosme Pérez: genio e ingenio en la corte de Felipe IV", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 2 (1999), pp. 217-253, p. 234-6.

¹²³⁸ En 1656 Baccio del Bianco lo califica como "il Grazzioso della Regina". BACCI, *Lettere*: 75.

¹²³⁹ Ese año varias personas fueron acusadas de homosexualidad y Juan Rana fue directamente implicado por uno de los acusados por lo que fue detenido, aunque su encarcelamiento duró poco: "...a Juan Rana, famoso representante han soltado..." (noticias del 22 al 29 de noviembre de 1636). Ver *La corte y la monarquía de España en 1636 y 1637*, impresas por D. Antonio Rodríguez Villa

¹²⁴⁰ Buena prueba de ello son las frecuentes menciones al actor que hace Felipe IV en su cartas a la Condesa de Paredes. En un total de 74 cartas, que se extienden desde octubre de 1644 a septiembre de 1660, Felipe IV le menciona en ocho de ellas (de 1648 a 1658), lo que contrasta con las cuatro ocasiones en que el Rey cita a Velázquez. Sobre la trayectoria de Cosme como actor cortesano ver mi artículo ya citado *Diego Velázquez y Cosme Pérez*.

¹²⁴¹ *N.Datos*, 2ª(1913): 302. El 22 de noviembre de 1653 el Conde de Altamira comunica al Grefier de la Reina que "Su Magd. (que Dios guarde) en consulta mia del 8 del corriente se a servido haçer mrd. a Cosme Perez alias Juan Rana del paso de vna racion ordinaria que goça por la despensa de la Cassa de la reyna nta. Sra. para vna hija suia con calidad que sea desde luego y que la susodicha no la pueda goçar si vbiese de andar en la farsa en cuya conformidad ordeno al Grefier le haga el asiento en sus libros q. se le den las certificaciones necesarias." (*A.G.P. Expedientes Personales*, Cª 811/40). El 3 de junio de 1665 el Duque de Montalvo ordena al Grefier que "...S.M. Dios le gde con su Rl. decreto de 31 de Mayo, se ha servido mandar que la racion ordinaria de que hiço mrd. a Cosme Perez, representante, y despues se paso en cabeça de Francisca María Perez su hija, respecto de hauer muerto se le continue por todos los días de su vida a Cosme Perez, para que pueda sustentarse, por ser viejo y hallarse pobre..." (*N.Datos*, 2ª(1913): 312.

si este muriese (*N.Datos*, 2ª(1914): 218). Figura además como testamentario de Luis López Sustaete en 1658¹²⁴².

Pese a haberse retirado de las tablas¹²⁴³, su popularidad no se eclipsó. Tras la muerte de Felipe IV, y al reanudarse las comedias en 1667, en Cuaresma era costumbre que los actores hiciesen cuestaciones públicas en iglesias y casas de nobles para la Cofradía de la Novena, siendo las mujeres la que mejores resultados económicos obtenían. Cosme fue el encargado de pedir en Palacio los años de 1666, 1667 y 1668 "...yendo a presentar su memorial a la reina, quizá porque ella manifestase deseos de verle; pero como no podía ir por sus piernas, lo llevaban en silla de manos..."¹²⁴⁴. Las cantidades conseguidas por Cosme de la Reina, que no se mostró excesivamente generosa, fueron en cada uno de esos tres años de 150 rs. de vellón¹²⁴⁵.

Todavía en 1672, lejos ya su época de esplendor, su fama seguía intacta, lo que explica que Juan Rana volviese a los escenarios para representarse a si mismo en *El triunfo de Juan Rana*,¹²⁴⁶ entremés representado junto con las fiesta de Calderón *Fieras afemina amor*:

La milicia castellana
para bencer en la lid
solía sacar al Zid
y ahora sale Juan Rana¹²⁴⁷

Como era ya muy anciano y apenas podía andar, apareció en el escenario haciendo de estatua de si mismo¹²⁴⁸.

PERNIA, Pedro:

1. Datos biográficos:

¹²⁴² *A.H.P.*: Pº 5595, (Pº 149), J.Gª Albertos.

¹²⁴³ Según Bergman (*L.Quiñones*: 520) parece que a partir de 1643 quiso retirarse de las tablas, representando solo en grandes fiestas. Ya retirado parece que hizo algunas apariciones extraordinarias. Lady Fanshawe le menciona en sus memorias (como Juan Araña), un famoso comediante que en 1665 había actuado durante dos horas, causando la admiración de todos, sobre todo considerando que tenía cerca de 80 años (*Spanish*: 554).

¹²⁴⁴ La cofradía pago "...a los silleros que llevaron a Cosme a Palacio para la demanda..." 16 rs. en 1666, 13 rs. en 1667 y 14 rs. en 1668 (*Colección*: clx).

¹²⁴⁵ "Mas me hago cargo de 150 reales de vellon de la demanda que pidió Cosme Perez, Martes Santo a la Reina nuestra Señora" (*Colección*: clx).

¹²⁴⁶ Según Cotarelo (*Colección*: clx), que da 1668 como fecha (errónea) de esta representación, hacía una entrada triunfal: "Tocan cajas y trompetas y sale Juan Rana" en un carro triunfal con mucho acompañamiento y delante dos hombres, el uno con el "sayo" y el otro con la "vara" y dan vivas a Juan Rana, siendo su compañero Escamilla el que proclama "...sí; que hoy victorioso/ le coronan por maximo gracioso...". En el entremés se juega nuevamente con la dicotomía del actor personaje, ya que el propio Rana dice: "¿De suerte que aunque había presumido/ que era yo el que venia con tanto estruendo/ soy mi estatua y no yo? Ya, ya lo entiendo" (*Colección*: clx). En nombre de la Fama se pedirá la estatua para colocarla en su templo "...donde tienen/ comida y casa pagada/ todos los hombres insignes." También se disputan su estatua las 9 Musas y el rey que quiere colocarla en el Retiro sobre una fuente. Cotarelo (*Colección*: clxi) señala lo que este homenaje encierra de reconocimiento a su fama.

¹²⁴⁷ Como ya vimos, la representación de *Fieras afemina amor* fue promovida por el Príncipe de Astillano al que se acusó en la época de aspirar al puesto de valido. La ácida alusión a Juan Rana aparece en un pasquín que criticaba al Príncipe. Ver en *Fuentes XXIX*: 61-65, p. 63.

¹²⁴⁸ "Estubo retirado mucho tiempo por su edad y despues de algunos años mandaron los Reies que saliera en una fiesta del Retiro [...] y le sacaron en vn carro" (*Genealogía*: 117). Ya dijimos como se le confeccionó un traje apropiado, de color gris. Ver los materiales empleados en él en *Fuentes XXIX*: 115-116.

- Actor y bailarín¹²⁴⁹.

2. Vida profesional:

- 1623: Miembro de la compañía de Balbín (*N.Datos*: 200)
- 1627: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 21)
- 1628: Actor en la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 556)
- 1634: Galán 3º y bailarín en la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 27)
- 1637: Autor de su propia compañía (*L. Quiñones*: 523)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1627: Como miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 21), participó en los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa con que empezó en la corte Roque de Figueroa* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 531), que según Bergman (*L. Quiñones*: 523) se hizo en 1627.
- *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 544). Se le menciona como galán 3º y bailarín¹²⁵⁰.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Actor polifacético según indica Quiñones de Benavente en la *Loa* / escrita para la compañía de Figueroa (1627):

BEZÓN: [...]

¿No es Pernia este que sale,

que representa, que baila,

que hace versos, que remedia,

si sucede una desgracia,

doce o diez y seis columnas

de la noche a la mañana?

(*Colección*: 531)

PULIDO, Alonso:

1. Datos biográficos:

¹²⁴⁹ Hay dos actores con el mismo apellido aunque con nombre distinto. Pedro de Pernia, de quien en la *Genealogía* sólo se dice que es actor "antiguo" (*Genealogía*: 837), pero que gracias a los datos recopilados por Rennert (*Spanish*: 556) sabemos que desarrolla su carrera en la primera mitad del siglo, y es el que nos interesa. El otro Pernia, de nombre Juan Antonio, casado con la actriz Francisca Correa, desarrolla su carrera a finales del XVII y principios del XVIII y muere en 1707 (*Genealogía*: 202) y (*Spanish*: 556).

¹²⁵⁰ Según Bergman (*L. Quiñones*: 523) se representó en 1628.

- No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1625 o 1634: Bailarín, músico y representante en la compañía de Andrés de la Vega¹²⁵¹.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

- Q -

QUIÑONES, Luís de:

1. Datos biográficos:

- Casado con Isabel de Velasco (1614) (*Spanish*: 564)

2. Vida profesional:

- 1605: Miembro de la compañía de Alonso de Riquelme (*Spanish*: 564)
- 1606: Miembro de la compañía de Alonso de Riquelme (*Spanish*: 564)
- 1607: Miembro de la compañía de Alonso de Riquelme (*Spanish*: 564)
- 1610: Miembro de la compañía de Alonso de Riquelme (*Spanish*: 564)
- 1611: Miembro de la compañía de Alonso de Riquelme (*Spanish*: 564)
- 1614: Miembro de la compañía de Pedro de Valdés que le contrata para cantar “solo o acompañado” (*N.Datos*: 137).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1610-11: Aparece en *La buena guarda* de Lope de Vega (*Spanish*: 564)
- 1614: Aparece en *La dama boba* de Lope de Vega (*Spanish*: 564)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- *La discordia en los casados* (1611) de Lope de Vega. Puede que fuese el Quiñones que hizo el papel de AURELIO (*Spanish*: 564)

4. Conclusiones:

El hecho de que Pedro de Valdés le asigne un sueldo de 6 ½ rs. de ración, 14 rs. por representación y 300 rs. para el Corpus (*N.Datos*: 137) parece indicar que era un actor apreciado.

¹²⁵¹ La lista de la compañía fue publicada por Cotarelo (*Actores: Córdoba*: 10) como perteneciente al año 1625 y por Agulló (*100 Docs.*: 102) sin fecha pero entre varios documentos del año 1634

- R -

RIBERA, Juan Francisco de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Isabel M^a de Ribera (*N.Datos*, 2^a(1913): 429).

2. Vida profesional:

- 1655: Miembro (galán 1º y cantar) de la compañía de Alonso de la Paz (*N.Datos*, 2^a(1913): 429)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

ROBLEDO, Diego de:

1. Datos biográficos:

- Casado con Jusepa de Vega (*Genealogía*: 49-50).

2. Vida profesional:

- 1632: Miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*Genealogía*: 49-50) y de la de Francisco López (*N.Datos*: 225)
- 1638: Miembro (galán 2º y cantar) de la compañía de Diego Robledo (*N.Datos*, 2^a (1912): 300)
- 1640: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero, contratado para representar, cantar y bailar (*N.Datos*: 321-322).
- 1641: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero, contratado para representar y cantar (*N.Datos*, 2^a(1912): 311).
- 1642: Miembro (2º galán) de la compañía de Luis Hurtado que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 575)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1638: *El gusto y el disgusto no son mas que imaginación* (en Valencia) (*L.Quiñones*: 532)
- 1640: Como miembro de la compañía de Romero participó en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 21).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El licenciado y el bachiller* de Avendaño (*L.Quiñones*: 533)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Los datos sobre su trayectoria profesional que tenemos son muy incompletos, y abarcan únicamente el período de 1632, año en el que fue recibido con toda su familia como cofrade de la Novena, hasta 1641, fecha del último contrato del que tenemos prueba documental y también el último año en que parece haber asistido a los cabildos de la Cofradía de la Novena.

Bergman (*L. Quiñones*: 532) cree que además de 2º galán hacía papeles de barba¹²⁵² y gracioso, ya que protagonizó el entremés *El toreador Don Babilés*, en el que según Francisco Bernardo de Quirós "... Causo mucha risa [...] con el donaire que Madrid vió ..." (*L. Quiñones*: 532)

En cualquier caso debía ser un actor apreciado, según se desprende de la energía con que la Junta del Corpus de Madrid procedió contra él -con amenaza de "tortura psicológica" incluida- cuando se negó a representar los autos en 1640: encarcelado por orden de la Junta el 16 de marzo, pese a estar "...con dos pares de grillos, y sin embargo no quiere representar, mando se le meta al susodicho en vn aposento de la dicha Carcel con los dichos pares de grillos y se deje zerrado en el, y se notifique al alcaide de la dicha Carcel no deje ablar con ninguna persona al dicho Diego Robledo [...] y si no ubiere aposento a proposito con bentana para darle de comer, se le ponga en vn calabozo sin poner con el persona alguna ...". La amenaza surtió el efecto deseado y el mismo día de dicha orden (18 de marzo) el actor declaró que estaba "... presto de cumplir con lo que se le mandaba..." (*Autos*: 21)

ROBLES, Alonso de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1621: Miembro de la compañía de Baltasar Pinedo que actuaba en Valencia (*SARRIÓ, Vida teatral*: 251)
- 1624: Miembro de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, contratado para cantar (*N.Datos 2ª(1908)*: 249)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a la escasez de datos, parece que se trata de un cantante mas que de un actor, ya que en el contrato que firma en 1624 con Valenciano se indica únicamente que deberá "cantar", cobrando por ello 6 rs. de ración y 10 rs. por representación (*N.Datos 2ª(1908)*: 249).

ROMÁN, Juan:

1. Datos biográficos:

¹²⁵² Se basa en que su interpretación en la representación valenciana de *El gusto y disgusto son no más que imaginación* (1638) fue alabada por su "gravedad" (*L. Quiñones*: 532)

- Casado con la actriz Ana M^a de Espinosa (*Spanish*: 580-1)
- Su hermana, Juana Juárez era también actriz (*Spanish*: 580-1)

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega¹²⁵³ en la que figura como “famoso baylarin, musico y representante” (*100 Docs*: 102)
- 1635: Miembro de la compañía de Pedro de Valdés, que lo contrata para cantar, bailar y representar (*N.Datos*, 2^a(1911): 56)
- 1636: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*Spanish*: 580-1)
- 1638: Miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas. Contratado junto con su hermana para representar, bailar y cantar “ambos a dos”, y él además deberá “poner tonos y bailes” (*N.Datos*: 293). Ese año tras conseguir el título de autor “nombrado” por el rey dirige una compañía “de partes” de la que también forma parte su hermana (*N.Datos*: 299)
- 1639: Autor de su propia compañía tras lograr en 1638 (*Spanish*: 580-1)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Del contrato que firma en 1638 parece desprenderse que nos encontramos ante un actor-músico con una formación musical superior a la media, ya que ese año se le contrata para poner los tonos.

- S -

SÁNCHEZ, García:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1595: Miembro de la compañía dirigida por Alonso de Cisneros y Melchor de Villalba que le contratan para “...cantar en los entre actos [¿sic por entremeses?] y representar...” (*N.Datos*: 39)
- 1607: Miembro de la compañía de Diego López de Alcaráz (*Spanish*: 595-6).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Dado que según se especifica en el contrato que firma con Cisneros y Villalba en 1595 debía compartir su escaso sueldo (6 rs. de ración y 5 rs. por representación) con Gabriel Duarte, creemos que se trataba de un actor bastante mediocre.

¹²⁵³ Es la misma lista que Cotarelo (*Actores: Córdoba*: 102) da con fecha de 1625.

SÁNCHEZ, Lucas:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1614: Miembro de la compañía de Andrés de Claramonte. Contratado para bailar, representar y “cuidar el ható” (*N.Datos*: 151)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Dado que el único dato que tenemos sobre él es su contrato de 1614 con Claramonte, según el cual desempeña además del oficio de actor el de guardarropa, todo ello con un sueldo de 4 rs. de ración y 6 rs. por representación (*N.Datos*: 151), parece que nos encontramos con un actor bastante mediocre.

SARMIENTO, Pablo:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz María Calderón, la *Calderona* (Rennert, *Spanish*: 600)

2. Vida profesional:

- 1609: Miembro de la compañía de Nicolás de los Ríos (Rennert, *Spanish*: 600)
- 1614: Miembro de la compañía de Juan Morales Medrano, contratado como “representante y baylador”, para bailar y danzar (*N.Datos*: 145). Según Rennert (*Spanish*: 600) a partir de marzo pasó a la compañía de Andrés de Claramonte.
- 1623: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Juan Bautista Valenciano (*Spanish*: 600)
- 1627: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Juan Bautista Valenciano, que actuaba en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral*: 280)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Actor no malo, según se desprende del sueldo (4. rs. de ración y 8 rs. por representación) que le pagaba Morales en 1614 (*N.Datos*: 145), su carrera parece que quedó truncada por los célebres amores de su mujer con Felipe IV¹²⁵⁴ de los que nacería en 1629 Juan José de Austria, el único de sus hijos bastardos reconocidos por el Rey.

¹²⁵⁴ Aunque Calvo Poyato le considera “un cornudo complaciente”, el hecho de que a partir de 1627, fecha en que se iniciaron los amores de la Calderona con el Rey, no volvamos a tener noticias sobre él, parecen indicar todo lo contrario. Ver CALVO POYATO, J., *Juan José de Austria. Un bastardo regio*, (Barcelona, 2002), p. 20.

SILVA, Manuel de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz María Abaez (*Genealogía: 98*)

2. Vida profesional:

- 1635: Miembro de la compañía de Pedro de Valdés, que le contrata para cantar y bailar (*N.Datos 2ª(1911): 56*).
- (?): Miembro de la compañía de Juan Acacio Bernal (*Genealogía: 98*)
- (?): Miembro de la compañía de Jose de Salazar, Mahoma (*Genealogía: 98*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

El hecho de que en 1642 diese "...vna tunica para la prozesion del Juebes Santo..." (*Genealogía: 98*), en que salía la Cofradía de la Novena parece indicar que seguía en activo, aunque apenas tenemos datos sobre su trayectoria profesional.

- T -

TEJADA MENESES, José de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero, que le contrata para representar, cantar y bailar (*N.Datos: 281*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este actor que su contrato con Romero en 1638, en la que debía ocupar un puesto intermedio ya que cobraba 6 rs. de ración y otros 6 rs. por representación. (*N.Datos: 281*)

TIMOR, Vicente:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1624: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 606)
- 1625: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Según la lista presentada por el autor para las fiestas del Corpus Timor era "gran músico y representante" (*Actores: Córdoba*: 10)¹²⁵⁵

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos mas datos sobre las habilidades musicales de éste actor que las que se indican en la lista presentada por Andrés de la Vega.

- V -

VALCAZAR, Pedro de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz María de Valcazar (*Genealogía*: 106)
- Murió en 1653 (*Genealogía*: 106) (*L. Quiñones*: 551)

2. Vida profesional:

- 1633: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Manuel de Vallejo. Contratado para representar y bailar (*N.Datos* 2ª(1911), 48)
- 1637/38: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Bartolomé Romero. Contratado para cantar, bailar y representar (*N.Datos*: 273). El contrato se firmó en septiembre de 1637.
- 1640: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos*: 321)
- 1642: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*L. Quiñones*: 550)
- 1643: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*L. Quiñones*: 550)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

¹²⁵⁵ Es la misma lista que Agulló (*100 Docs*: 102) publica sin fecha pero entre otros documentos de 1634.

- *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero (I): Aparece “De vejete, en la grada segunda” (Cotarelo: 544).*
- *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero (II): Aparece “De muerto, por otro escotillón” (Colección: 558)¹²⁵⁶*

c) *Posibles papeles representados:*

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De las obras en las que aparece se indica que hacía vejetes y graciosos¹²⁵⁷, faceta ésta última que avala sus habilidades musicales.

VALENCIANO, Santiago:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1614: Miembro de la compañía de Alonso de Heredia (*Spanish: 615*)
- 1637: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa. Contratado para cantar, representar y bailar (*N.Datos: 259*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos mas datos de este actor que su pertenencia a las compañías de Heredia (1614) y Rosa (1637), sin embargo dado que este último le contrata por 8 rs. de ración, 10 rs. por cada representación y 3 caballerías para los viajes (*N.Datos: 259*), parece que se trataba de un profesional bien cualificado.

VALLEJO, Manuel:

1. Datos biográficos:

- Hijo de Manuel [Alvarez]Vallejo y María de Riquelme (*Spanish: 617*)
- Casado con la actriz María de Espinosa (*Genealogía: 90*), ambos fueron recibidos como cofrades de la Novena en 1655. Tras enviudar en 1670, Vallejo se casó con D^a Ana de Rojas (*Spanish: 618*)
- Sus hermanos María y Carlos Vallejo fueron también célebres actores.

2. Vida profesional:

- 1655: Miembro, junto con su 1^a mujer, de la compañía de Juan Pérez (*Genealogía: 90*)
- 1656: Miembro junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Castro (*Spanish: 617*)
- 1660: Miembro de la compañía de Juana de Espinosa (*Spanish: 617*)

¹²⁵⁶ Bergman (*L. Quiñones: 551*) cree que ambas jácaras pueden ser de 1638.

¹²⁵⁷ En la Loa con que empezaron Rueda y Ascanio Quiñones de Benavente le menciona entre los graciosos (el Romo, Lobato, Valcázar, Mencos) de los que “está Madrid chorreando” (*Colección: 576*)

- 1660: Autor de su propia compañía¹²⁵⁸ (*Spanish*: 617)
- 1663: Gracioso en la compañía de José Carrillo (*Spanish*: 618)
- 1664: Gracioso en la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero (*Docs. Calderón*: 302)
- 1665: Gracioso en la compañía de Francisco García (*Docs. Calderón*: 308-9)
- 1670 a 1681: Autor de su propia compañía¹²⁵⁹ (*Spanish*: 618)
- 1682: Autor y gracioso de su propia compañía, que actuaba ese año en Valencia (SARRIÓ, *Vida teatral*: 284)
- 1684: Autos y gracioso (¿2º?) en su propia compañía (*A.M.V.*: 2-425-41)
- 1685: Autor y gracioso de su propia compañía (*A.M.V.*: 2-199-5)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1664: Como gracioso de la compañía de Calle y Romero participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 302) que ese año fueron *A María el Corazón* y *La inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón*: 303-305)
- 1665: Como gracioso 1ª de la compañía de Francisco García, el *Pupilo*, participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 308-9), que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón*: 310 y 313)
- 1670: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 318), que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Docs. Calderón*: 319-20)
- 1672: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 329), que ese año fueron *No hay instante sin milagro*¹²⁶⁰ y *Quien hallara mujer fuerte* (*Autos*: 233-4)
- 1673: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 333)
- 1674: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 338)
- 1675: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 341-2) que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Autos*: 287-8)
- 1676: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 346), posiblemente el titulado *La serpiente de metal*¹²⁶¹
- 1678: Como gracioso 1º de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 351)
- 1679: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 357), que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón*: 358 y 362)
 - Fin de fiesta de *Siquis y Cupido* de Calderón (*Fuentes I*: 81)
 - Participó en *Faetón* de Calderón¹²⁶²

¹²⁵⁸ Ese año aparece en la compañía de Espinosa que actuaba en Sevilla antes de las fiestas del Corpus (*Spanish*: 617).

¹²⁵⁹ No obstante en 1678 figura como gracioso 1ª en la compañía de Agustín Manuel que hizo uno de los autos del Corpus madrileño (*Docs. Calderón*: 351)

¹²⁶⁰ Posiblemente su compañía representó el primero ya que según Cotarelo (*Colección*: cl) Manuela de Escamilla aparece en el entremés que se representó con el auto *Quien hallara mujer fuerte*, por lo que éste sería el representado por la compañía de Antonio de Escamilla.

¹²⁶¹ Además de una Memoria de lo necesario para este auto, hay otra en la que se relacionan "los trastos y ynsignias" necesarios para el auto y lo representado por la compañía de Escamilla (*Autos*: 318), que en lógica debería haber representado el otro auto, titulado *Los alimentos del hombre*.

¹²⁶² Según las cuentas se pagaron 400 rs. a Vallejo y Escamilla porque "vistieron sus papeles" (*Fuentes I*: 93).

- 1680: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 366*)
- 1681: Como gracioso de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 369*), que ese año fueron *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea* (*Docs. Calderón: 370*)
- 1684: Su compañía, en la que Antonio de Escamilla era gracioso 1º participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-425-41*)
- 1685: Participó con su compañía en las fiestas del Corpus de Madrid (*A.M.V.: 2-199-5*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Baile *El Cazador* de Lanini. Aparece como la URRACA, vestido de “dueña” (*Migajas: 182-5*)
- *Baile de Lanturulú* (anónimo). Aparece guiando el baile de los hombres (*Colección: ccxii*)
- *Baile del Mercader* de Melchor de Zapata (*Vergel de entremeses, 1675*). Compañeros: Luisa y Sebastiana Fernández, Jusepa Salazar y Antonio Leonardo (*Colección: xcix*)
- Entremés *El persiano fingido* de López de Armesto. Compañeros Luisa y Sebastiana Fernández y Luisa y Mariana Romero (*Colección: cxiv*)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Hijo de dos célebres representantes, y por tanto miembro de una dinastía de actores¹²⁶³, Vallejo perteneció a la élite profesional de la época. Célebre gracioso él mismo, “compitiendo en su tiempo con Antonio de Escamilla” (*Genealogía: 90*) y autor, sus aptitudes como cantante cómico se ponen de manifiesto en el *Baile del Cazador* de Lanini¹²⁶⁴ en el que personifica a la URRACA, y canta al menos dos estrofas acompañado por actrices-cantantes tan importantes como Mariana Romero y Sebastiana Fernández y el tenor Pedro Carrasco.

Como autor dirigió una de las compañías mas importantes del último cuarto de siglo, por lo que es muy frecuente encontrarle representado para los Reyes tanto particulares como fiestas palaciegas¹²⁶⁵, y también los autos del Corpus de Madrid. Su constante presencia en las representaciones palaciegas no le evitó los problemas de pago que tuvieron también sus colegas debido a la falta de liquidez de la tesorería real, por lo que se han conservado varias peticiones suyas, solicitando se le paguen diversas cantidades que se le deben por particulares ante los Reyes¹²⁶⁶.

VEGA, Salvador de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

¹²⁶³ Su hermano Carlos Vallejo estuvo casado con Luisa Romero y posteriormente con Feliciano de la Rosa (*Spanish: 615*), ambas miembros igualmente de dinastías de actores. Su hermana María Vallejo, también actriz (1ª dama) célebre, estaba casada con el autor Francisco García (*Spanish: 618*)

¹²⁶⁴ Ver el baile en Cotarelo, *Migajas: 182-185*

¹²⁶⁵ Como era habitual en la época Vallejo aportó varias piezas breves para las fiestas cortesanas. En 1679 se le dieron 200 rs. por el entremés *La renegada de Vallecas*, que se hizo con *Siguís y Cupido* de Calderón (*Fuentes I: 82*) y 150 por el entremés *El Abad del Campillo* para la reposición de *La púrpura de la rosa* en 1680 (*Fuentes I: 99*)

¹²⁶⁶ En 1680 dirigió una petición de ayuda suplicando “... se les paguen los particulares que an hecho a SS.MM que Dios guarde desde Pasqua de Resurreccion deste año de 1680 ...” que ascendía a 1.800 rs. (*Fuentes I: 141*). En 1684 dirige junto con su colega Fancisca Bezón otra petición a la Reina solicitando se le paguen la 29 comedias “que han representado en el Quarto de V.M....” (*Fuentes I: 153*).

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos: 282*)
- 1641: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega. Contratado para representar, cantar y bailar (*N.Datos, 2ª(1912): 309*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No se tienen más datos de este actor que su pertenencia a la compañía de Andrés de la Vega en 1638 y 1641.

VELASCO, Jerónimo de:

1. Datos biográficos:

- Actor y músico (*Spanish: 624*)
- Casado con la actriz Barbola de Celis (*Spanish: 624*)

2. Vida profesional:

- 1637: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa. Contratado para cantar y representar (*N.Datos: 259*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos mas datos sobre la actividad profesional de este actor que el contrato que firma con Pedro de la Rosa en 1637 en el que se dice que era “representante y músico.” (*N.Datos: 259*)

3. MÚSICOS DE COMPAÑÍA

ABADÍA, Andrés de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz María Jiménez (*Spanish*: 411)

2. Vida profesional:

- 1630: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 411)
- 1633: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Manuel Vallejo. Según se indica en la lista entregada por Vallejo para el Corpus "canta con arpa contraltos" (*Docs. Autos 1636*: 282)
- 1638: Miembro de la compañía de Antonio de Rueda. Contratado para representar, cantar y poner la música (*N.Datos*: 301)
- 1639: Miembro (músico) de la compañía de Manuel Vallejo (*Autos*: 15)
- 1640: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 411)
- 1643: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 411)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1639: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en los autos del Corpus de Madrid¹²⁶⁷

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

El hecho de que Rueda le contrate en 1638 por 7 rs. de ración y 10 rs. por representación parece indicar que pese a la escasez de datos que tenemos sobre él, se trataba de un profesional apreciado.

AGUILAR, Marco Antonio de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1642: Músico en la compañía de Pedro de Ascanio (*N.Datos*, 2ª(1912): 410)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

¹²⁶⁷ El 8 de marzo se le ordena que no salga de Madrid para que pueda participar en las fiestas del Corpus (*Autos*: 15)

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de él que el contrato que firma en 1642 con Ascanio, según el cual cobrará apenas 5 rs. de ración y otros 5 rs. por representación (*N.Datos*, 2ª(1912): 410)

ALEJANDRO:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ana María (?) (*Spanish*: 414)
- Murió en 1633 (*Genealogía*: 160)

2. Vida profesional:

- 1613: Miembro, junto con su mujer de la compañía de Domingo Balbín (*Spanish*: 414)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No se tienen más datos profesionales de este músico que su pertenencia en 1613 a la compañía de Domingo Balbín que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 414)

ALMENDROS, Esteban de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ana de la Paz¹²⁶⁸ (*N.Datos* 2ª(1913): 430)
- Tuvieron dos hijas, María de la Paz e Isabel Eugenia Almendros, ambas actrices¹²⁶⁹
- Recibido como cofrade de la Novena en 1652 (*Genealogía*: 77)

2. Vida profesional:

- 1654: Autor de su propia compañía (*Spanish*: 415) (*Docs. Calderón*: 223)
- 1655: Músico de la compañía de Toribio de Vega (*N.Datos*, 2ª(1913): 430)
- 1657: Miembro de la compañía de José Garcerán (*Spanish*: 415)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1654: Representó con su compañía uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 223)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

¹²⁶⁸ Según la *Genealogía* (p. 77) su mujer se llamaba María de la Paz, pero en el contrato que firman con Vega en 1655 ella figura como Ana de la Paz. Puede que su nombre completo fuera María Ana.

¹²⁶⁹ Según la *Genealogía* (p. 77) Isabel Eugenia profesó como monja, pero en 1654 figura junto con su hermana como miembro de la compañía de su padre que actuaba en Valencia (*Vida teatral*: 179)

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Arpista, Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le incluye en 1658 entre los músicos de compañía que tuvieron mayor fama.

ALVAREZ, Andrés:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1696: Arpista en la compañía de Gregorio Bautista Alvarez Corremor (SARRIÓ, *Vida teatral*: 206)
- 1699: Arpista en la compañía de Gregorio Bautista [Alvarez] Corremor (*Genealogía*: 271)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia como arpista a la compañía de Alvarez Corremor en los dos años citados.

AMOR, Fabián de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1592: Ministril en la compañía dirigida por Jerónimo Ruiz, Francisco de Vera y Alonso de Morales (*Spanish*: 417).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre él que su pertenencia en 1592 a la compañía de Ruiz, Vera y Morales.

ANDINO, Nicolás:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1678: Arpista en la compañía de Pablo Martín Morales que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 419)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre él que su pertenencia a la compañía de Martín Morales en 1678.

ANTETA o ARTETA, Felipe de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ursula Torres¹²⁷⁰ (*N.Datos*, 2ª(1914): 459)
- Ambos fueron recibidos como cofrades de la Novena en 1658 (*Genealogía*: 131)
- Murió en 1678 (*Genealogía*: 131)

2. Vida profesional:

- 1658¹²⁷¹: Músico en la compañía de Esteban Nuñez "... para compositor y cantar y dar la musica a las muxeres ..." (*A.H.P.*, Pº 5595 (Pº 32), J. García Albertos).
- 1660: Músico principal en la compañía de Esteban Núñez, a la que también pertenecía su mujer (*N.Datos*, 2ª(1914): 459)
- 1667: Músico de la compañía de Lorenzo y Francisco García, el *Pupilo* (*Genealogía*: 131) (*Vida teatral*: 214)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

En los contratos que firma con Nuñez en 1658 y 1660 se estipula claramente que se trata de un "músico principal", entre cuyas obligaciones se incluye la composición de la música que deben interpretar los miembros de la compañía.

¹²⁷⁰ Según la *Genealogía* (p. 131) y Rennert (*Spanish*: 421) su mujer se llamaba Ursula Correa. En el contrato que ambos firman con Nuñez en 1658 se la menciona como Ursula Phelipa (*A.H.P.*, Pº 5595 (Pº 32), J. García Albertos), y como Ursula Torres en el de 1660 (*N.Datos*, 2ª(1914): 459).

¹²⁷¹ Según Rennert (*Spanish*: 421) ese año era miembro de la compañía de Juan Nuñez, el *Pollo*.

ARAGÓN, Francisco (*PATETA*):

1. Datos biográficos:

- Natural de Tudela (*Genealogía*: 180)
- Tenía piernas y pies “tuertos” [cojo], de ahí el apodo (*Genealogía*: 180)
- Murió en Madrid en 1710 (*Genealogía*: 180)

2. Vida profesional:

- 1673: Arpista en la compañía de Magdalena López, la *Camacha* (*Genealogía*: 180).
- 1677: 2º músico en la compañía de Magdalena López, la *Camacha*, que actuaba en Sevilla (*Spanish*: 423).
- 1685: Arpista en la compañía de Magdalena López, la *Camacha* (*Genealogía*: 180)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Según la *Genealogía* (p. 180) “...andubo muchos años por arpista de la compañía de la *Camacha*.” Es muy posible que su defecto físico le impidiese pasar a compañías de mayor nivel, por lo que al parecer desarrolló su carrera en una compañía de segundo orden, como era la de la *Camacha*.

ARZE, Juan de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1619: Músico en la compañía de Diego Vallejo (*Spanish*: 426)
- 1622: Músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Spanish*: 426)
- 1623: Músico en la compañía de Juan Bautista Valenciano (*Spanish*: 426)
- 1627: Músico en la compañía de Juan Bautista Valenciano (SARRIÓ, *Vida teatral*: 280)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a la escasa información que tenemos sobre él debía tratarse de un buen profesional ya que aparece como miembro de compañías importantes.

ATILANO, Manuel:

1. Datos biográficos:

- Era arpista (*Genealogía*: 279)

2. Vida profesional:

- 1701: Arpista en la compañía de Lucas de San Juan (*Genealogía*: 279)
- 1702: Arpista en la compañía de Juan Ruiz (*Genealogía*: 279)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en 1701 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad, no parece que su carrera se desarrollase en compañías de muy alto nivel.

AVENDAÑO, Antonio de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1619: Músico en la compañía de Juan Acacio (*Spanish*: 426)
- 1623: Miembro de la compañía de Manuel Simón de Valterra (*Vida teatral*: 285)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en 1619 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre, no tenemos suficientes datos como para poder asegurarlo.

AVILÉS, Hipólito de:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1638: Músico y representante contratado por Hernán Sánchez de Vargas (*N.Datos*, 2ª(1912): 301)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Dado que Sánchez le contrata en 1638 para las “Fiestas del Corpus fuera de Madrid” (*N.Datos*, 2ª(1912): 301) podemos suponer que se trataba de un profesional bastante mediocre.

- B -

BADOS, Isidro de:

1. Datos biográficos:

- Arpista natural de Soria (*Genealogía: 199*)
- Aun vivía en 1689 ya que asistió ese año al Cabildo de la Cofradía (*Genealogía: 199*)

2. Vida profesional:

- 1681: Arpista en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía: 199*)
- 1685: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía: 199*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Como miembro de dos compañías importantes como eran las de Vallejo y Agustín Manuel podemos suponer, pese a la escasez de datos, que se trataba de un buen profesional.

BARBOSA, Miguel de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Isabel de Acosta (*Spanish: 430*)

2. Vida profesional:

- 1619: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Diego Vallejo (*Spanish: 430*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No se tienen más datos de él que su pertenencia en 1619 a la compañía de Vallejo que actuaba en Sevilla (*Spanish: 430*)

BELVIS, José:

1. Datos biográficos:

- Entró de muchacho en la compañía de Escamilla (*Genealogía: 145*)
- Su hijo, Manuel Belvis, fue también actor, aunque ya en el siglo XVIII (*Genealogía: 145*)

2. Vida profesional:

- 1657: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía*: 145)
- 1669: 2ª músico en la compañía de José Garcerán (*Genealogía*: 145)
- 1672: Miembro de la compañía de Bernardo de la Vega (*Spanish*: 432)
- 1683: Músico en la compañía de Antonia Manuela (*Genealogía*: 145)
- 1684: Músico en la compañía de Eufrosia María (*Genealogía*: 145)
- 1685: Músico en la compañía de Magdalena López (*Genealogía*: 145)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Podemos suponer que se formó como músico en las compañías ya que según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 145) entro “de muchacho” en la compañía de Escamilla en 1657. Parece haber sido un músico de 2ª fila ya que gran parte de su carrera transcurrió fuera de la Corte.

BENET, José:

1. Datos biográficos:

- Músico de origen valenciano (*Genealogía*: 220)
- Tras retirarse de la comedia vivió en Madrid dando lecciones particulares de música en algunas casas y asistiendo a fiestas en lugares cercanos a la Corte (*Genealogía*: 220)

2. Vida profesional:

- 1677: Músico en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón*: 350)
- 1678: Miembro de la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón*: 351)
- 1679: Miembro de la compañía de Vallejo (*Fuentes I*: 82)
- 1687: Posiblemente sea el “Benet 2º musico” que aparece en la lista de Simón Aguado (A.M.V.: 2-199-3)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1677: Como músico de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 350)
- 1678: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 351)
- 1679: Participó como sobresaliente “que no tiene compañía”¹²⁷² en *Siquis y Cupido* de Calderón, representada el 3 de diciembre. Hizo el papel de *SALVAJE*¹²⁷³ (*Fuentes I*: 80)
 - Participó en *Faetón*¹²⁷⁴ de Calderón, representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (*Fuentes I*: 92)
- 1680: Participó como “músico sobresaliente que no tiene compañía”¹²⁷⁵ en *La púrpura de la rosa*, de Calderón, representada el 18 de enero (*Fuentes I*: 100)

¹²⁷² No obstante pertenecía a la compañía de Vallejo y se le dieron 300 rs. por dar la música a las de su compañía y haber hecho el fin de fiesta (*Fuentes I*: 82). Figura en la lista de ayudas de costa pagadas a lo miembros de la compañía de Vallejo. Se le dieron 448 rs. como a los restantes actores varones (*Fuentes I*: 90)

¹²⁷³ Según las cuentas se le dieron 200 rs. para “vestir el saluaje” (*Fuentes I*: 80)

¹²⁷⁴ Aparece en la lista de sobresalientes y cobra 250 rs. y que se le descontaron 50 de los 300 que se le iban a dar (*Fuentes I*: 92-3)

- Participó como sobresaliente en *El celoso extremeño*, representada en Carnestolendas (*Fuentes I*: 104)
- Participó en *Las armas de la hermosura* ¹²⁷⁶ de Calderón, representada el 1º de mayo (*Fuentes I*: 137)
- 1687: Como 2º músico de la compañía de Aguado participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M. V.*: 2-199-3)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que los datos profesionales que tenemos sobre él apenas abarcan diez años, parece haber sido un músico muy estimado tanto en la Corte, donde aparece contratado como sobresaliente junto a varias actrices de renombre, como también por la Junta del Corpus madrileño que en 1682 le ordenó que no abandone Madrid (*A.M. V.*: 2-199-9).

Según Stein¹²⁷⁷ compuso parte de la música (junto con Rosa y Serqueira además de Hidalgo) para la reposición de *Siquis y Cupido* en 1679. Debemos suponer que los tres músicos de las compañías compusieron la música de las obras breves mientras que Hidalgo se ocupó de poner o repasar la música de la fiesta principal.

BERNARDO, José:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1693: Músico en la compañía de Juan Antonio Pernias (*A.M. V.*: 2-200-3)
- 1700: Músico principal en la compañía de Juan Manuel (?) que actuaba en Granada (*A.M. V.*: 2-200-10)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) lo cita en 1700 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre, el corregidor de Granada informa ese mismo año a Madrid de que era de "notoria ynhabilidad" (*A.M. V.*: 2-200-10)

¹²⁷⁵ Cobró 800 rs., como la mayoría de las actrices sobresalientes, aunque finalmente se le descontaron 200 rs. (*Fuentes I*: 108), además se le pagaron 300 rs. (en lugar de los 350 rs. asignados) "...por auer ayudado a los músicos..." (*Fuentes I*: 112)

¹²⁷⁶ Se le pagaron 100 rs. por haber "...ayudado a dar la música..." (*Fuentes I*: 137)

¹²⁷⁷ STEIN, L.K., "El Manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyro", *Revista de Musicología*, III, nºs. 1-2 (1980), pp. 197-233; p. 211. Cito por *Manuscrito Novena*.

BLANCO, Francisco (el *CAPÓN*):

1. Datos biográficos:

- Arpista natural de Toro (*Genealogía*: 184)
- Tomó el hábito carmelita en Barcelona “a título de músico” en 1696 y terminó ordenándose (*Genealogía*: 184).
- Murió en 1702 (*Genealogía*: 184)

2. Vida profesional:

- 1693: Miembro de la compañía de Juan Antonio Guerrero (*Genealogía*: 184)
- 1694: Miembro de la compañía de Juan Antonio Guerrero (*Genealogía*: 184)
- 1697: Miembro de la compañía de Juan de Navas (*Genealogía*: 184)
- 1698: Miembro de la compañía de Juan de Navas (*Genealogía*: 184)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Cotarelo (*Colección*: ccxxcviii) lo cita en 1693 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre, sin embargo parece que su carrera se desarrolló lejos de la Corte.

BOLAY, ¿Andrés?:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1635: Miembro de la compañía de Luis López¹²⁷⁸ (*L. Quiñones*: 466)
- 1638 (?): Miembro de la compañía de Rueda y Ascanio (*L. Quiñones*: 466)
- 1639: Miembro de la compañía de Rueda (*Autos*: 15)
- 1640: Músico y bailarín en la compañía de Rueda (*Spanish*: 634)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* de Quiñones de Benavente¹²⁷⁹ (*Colección*: 575)

¹²⁷⁸ Aunque se le cita como Golay, Bergman (*L. Quiñones*: 466) cree que puede ser el mismo.

¹²⁷⁹ Bergman (*L. Quiñones*: 466) cree que se representó en 1638.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

En 1639 la Junta del Corpus le prohibió salir de Madrid, pero Bolay se marchó a Toledo por lo que se envió a dicha ciudad a un alguacil para que lo trajera de vuelta a la Villa y lo encerrase en la Carcel Real; sin embargo desde Toledo se informó de que “no a podido ser abido” (*Autos*: 15-16)

Figura como “músico” en la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 575), en la que aparece cantando a cuatro con dos actrices (Luisa y Catalina) y Fonseca, también músico.

BORJA, Pantaleón de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz-música Luisa de Rayos¹²⁸⁰ (*Spanish*: 436).
- Ambos fueron recibidos por cofrades de la Novena en 1631 (*Actores: Prado*: 25)
- Su hija, Mariana de Borja (*Actores: Prado*: 155) fue una de las más célebres actrices-músicas de mediados de siglo.
- Murió hacia 1647¹²⁸¹ ya que ese año su mujer figura como viuda (*L.Quiñones*: 467).

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 436) (*L.Quiñones*: 467).
- 1632: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 436). Figura ya como arpista de la compañía (SARRIÓ, *Vida teatral*: 183)
- 1633: Miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño. Se le menciona como “el del arpa” y se indica que canta (*N.Datos*, 2ª(1911): 48) (*A.M.V.*: 2-196-39)
- 1634: Arpista en la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 27)
- 1636: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo (*Spanish*: 436)
- 1638: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Rueda (*L.Quiñones*: 467)
- 1639: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Rueda, contratados ambos para representar y cantar (*N.Datos*: 304).
- 1640: Músico de la compañía de Antonio de Rueda (SÁNCHEZ ARJONA, *Teatro Sevilla*: 294)
- 1642: Miembro de la compañía de Antonio de Rueda (*N.Datos*, 2ª(1912): 412)
- 1643: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Rueda (*L.Quiñones*: 467)
- 1644: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Antonio de Rueda (*Spanish*: 436)
- 1678: Miembro de la compañía de Inés Gallo (*Spanish*: 436)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*N.Datos*, 2ª(1911): 48) participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-196-39)

¹²⁸⁰ También llamada Luisa de Borja, de Ribera (*L.Quiñones*: 467) y Luisa Bravo

¹²⁸¹ Según la *Genealogía* (p. 69), que Rennert (*Spanish*: 436) no cuestiona, se ahogó en 1678 en la barra de Hueva, pero creo que se trata de un error ya que de haber vivido, sería ya un hombre muy anciano por lo que no podría haber seguido en activo.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El alfiler*, anónimo (*L.Quiñones*: 468)
- Entremés *El tiempo* de Quiñones de Benavente. Hace precisamente el papel del *TIEMPO* (*Colección*: 507-9)
- Entremés *La visita de la cárcel* de Quiñones de Benavente¹²⁸²
- *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo*¹²⁸³ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 514)
- *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio*, de Quiñones de Benavente¹²⁸⁴ (*Colección*: 575-8)
- *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid*¹²⁸⁵ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 544)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Arpista, cantante y actor, parece haber sido un profesional muy cualificado ya que aparecer repetidamente mencionado en los entremeses de Benavente, e incluso protagoniza uno de ellos, *El Tiempo*:

(Sale BORJA con alas en los hombros, antojos, muletilla y otras alas en los pies, y un reloj de arena en la mano, y canta)

BORJA: Mortales que estáis mirando
este bulto barbiluengo,
graduado de fantasma,
consultado en esqueleto,
dos alas por acicates,
abotonando los tiempos,
correo que siempre va
y humo que nunca ha vuelto;
un soplo de las edades,
un átomo del contento,
un antuvión de la vida
y de la muerte un jifero:
aunque me miráis,
apostad que no me acetáis.

BEATRIZ: Por las señas que habéis dado
viejo honrado,

BORJA: el Tiempo sois diligente.
Has acertado.

(COTARELO, *Colección*: 507-8)

Debía tener bastante gracia porque sabemos que cantaba jácaras como la que interpreta en la *Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo* de Quiñones de Benavente, en la que sale a escena "...con el arpa a un lado, como espada, tañendo y cantando..." (*Colección*: 514), y también cantó una jácara en una comedia de Benavides metiéndose con las mujeres, por lo que en otra de Roman Montero le respondió María de Heredia metiéndose a su vez con él:

¹²⁸² Según Bergman (*L.Quiñones*: 468) se representaría en 1634.

¹²⁸³ Bergman (*L.Quiñones*: 468) cree que la loa se representó hacia 1636-1637)

¹²⁸⁴ Bergman (*L.Quiñones*: 468) cree que se representó en 1638.

¹²⁸⁵ Según Bergman (*L.Quiñones*: 467) se representó en 1628.

“Más Dios nos libre de Borja
que quando al arpa se arrima
con las vñas y la voz
cuerdas y locas pellizca”¹²⁸⁶

En la *Loa con que empezaron Rueda y Ascanio* Quiñones de Benavente, en la que sale él el primero a escena cantando, se le califica por boca de María de Heredia de “ruiseñor del mentidero/calandria de los teatros” (*Colección*: 575-6).

Su faceta de arpista la confirma Quiñones de Benavente en la *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid* en la que el músico declara “Yo soy Borja, el del arpa” (*Colección*: 546).

Era además compositor como él mismo declara en 1640: “Pantaleón de Vorja, representante y músico en la compañía de Rueda, digo que a V.S. es notorio que he representado en el carro de las ostias, y por mandato de V.S. hize los bayles música y entremeses de los dos carros, poniendo en ello el cuidado posible.” (SÁNCHEZ ARJONA, *Teatro Sevilla*: 294). También en las cuentas del tesorero Villanueva figura un apunte en el que se dice que se le pagaron 350 rs. “...por dos vayles que escriuio i puso el tono ...” (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 292), y ese mismo año se le pagaron 450 rs. (a repartir con sus compañeros Coca y José Díaz) “... por dos vayles i tonos que pusieron de musica...” para las representaciones que se hicieron en la primavera de ese año en el estanque del Buen Retiro (SHERGOLD, *Spanish Stage*: 292)

BRUNET, Bartolomé:

1. Datos biográficos:

- Arpista mallorquín (*Genealogía*: 261)
- Estuvo cautivo en Constantinopla (*Genealogía*: 261)

2. Vida profesional:

- 1689: Arpista en la compañía de Antonio Arroyo (*Genealogía*: 261)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos profesionales de éste músico que su pertenencia a la compañía de Arroyo en 1689.

BUSTOS, Sebastián de:

1. Datos biográficos:

¹²⁸⁶ Ver GRANJA, A. de la, “Obras de Lope y Calderón en la vida de María de Heredia, autora de comedias”, en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, MARTÍNEZ BERBEL, J.A., y R. CASTILLA PÉREZ (eds.), (Granada, 1998), pp. 263-292; 282 y 285.

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1632: Violín¹²⁸⁷ en la compañía de Luis de Toledo, “autor de la legua” (Shergold y Varey, *Docs. Autos 1636*: 273-4).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No se tienen más datos que su pertenencia a la compañía de Toledo, que era “de la legua”, es decir de muy baja categoría.

- C -

CABALLERO, Baltasar:

1. Datos biográficos:

- Hijo del actor y autor Cristóbal Caballero y la actriz-música Mariana de Borja (*Genealogía*: 166).
- Casado con la actriz Ana de la Rosa (*Genealogía*: 451).
- Retirado del teatro, fue músico en la catedral de Zamora¹²⁸⁸ (*Genealogía*: 166).
- Tras volver al teatro en 1718 (*Genealogía*: 451), se retiró definitivamente entrando al servicio del Duque de Osuna en 1620 (*Genealogía*: 451), que le dio casa, médico y botica, y le asignó 300 ducados al año por “...su habilidad de la música...” (*Genealogía*: 166).

2. Vida profesional:

- 1691: 2ª músico en la compañía de su padre, Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 166)
- 1693: 2ª músico en la compañía de su padre, Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 166)
- 1694: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Cristóbal Caballero¹²⁸⁹ (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1718: Músico en la compañía de Juan Alvarez (*Genealogía*: 451)
- 1719: Músico (violón) en la compañía de Juan Alvarez (*Genealogía*: 451)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su carrera como músico teatral se desarrolla en dos etapas; en la primera aparece muy ligado a la compañía de su padre hasta que consigue una plaza de “músico de voz”, concretamente “musico

¹²⁸⁷ Ese año los comisarios del Corpus de Madrid ordenaron que pasase a la compañía de Francisco López pero Luis de Toledo alegó “... que no tiene biolín, si no es a Sebastián de Bustos...” (SHERGOLD y VAREY, *Docs. Autos 1636*: 273-4)

¹²⁸⁸ Según la *Genealogía* (p. 166) era “maestro de capilla” de la catedral, pero en un informe remitido en 1699 a la Junta del Corpus por el gobernador de Zamora, se afirma que Caballero “... se a acomodado por músico de voz en la Sta. yglesia ...” (*A.M.V.*: 2-200-9)

¹²⁸⁹ La compañía fue embargada para que representara en el Corpus madrileño ese año, pero finalmente el contrato no tuvo efecto (*A.M.V.*: 2-200-4)

thenor” en la catedral de Zamora, en la que le encontramos en 1699. Ese año la Junta del Corpus de Madrid escribió al corregidor de Ciudad Rodrigo preguntando por Caballero y su esposa, con la intención de que fueran embargados para enviarlos a Madrid “...si son representantes o músicos...” Con fecha 14 de marzo el Presidente de Valladolid, a quien se había preguntado por María de la Rosa, informa que la tal María se llama en realidad Ana de la Rosa, y “se aparto” de la compañía en la que estaba representado en la ciudad, y está casada con un hijo de Cristóbal Caballero “...que fue comediante ...” y al presente “...es músico de la capilla de la Sta. yglesia Cathedral de Zamora ...” (A.M.V.: 2-200-9), lo que confirma el 18 de marzo el gobernador de Zamora, quien afirma que Caballero “... se a acomodado por músico de voz en la Sta. yglesia ...”, y ante la pretensión de la Junta madrileña para que sea enviado a Madrid, aconseja tratar el asunto con cautela. El 26 de marzo el corregidor de Zamora informa que Caballero “... se alla acomodado por músico en la cathedral de esta ziu[da]d con el ser mus[ic]o de Abito talar y el gozar por este empleo de la ynmunidad eclesiastica ...” aconseja como la mejor solución tratar de convencerle por la buenas para que vuelva al teatro, aunque lo ve difícil debido a que el matrimonio esta “arraigado” en la vecindad y Caballero ya ha respondido negativamente (A.M.V.: 2-200-9) ¹²⁹⁰.

La segunda etapa, aun más breve que la primera, abarcaría desde su regreso al teatro -por razones que desconocemos- en 1718 (*Genealogía*: 451), del que se retiró definitivamente en 1620 para entrar al servicio del Duque de Osuna en 1620 (*Genealogía*: 451).

La trayectoria de Caballero, miembro de una dinastía de actores, hijo y nieto de músicos y de actores-músicos (su abuelo sería Pantaleón de Borja, padre de su madre, Mariana de Borja), parece indicar que se trataba de un músico bien preparado, y es muy interesante por ser uno de los pocos casos documentados que conocemos de movilidad desde el teatro al ámbito eclesiástico.

CALVO, Juan:

1. Datos biográficos:

- Fue recibido como cofrade en la Novena en 1632 (*Genealogía*: 84)

2. Vida profesional:

- 1632: Miembro de la compañía de Francisco López (*Genealogía*: 84)

- 1635: Actor y músico en la compañía de Alonso de Olmedo (*Spanish*: 441)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos que su pertenencia a las compañías de López (1632) y Olmedo (1635).

CAPISCOL:

Ver GARCÉS, Marcos.

¹²⁹⁰ Ver todos los documentos relativos al incidente en *Apéndice II: Documentos*. Año 1699. (A.M.V.: 2-200-9)

CAPÓN, El:

Ver BLANCO, Francisco.

CÁRDENAS, Cipriano:

1. Datos biográficos:

- Era arpista (*Genealogía*: 168)
- Murió en Baza en 1685 (*Genealogía*: 168)

2. Vida profesional:

- 1657: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez, el *Pollo* (*Genealogía*: 168). Era arpista (SARRIO, *Vida teatral*: 238)
- 1662: Miembro de la compañía de Juan Pérez de Tapia (*Spanish*: 444)
- 1672: Miembro de la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Genealogía*: 168)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *La rabia* de Calderón. Hace el papel de SASTRE¹²⁹¹

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en 1658 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad. Parece por tanto que se trataba de un representante y arpista.

CARRILLO, Diego:

1. Datos biográficos:

- Natural de Viana (Navarra), se llamaba en realidad D. Prudencio de Florencia (*Genealogía*: 141)
- Casado con María de Escamilla (*Genealogía*: 141), su hijo Jerónimo Carrillo fue también actor¹²⁹²

2. Vida profesional:

¹²⁹¹ Se trata de un manuscrito que Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 157) creen posterior a 1671.

¹²⁹² Hizo segundos graciosos y cuartos galanes (*Genealogía*: 142).

- 1657: Miembro de la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Fuentes IV*: 123). Según indica Diamante en la *Loa* de presentación que escribió para la compañía era músico en ella (*Colección*: xlví)
- 1659: 5º galán en la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle (*Spanish*: 445)
- 1663: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla¹²⁹³ (*Docs. Calderón*: 297).
- 1664: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla¹²⁹⁴ (*Docs. Calderón*: 302).
- 1665: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 309)
- 1672: 2º gracioso en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 329)
- 1673: Músico en la compañía de Félix Pascual (SARRIÓ, *Vida teatral*: 249)
- 1675: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 341)
- 1676: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 347)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1657: Se le menciona como músico en la compañía de Francisco García, el *Pupilo*, en la *Loa* de presentación escrita por Diamante para la compañía (*Colección*: xlví)
- 1658: Participó en los festejos por el parto de la Reina (*Fuentes IV*: 123)
- 1663: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 297), que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El divino Orfeo* (*Autos*: 169)
- 1664: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 302), que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado* (*Autos*: 176-7)
- 1665: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 309), que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón*: 310 y 313)
- 1672: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 329), que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quien hallara mujer fuerte* (*Autos*: 233-4).
- 1675: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹²⁹⁵, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Autos*: 272-3)
- 1676: Como miembro de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 347), que ese año fueron *Los alimentos del hombre* y *La serpiente de metal* (*Autos*: 317)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

¹²⁹³ Aparece en la lista de la compañía para el Corpus detrás de los tres músicos, aunque no se indica que él lo sea.

¹²⁹⁴ Aparece en la lista de la compañía para el Corpus entre Juan de Malaguilla, de quien se dice que es arpista, y Pedro Carrasco, que sí aparece como músico. No se indica sin embargo que Carrillo lo sea.

¹²⁹⁵ Se le dieron 500 rs. en concepto de ayuda de costa (*Docs. Calderón*: 341).

Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 141) “Hizo todos los papeles y aunque no fue zelebre en ninguno en particular no pareció mal en los que hacía, si bien no hizo nunca galanes.” Sin embargo Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en la lista de los músicos de compañía que alcanzaron notoriedad, y parece confirmarlo el hecho de que suele aparecer en las listas entre los músicos de la compañía.

Puede que por tratarse de un actor ajeno a las dinastías teatrales, que por su nombre verdadero parece provenir de una clase acomodada, por lo que pudo iniciarse en el teatro como músico, pasando a desempeñar papeles de actor a medida que fue “cogiendo oficio”.

CARRILLO, José:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Feliciano del Soto (SARRIÓ, *Vida Teatral*: 191)

2. Vida profesional:

- 1652: Miembro de la compañía de Jacinto Riquelme (*Spanish*: 445)
- 1659: Miembro de la compañía de Juan Pérez¹²⁹⁶.
- 1660: Miembro de la compañía de Juana de Cisneros (*Spanish*: 445)
- 1662: Músico y autor de su propia compañía (*Genealogía*: 209)
- 1663: Músico y autor de su propia compañía (*Genealogía*: 209) (*Docs. Calderón*: 296)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1663: Representó con su compañía uno de los autos del Corpus de Madrid (*Spanish*: 445) (*Docs. Calderón*: 296).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Como autor su compañía parece haber gozado de un cierto reconocimiento ya que entre 1662 y 1663 participó en varios festejos teatrales de la corte¹²⁹⁷.

¹²⁹⁶ Según los libros de la Cofradía de la Novena ese año fue él el que dio la limosna de la compañía de Juan Pérez, por lo que podemos suponer que pertenecía a ella (*Genealogía*: 209)

¹²⁹⁷ Según las peticiones de “bajas” del arrendador de los corrales madrileños la compañía de Carrillo no pudo representar en los teatros públicos del 20 de septiembre de 1661 al 21 de febrero de 1662 por estar ocupada, junto con las compañías de Escamilla y Prado en los festejos palaciegos (*Fuentes IV*: 161). Sin embargo en febrero de 1662 la compañía estaba en Segovia desde donde se la trajo a Madrid a expensas del arrendador (*Fuentes IV*: 239). Tampoco pudieron representar por idéntico motivo desde el 4 de abril al 18 de noviembre de 1663 (*Fuentes IV*: 210)

Rennert (*Spanish*: 445) le considera el posible autor de la comedia *El robo de Elena y destrucción de Troya*.

CARVAJAL, Juan Antonio de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Paula López (*Genealogía*: 200)

2. Vida profesional:

- 1673: Músico (¿2º?) de la compañía de Manuel Vallejo¹²⁹⁸ (*A.M.V.*: 2-197-20)
- 1674: Músico ¿en la compañía de Simón Aguado?¹²⁹⁹ (*Autos*: 272)
- 1681: Músico y autor de su propia compañía (*Docs. Calderón*: 369)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1681: Como músico y autor de su propia compañía representó uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 369), que ese año fueron *La divina Filotea* y *El cordero de Isaías*, los últimos escritos por Calderón (*Spanish*: 446)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No tenemos datos.

c) Posibles papeles representados:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Autor y músico, Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en 1681 en su lista de músicos de compañías que alcanzaron cierta notoriedad.

Rennert (*Spanish*: 446) le considera también escritor ya que cree que escribió las dos loas de los autos de Calderón que se representaron en 1681; y aunque efectivamente en las cuentas de ese año figura un pago de 200 rs. a Carvajal “por dos loas que dio para los autos.”¹³⁰⁰ (*Autos*: 357), puede que simplemente las proporcionase, ya que sabemos que los autores podían aportar las obras menores también en las fiestas palaciegas.

CERA, Felipe de:

1. Datos biográficos:

- Músico natural de Jaén (*Spanish*: 452).

¹²⁹⁸ P.Pastor (*Docs. Calderón*: 333) parece confundirle con Juan Antonio Navarrete, que figura como músico de Escamilla (*A.M.V.*: 2-197-20). En la compañía de Vallejo aparecen también Gaspar Real (músico principal) y Jusepe [¿Soler?] como arpista.

¹²⁹⁹ Posiblemente sea el “Juan Antonio” que figura como “músico” en la lista de Simón Aguado (*Autos*: 272)

¹³⁰⁰ Sin embargo es posible que sólo se representase una de ellas, posiblemente la de su auto, ya que las mismas cuentas (*Autos*: 356) recogen un pago de 200 rs. a Diamante “por haber echo la loa”.

2. Vida profesional:

- 1609: Miembro de la compañía de Gaspar de Porres (*Spanish*: 452).
- 1610: Músico en la compañía de Gaspar de Porres (*Spanish*: 452).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre él que su pertenencia a la compañía de Porres durante los años 1609 y 1610.

CESTA, Pedro Adán:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1700: Músico en la compañía de Juan Francisco Saelices (*Genealogía*: 266)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de él que su pertenencia a la compañía de Saelices en 1700.

CIFUENTES, Pedro de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1641: Miembro de la compañía de Juana de Espinosa. Contratado para cantar, bailar y representar (*N.Datos*, 2ª(1912): 308).
- 1644: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 45) que hicieron los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 45)
- 1651: Miembro de la compañía de Toribio de la Vega (SARRIÓ, *Vida teatral*: 287)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1644: Como músico de la compañía de Pedro de la Rosa participó en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 45).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Tenemos datos muy incompletos sobre este músico, pero dado que perteneció a compañías de prestigio podemos suponer que era un profesional bien cualificado, por lo que aunque en 1644 no pertenecía inicialmente a la compañía de Rosa, ya que no figura en la lista inicial, se le incluyó finalmente en ella para que participase en la representación de los autos sacramentales de Madrid (*Autos*: 45).

CISNEROS, Diego de:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz María de Andrada (*Genealogía*: 172) (*N.Datos*, 2ª(1913): 430)
- Fueron los padres de la actriz-música María de Cisneros (*Genealogía*: 172)
- Murió en 1676 (*Genealogía*: 172)

2. Vida profesional:

- 1655: Representante y arpista en la compañía de Miguel Fernández Bravo (su mujer María de Cisneros 4ª dama) (*N.Datos*, 2ª(1913): 430)
- 1669: Miembro de la compañía de José Garcerán (*Spanish*: 453) Era arpista (*SARRIÓ, Vida teatral*: 211)
- 1672: Miembro, junto con su hija, de la compañía de Bernardo de la Vega (*Spanish*: 453)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Arpista en compañías de nivel medio, posiblemente fuese él quien educó musicalmente a su hija.

COELLO, Domingo:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1645: Músico en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1912): 423)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que el contrato que firma con Vega en 1645 en el que ni siquiera se fija su sueldo, ya que en él se estipula que cobrará “lo que el autor creyere prudente” (*N.Datos*, 2ª(1912): 423)

CRUZ, Juan de la:

1. Datos biográficos:

- Músico granadino (*Genealogía*: 150)
- Casado con Francisca Díaz (2ª mujer de Antonio de Escamilla) (*Genealogía*: 150)
- Padre de Ana y María de Escamilla, que adoptaron el apellido de su padrastro (Antonio de Escamilla) (*Genealogía*: 150).

2. Vida profesional:

No tenemos datos.

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos ningún dato profesional sobre este músico, pese a que según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 150) fue “músico en la comedia”.

CUADRADO, Juan:

1. Datos biográficos:

- Murió en 1635 (*Genealogía*: 349).

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos ningún dato profesional sobre este músico, que aparece mencionado como tal en la *Genealogía* (p. 349).

- CH -

CHAVARRÍA, Juan Bautista:

1. Datos biográficos:

- Arpista, natural de Valencia (*Genealogía*: 140)
- Casado con la actriz-música Manuela de la Cueva¹³⁰¹ (*Genealogía*: 140)
- En 1703 el matrimonio se había retirado de las tablas pero tuvieron que volver a la profesión a requerimiento de la Junta del Corpus de Madrid para que participasen en la representación de los autos sacramentales "...por faltar Musica y quarta Dama en su comp[añi]a y no hauer fuera de M[adri]d pers[on]as que lo pudiesen suplir para ayudarles en parte a los adornos de que se hauian desecho en el tiempo que no representaron..." se les dieron unos miles de reales, ya que tuvieron que hacerse cargo de la dirección de la compañía en a que fueron incluidos (*A.M.V.*: 2-201-2)
- En 1717 el matrimonio vivía en Alcalá de Henares retirado de las tablas, ejerciendo él como "...recaudador de la renta de tauaco de aquel partido..." (*Genealogía*: 485)
- En 1721, retirado de la comedia, vivía en Valencia, al parecer separado de su mujer, ya que ella seguía residiendo en Alcalá de Henares donde ambos habían tenido un puesto de tabaco que "se perdió" (*Genealogía*: 140)

2. Vida profesional:

- 1682: Arpista en la compañía de Felix Pascual (*Genealogía*: 140)
- 1684: Arpista en la compañía de Eufrasia María (*Genealogía*: 140)
- 1685: ¿Miembro de la compañía de Manuel de Mosquera?¹³⁰²
- 1686: Arpista en la compañía de Manuel de Mosquera¹³⁰³ en la que su mujer era 5ª dama (*A.M.V.*: 2-199-4)
- 1687: Arpista en la compañía de Simón Aguado (*A.M.V.*: 2-199-3)
- 1688: Arpista en la compañía de Rosendo López Estrada¹³⁰⁴ (*A.M.V.*: 2-199-1)
- 1690: Miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1691: Arpista en la compañía de Damian Polope¹³⁰⁵ (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1692: Miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1693: Miembro de la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: Arpista en la compañía de Damian Polope¹³⁰⁶ (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1695: Arpista en la compañía de Damian Polope (*A.M.V.*: 2-200-5) y lo mismo en la de Andrea de Salazar¹³⁰⁷ (*Fuentes I*: 212-3)
- 1696: Miembro de la compañía de Andrea de Salazar¹³⁰⁸ (*Fuentes I*: 216-7)

¹³⁰¹ Parece que se casaron hacia 1685-1686. Ver CUEVA, Manuela de.

¹³⁰² Posiblemente sea el "Bapta" que aparece como arpista entre los miembros de la compañía de Manuel de Mosquera embargados en febrero de 1686 (*A.M.V.*: 2-199-4)

¹³⁰³ Aunque el 2 de marzo se dictó orden para que Chavarría y su mujer entrasen en la compañía de Rosendo López, disponiéndose en la misma orden que Chavarría, que se encontraba en la cárcel, salga de la misma, y ese mismo día el matrimonio firma obligándose a estar en la compañía de López, finalmente ambos figuran en la lista de Mosquera, él como arpista y ella como 5ª dama (*A.M.V.*: 2-199-4).

¹³⁰⁴ Aunque figura en la lista de López Estrada para el Corpus de 1688, en enero de 1689 figura entre los miembros de la compañía de Mosquera a los que se ordena no salir de Madrid, por lo que podemos suponer que con posterioridad a las fiestas del Corpus pasó a esta última compañía (*A.M.V.*: 2-198-19)

¹³⁰⁵ Según se indica en la cuenta de gastos del Corpus, se le dieron a él y a su mujer 2.750 rs.; de ellos 1.800 rs. se les pagaron "...porque pasasen a representar en la comp[añi]a de Damian Polope por estar en la de Agustín Manuel y bajarse de quartas Damas a quintas y los noucientos y cinquenta Rs. restantes a los dos marido y mujer de Ayuda de costa por vestir los autos." (*A.M.V.*: 2-198-17)

¹³⁰⁶ Puede que no participase en las fiestas del Corpus ya que solicitó ser sustituido "... por estar su mujer muy mala y con nuebos accidentes cada día." (*A.M.V.*: 2-200-4)

¹³⁰⁷ Inicialmente pertenecía a la compañía de Polope, de la que al parecer se hizo cargo, posiblemente después del Corpus, Andrea de Salazar (*A.M.V.*: 2-200-5)

¹³⁰⁸ Figura sin embargo en la lista de la compañía de Cárdenas para el Corpus. El 2 de abril de 1696 el Protector dictó contra él orden de prisión (en la que se dice que es arpista en la compañía de Cárdenas) por no querer firmar "...para seruir en ella como lo hauia hecho en el a[ñ]o pasado...". Se le encerró en la Cárcel de la

- 1697: Arpista en la compañía de Juan de Cárdenas y desde el Corpus en la de Vallejo¹³⁰⁹ (*A.M.V.*: 2-200-7)
- 1698: Músico en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: Arpista de la compañía de Vallejo¹³¹⁰ (*A.M.V.*: 2-200-9)
- 1700: Arpista de la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1703: 2º músico en la compañía de Francisco de Castro¹³¹¹ (*A.M.V.*: 2-425-41) y autor de su propia compañía (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: Músico y autor de su propia compañía (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1706: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 87)
- 1707: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 87)
- 1708: Autor de su propia compañía (*Fuentes XXIX*: 229)
- 1709: Autor de su propia compañía (*Fuentes XXIX*: 230)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1686: Como arpista de la compañía de Mosquera o López, participó en la representación de uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-4)
- 1687: Como arpista de la compañía de Aguado participó en uno de los autos del Corpus (*A.M.V.*: 2-199-3)
- 1688: Como arpista de la compañía de López Estrada participó en el auto *Mística y Real Babilonia*¹³¹², que fue el que representó su compañía (*A.M.V.*: 2-199-1)
- 1690: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-198: 17)
- 1691: Como arpista de la compañía de Damián Polope participó en *El maestrazgo del Toisón*, el auto que representó en el Corpus madrileño dicha compañía (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1692: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en el auto *El día mayor de los días* que fue el que representó su compañía en el Corpus de Madrid¹³¹³ (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1693: Como miembro de la compañía de Damián Polope participó en el auto de Manuel Vidal *Contra el encanto el escudo*, que fue el que representó su compañía (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1695: Como arpista de la compañía de Andrea Salazar participó en varias fiestas representadas para celebrar aniversarios reales (*Fuentes I*: 212-213)
- 1696: Participó en *Apolo y Clímene*, de Calderón, representada el Domingo de Carnestolendas (*Fuentes I*: 216-7).

Villa con amenaza de que si en 24 horas no firmaba "...se le lleuara a un presidio de África por quatro años." La orden se le notificó el mismo día y el aceptó entrar en la compañía que se le ordenaba (*A.M.V.*: 2-200-6).

¹³⁰⁹ Parece que él y su mujer cambiaron de compañía ya que Manuela, que figura como 4ª dama en la lista provisional de Cárdenas, pasó como tal a la de Vallejo, intercambiándose con Margarita Ruano, que era inicialmente la 4ª dama de Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-7). Chavarría figura en una de las listas como arpista de la compañía de Cárdenas, pero en otra parece que hubo un intercambio de músicos, pasando Chavarría a la compañía de Carlos Vallejo y Alfonso de Flores, arpista de Vallejo a la de Cárdenas. Que el cambio se mantuvo para toda la temporada teatral parece confirmarlo el hecho de que en la orden de 4 de febrero de 1698 que prohibía a los actores salir de Madrid Chavarría figura entre los miembros de la compañía de Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-8)

¹³¹⁰ Parece que inicialmente él y su mujer se habían retirado por lo que la Junta del Corpus penso en sustituirlos por Margarita Ruano y su marido (*A.M.V.*: 2-425-41), aunque finalmente parece que representaron.

¹³¹¹ Las compañías embargadas inicialmente eran las de Manuel de Villafior y Gregorio Antonio, en ninguna de las cuales figuraba el matrimonio Chavarría-Cuevas (*A.M.V.*: 2-201-2). Eliminado Gregorio Antonio por "no tener caudal" parece que inicialmente se hizo cargo de la misma Francisco de Castro entrando en ella Chavarría como 2º músico y Manuela de la Cueva como 4ª dama (*A.M.V.*: 2-425-41), aunque finalmente ésta pasó a ser dirigida por Chavarría (*A.M.V.*: 2-201-2)

¹³¹² Se hizo entrar en la compañía como sobresaliente a una hija de Bernabé Alvarez para que hiciese el papel de hijo de Nabucodonosor (*A.M.V.*: 2-199-1)

¹³¹³ Se le pagaron 400 rs. a Carlos de Villavicencio para que su hija hiciese de Virgen en "...el auto del día maior de los días ...". A Chavarría se le dieron 350 rs. para "vestir el auto" (*A.M.V.*: 2-200-4)

- Participó en *El laberinto de Creta* (¿de Diamante?) representada el Lunes de Carnestolendas (*Fuentes I*: 216-7).
- 1697: Participó en la representación de uno de los autos sacramentales de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-7)
- 1698: Como músico de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: Como miembro de la compañía de Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³¹⁴ (*A.M.V.*: 2-200-9 y 2-425-41)
- 1700: Como miembro de la compañía de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-10).
- 1703: Como 2º músico de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2).
- 1704: Como músico de su propia compañía participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-4).
- 1708: Su compañía y la de José Garcés representaron el 15 de agosto en el Coliseo del Buen Retiro la zarzuela del Conde de las Torres *Decio y Heraclea* (*Fuentes XXIX*: 229)
- 1709: Su compañía representó *Con música y por amor* de Antonio de Zamora (*Fuentes XXIX*: 230)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Arpista de reconocida valía como demuestra su inclusión reiterada durante más de veinte años en las compañías que representaban los autos del Corpus madrileño, su carrera parece ligada estrechamente a la corte. Chavarría también asumió la responsabilidad de dirigir una compañía, y en una época especialmente conflictiva como eran los últimos años del siglo, y ello pese a sus intentos por retirarse de la comedia.

Desde 1686 su carrera está ligada a la de su mujer, ya que ambos pertenecían siempre a la misma compañía, aunque parece que el matrimonio no superó los problemas económicos que le sobrevinieron tras retirarse ambos definitivamente de las tablas.

CHAVES, Diego de:

1. Datos biográficos:

- Arpista (*Genealogía*: 512)
- Su hermana Catalina también era actriz (*Genealogía*: 512)
- Casado con la actriz Antonia de San Juan¹³¹⁵, de la que se separó (*Genealogía*: 512)

2. Vida profesional:

No tenemos datos.

¹³¹⁴ Cobró 700 rs. de ayuda de costa por su trabajo en la fiesta (*A.M.V.*: 2-425-41)

¹³¹⁵ Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 512), ella había tenido "...excelente cara pero muy mala condición.."

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos profesionales de éste músico que su condición de arpista según se indica en la *Genealogía* (p. 512)

CHAVES, Francisco de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1700: 2º músico en la compañía de José de Prado (*Genealogía*: 259)

3. Repertorio:

No se tienen dato.

4. Conclusiones:

No se tienen más datos de este músico que su pertenencia a compañía de Prado en 1700.

CHAVES, Pedro de:

Ver Manuel Jacinto.

CHIRINOS, Nicolás Antonio:

1. Datos biográficos:

- Músico cordobés (*Genealogía*: 255)

- Su hija Teresa Paula María fue también actriz (3ª dama) (*Genealogía*: 255)

- Chirinos parece que “entro en la comedia” en 1675 (*Genealogía*: 255)

2. Vida profesional:

- 1689: Miembro de la compañía de Fernando Román (*Genealogía*: 255)

- 1699: Miembro de la compañía de Juan Antonio Pernia (*Genealogía*: 255)

- 1703: Músico principal en la compañía de Manuel Fresneda Poesa y Francisco Londoño¹³¹⁶, una compañía “de verano” que actuaba ese año en Madrid (*Genealogía*: 255)

- 1704: Arpista en la compañía de Francisco Rico (*A.M.V.*: 2-201-4)

3. Repertorio:

¹³¹⁶ Figura en 1703 entre los miembros de la compañía de Londoño que le dan poder para contratar representaciones (*100 Docs.*: 123)

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Pese a que sólo tenemos noticias fidedignas suyas a partir de 1689 en la *Genealogía* (p. 255) se dice que inició su carrera en 1675. Su presencia en compañías de segundo orden parece indicar que se trataba de un arpista de mediano talento.

- D -

DIAGO, Gaspar:

1. Datos biográficos:

- Natural de Valencia (*Spanish*: 462)
- Casado con la actriz Catalina Sánchez (*Spanish*: 462)

2. Vida profesional:

- 1654: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos*, 2ª(1913): 313)
- 1655: Músico principal en la compañía de Francisco García (*N.Datos*, 2ª(1913): 434)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque no se tienen más datos profesionales sobre este músico que su pertenencia a las compañías de Rosa (1654) y García (1655), el sueldo que ambos le asignan (6 rs. ración y 10 rs. por representación Rosa (*N.Datos*, 2ª(1913): 313), y una cantidad muy similar (18 rs. de parte) (*N.Datos*, 2ª(1913): 434) García) parece indicar que se trataba de un profesional bien considerado.

DÍAZ, Diego:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1642: Músico en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1912): 408)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia como tal a la compañía de Vega en 1642, quien al parecer le contrata solamente para las fiestas del Corpus y del verano (*N.Datos*, 2ª(1912): 408).

DÍAZ, José:

1. Datos biográficos:

- En 1631 fue recibido en la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 336)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo (*Genealogía*: 336)
- 1639: Músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Autos*: 15)
- 1642: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado que hizo los autos del Corpus en Sevilla. Ese mismo año figura también como 3º galán y cantante en la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 462)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1639: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo participó en los autos del Corpus de Madrid. Los autos que representó la compañía de Vallejo fueron *La cárcel del mundo* de D. Antonio Coello, y *Hércules* de D. Francisco de Rojas (*Autos*: 19).
- 1642: Como miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado participo en la representación de los autos en Sevilla (*Spanish*: 462)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No tenemos datos.

c) Posibles papeles representados:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Pese a la escasez de datos conservados parece que se trata de un músico. El hecho de que fuese contratado por autores tan importantes como Vallejo, Olmedo y Hurtado parece indicar que se trataba de un buen profesional.

Como músico parece que colaboró en los festejos que se hicieron durante la primavera de 1639 en el Buen Retiro, ya que a él y a sus compañeros Pantaleón de Borja y Manuel Coca se les pagaron 450 rs. "...por dos vayles y tonos que pusieron de música..." para las representaciones que se hicieron durante la primavera de ese año en el estanque (Shergold, *Spanish Stage*: 292)

DOMINGO, Vicente:

1. Datos biográficos:

- Músico de trompeta¹³¹⁷ valenciano (*Genealogía*: 277)
- Casado con la actriz Luisa López¹³¹⁸ (*Genealogía*: 277)
- Murió en 1669 (*Genealogía*: 277)

2. Vida profesional:

- 1659: Autor de su propia compañía en sociedad con Francisco Gutiérrez¹³¹⁹ (¿su cuñado?) (*A.H.P.* 5596 (º 32), J. García Albertos)

3. Repertorio:

No tenemos datos sobre su vida profesional.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre su actividad profesional que su condición de trompeta según indica el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 277)

DUARTE, Ambrosio:

1. Datos biográficos:

- Músico portugués hijo de Francisco Alvarez¹³²⁰ y Margarita Duarte según indica en su testamento (1658) (*N.Datos*, 2ª(1914): 218-9)
- Casado en primeras nupcias con Agueda de Jesús con quien tuvo una hija, Teresa (nacida el 15-X-1640) que fue amadrinada por la actriz María de Heredia (*Actores: Prado*: 69)
- Casado en segundas con María de Prado en 1643¹³²¹, que pertenecía a una célebre dinastía de actores.
- Tuvieron un hijo, Juan Duarte, nacido el 10-IX-1650, apadrinado por su abuelo, Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 69)
- En 1658 hizo testamento dejando como herederos a su mujer y a sus padres (*N.Datos*, 2ª(1914): 218-9), pero no menciona a ningún hijo.
- Formaba parte de la compañía de Sebastián de Prado que marchó a Francia en 1660 tras el matrimonio de la infanta Mª Teresa con Luís XIV (*Actores: Prado*: 125)
- Murió en Madrid el 6-X-1665 en la calle de las Huertas (*Actores: Prado*: 172)

2. Vida profesional:

- 1643: Músico en la compañía de Luís López Sustaete (*N.Datos*, 2ª(1912): 413)
- 1645: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de su suegro, Antonio de Prado (*Spanish*: 463)
- 1646: Miembro de la compañía de su suegro, Antonio de Prado¹³²² (*Actores: Prado*: 68)

¹³¹⁷ Había sido "... tronpeta del Principe de Botera en el ejercito de Cataluña en el sitio de Tarragona." Su habilidad para tocar el clarín les salvo a él y a sus compañeros del ataque de una banda de salteadores gitanos a los que engañaron haciéndoles creer que eran una compañía de soldados (*Genealogía*: 277)

¹³¹⁸ Ella era una de las hijas del autor Luís López Sustaete (*Spanish*: 463). En 1659 el matrimonio reconoció deber 1.100 rs. a la Cofradía de la Novena de las limosnas de la compañía de Luís López, el padre de ella (*A.H.P.*: 5596 (º 77), J. García Albertos).

¹³¹⁹ María López, la hermana de Luisa, estaba casada con un Francisco Gutiérrez que era autor en 1655 (*Genealogía*: 152)

¹³²⁰ Según Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) era hijo del músico Gabriel Duarte.

¹³²¹ Se casaron el 30-3-1643 en la Iglesia de San Sebastián (*Actores: Prado*: 68)

¹³²² Habiendo querido embargarle los comisarios del Corpus Duarte se marchó a Segovia con su mujer, desde donde los trajeron presos a la corte por orden del Protector (*N.Datos*, 2ª(1912): 427). Finalmente no se representaron los autos ese año (*Actores: Prado*: 69)

- 1651: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 189*)
- 1652: Miembro, junto con su mujer (2ª dama) de la compañía de Juan Vivas y Gaspar de Valdés, que le contratan para cantar y poner la música (*N.Datos, 2ª(1913): 306*)
- 1653: Músico y representante, junto con su mujer, en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos, 2ª(1913): 309*)
- 1655: Músico de la compañía de Diego Osorio, contratado para poner la música (su mujer es 2ª dama de la misma) (*N.Datos, 2ª(1913): 428*).
- 1656: Músico de la compañía de Diego Osorio en la que su mujer es 2ª dama (*N.Datos, 2ª(1913): 435*)
- 1659: Músico de la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle en la que su mujer era 1ª dama (*Docs. Calderón: 261*).
- 1660: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Juan de la Calle y Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 265*).
- 1661: Músico de la compañía de Sebastián de Prado, en la que su mujer es 1ª dama (*Docs. Calderón: 282*)
- 1662: Miembro, junto con su mujer (1ª dama), de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 292*).
- 1663: Miembro, junto con su mujer (1ª dama) de la compañía de José Carrillo (*Docs. Calderón: 296*)
- 1664: Músico de la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero, en la que su mujer es 1ª dama (*Docs. Calderón: 302*)
- 1665: Músico de la compañía de Francisco García el *Pupilo*, ¹³²³a la que también pertenece su mujer (*Docs. Calderón: 308*).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1659: Como músico de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 261*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El maestrazgo del Toisón* y *El Sacro Parnaso* (*Autos: 136-7*).
- 1661: Como músico de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 282*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El primer refugio del hombre* y *El primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón: 283 y 285*).
- 1662: Participaría en *Siquis y Cupido* de Calderón, representada el 19 de enero a los Reyes por la compañía de Prado (*Docs. Calderón: 289-191*)
 - Como miembro de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 292*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Pruebas del segundo Adán*¹³²⁴ y *Mística y real Babilonia* (*Autos: 161-2*).
- 1663: Como miembro de la compañía de José Carrillo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón: 296*) que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El Divino Orfeo* (*Docs. Calderón: 297*)
- 1664: Como músico de la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero (*Docs. Calderón: 302*), participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *A María el corazón* y *La inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón: 303 y 305*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

¹³²³ Figura inicialmente como "músico" en una lista de Romero entregada por el autor en enero de ese año en la que el autor se compromete a "...no hacer compañía para Valladolid hasta que formarse las de Madrid ..." (*Autos: 185*). Ese año se eligieron las compañías de Carrillo y Escamilla (*Autos: 188*)

¹³²⁴ Posiblemente la compañía de Prado, asociado con Escamilla, representó el primero ya que según la cuenta de gastos se pagaron 100 rs. a Escamilla por dos niños que salieron en su compañía que serían los que según la *Memoria* de apariencias aparecían en el primero y segundo carros. Ver *Autos: 161-2*.

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- Bergman (*L. Quiñones*: 455) cree que puede ser el mencionado como “Ambrosio” en el entremés cantado de Quiñones de Benavente *El mago* (1637) (*Colección*: 579)

4. Conclusiones:

Aunque puede que se tratase de un excelente arpista, parece que su matrimonio con María de Prado, una de las más célebres actrices de mediados de siglo, le permitió mantenerse dentro de las principales compañías de la época.

DUARTE, Juan:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz-música Manuela Zabala (*Genealogía*: 474)

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le menciona en 1682 entre los músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad, no tenemos ningún dato sobre la trayectoria profesional de este músico, salvo su condición de arpista (*Genealogía*: 474).

DUARTE, Martín:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1639: Miembro de la compañía de Juan Román (*Spanish*: 464)
- 1642: Músico en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1912): 408)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre él que su pertenencia a las compañías de Román (1639) y Vega (1642).

- E -

ENRIQUE o ENRÍQUEZ, Juan Antonio:

1. Datos biográficos:

- Fue soldado en la armada (*Genealogía*: 215)
- Casado con Manuela Godoy¹³²⁵ (*Genealogía*: 215)

2. Vida profesional:

- 1686: Arpista en la compañía de Cristóbal Caballero (Domínguez, *Noticias*: 208-9)
- 1701: Arpista en la compañía de Juan Antonio Matías (*Genealogía*: 215)
- 1702: Arpista en la compañía de José Ferrer (*Genealogía*: 215)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Dada su presencia en compañías que podríamos considerar de segunda fila, parece que se trata de un profesional de nivel mediano.

ESPINÓS, Joseph:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1673: Músico en la compañía de Magdalena López (*Genealogía*: 336)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) lo cita en 1669 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre, pero no tenemos más noticias sobre él que su pertenencia en 1673 a la compañía de la López.

¹³²⁵ Era cobradora en la compañía de Caballero en 1686. DOMÍNGUEZ MATITO, F., "Noticias sobre actrices y (algunos actores) en los patios de comedias de La Rioja (1610-1694). Contribución a la biografía de comediantes del teatro español del Siglo de Oro", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, J.A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), (Granada, 1998), pp. 197-215; pp. 208-9.

ESTEBAN, Baltasar:

1. Datos biográficos:

- Músico valenciano (*Genealogía*: 166)
- Casado con María Antonia, que fue primero criada de la comedia y pasó después a hacer 3ª dama (*Genealogía*: 166).
- Tuvo dos hijos, Bernardo y Vicente; el primero de ellos, Bernardo Esteban, fue también músico de las compañías (*Genealogía*: 166)
- Fue criado de la Condesa de Cirat (*Genealogía*: 166)
- Murió en Valdermoro en 1709 (*Genealogía*: 166)

2. Vida profesional:

- 1670: Miembro de la compañía de Fulgencio López (*Genealogía*: 166)
- 1675: Miembro de la compañía de Fulgencio López (*Genealogía*: 166)
- 1686: Miembro de la compañía de Cristóbal Caballero¹³²⁶ (DOMÍNGUEZ, *Noticias*: 208-9)
- 1690: Miembro de la compañía de María Enríquez (*Genealogía*: 166)
- 1703: Músico principal en la compañía de Gonzalo de Espinosa¹³²⁷ (*100 Docs.*: 124), y figura también ese mismo año como músico de la compañía de Juan Ruíz que estaba en Granada (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: Miembro de la compañía de Miguel de Salas (*Genealogía*: 166) (*100 Docs.*: 127)
- 1706: Músico principal en la compañía de Agustín Pardo¹³²⁸ (*100 Docs.*: 128)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1670 entre los músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad. Su carrera parece que se desarrolló dentro de las compañías que trabajaban fuera de la corte.

ESTEBAN, Bernardo:

1. Datos biográficos:

- Hijo del músico Baltasar Esteban (*Genealogía*: 166)
- Casado con la actriz Agustina Mosquera¹³²⁹
- Casado de segundas con la actriz Antonia Francisca de Alarejos¹³³⁰.
- Fue representante y danzarín (*Genealogía*: 504)

¹³²⁶ En la misma compañía aparece Ana de Vargas (6ª dama) de la que se dice que es su mujer (Domínguez, *Noticias*: 208-9)

¹³²⁷ En la misma compañía aparecen Antonia María (4ª dama) (¿su mujer?) y sus hijos Bernardo (2º músico) y Vicente (gracioso 1º) (*100 Docs.*: 124)

¹³²⁸ En la misma compañía su hijo Bernardo era 2º músico (*100 Docs.*: 128)

¹³²⁹ Era hija de Manuel de Mosquera y María Cisneros. Bernardo fue su segundo marido (*Genealogía*: 504).

¹³³⁰ Era el 2º matrimonio también para ella, que había estado casada con el músico Ignacio Francisco Hidalgo (*Genealogía*: 553).

2. Vida profesional:

- 1703: Músico 2º en la compañía de Gonzalo de Espinosa en la que su padre era “músico principal” (*100 Docs.*: 124).
- 1706: Músico 2º en la compañía de Agustín Pardo en la que su padre, Baltasar Esteban, aparece como “músico principal” en la misma compañía (*100 Docs.*: 128).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que según se afirma en la *Genealogía* (p. 504) era representante y danzarín, los documentos prueban que se trata de un músico. Hijo de músico, su carrera parece haberse desarrollado, al menos en sus inicios, a la sombra de su padre.

EUJENA, Francisco de:

1. Datos biográficos:

- Músico natural de la Mancha (*Genealogía*: 262).
- Se retiró a Lisboa, donde vivía de dar lecciones particulares de música “a diferentes personas” (*Genealogía*: 262).
- Murió en Lisboa en 1720 (*Genealogía*: 262).

2. Vida profesional:

- ¿?: Músico en la compañía de Antonio Arroyo (*Genealogía*: 262).
- 1703: Músico en la compañía de José Ferrer (*Genealogía*: 262).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a sus orígenes manchegos la mayor parte de su carrera parece haber transcurrido en Lisboa, alejado por tanto de la corte madrileña.

- F -

FERNÁNDEZ, Juan:

1. Datos biográficos:

- Arpista cordobés, apodado “el *cegato*” (*Genealogía*: 274)

2. Vida profesional:

- 1692: Músico y galán 3º en la compañía de María Alvarez (SARRIÓ, *Vida teatral*: 179)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No estamos seguros de que el Juan Fernández galán 3º de la compañía de Alvarez en 1692 y el apodado “el cegato” sean la misma persona, dado que la *Genealogía* no indica ninguna fecha.

FERREIRA, Manuel:

1. Datos biográficos:

- Casado con Mariana de Guevara¹³³¹.

2. Vida profesional:

- 1691: Miembro de la compañía de Cristóbal Caballero (*Genealogía*: 234)
- 1695: Músico de la compañía de Isabel de Castro (*A.M.V.*: 2-200-6)
- 1701: Miembro de la compañía de Teresa de Robles (*Genealogía*: 282)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

En 1696 (15-III) la Junta del Corpus madrileño ordenó que diese fianza y le prohibió salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-6) a lo que Ferreira accedió. El interés por él de la Villa parece confirmar que se trataba de un buen profesional.

FERRER, Miguel:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1692: Músico en la compañía de Damian Polope (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1694: Músico en la compañía de Miguel de Castro (*Genealogía*: 234)
- 1698: Músico en la compañía de Juan de Cardenas (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: Miembro de la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-425-41 y 2-200-9)
- 1700: Músico en la compañía de Teresa de Robles¹³³²

3. Repertorio:

¹³³¹ Ella era “hija de la comedia” ya que sus padres fueron Juan Antonio de Guevara y Petronila Caballero (*Genealogía*: 234)

¹³³² Figura como músico, pero tachado, en el borrador de la lista de Cárdenas y no aparece en la lista definitiva de esta compañía pero sí en la de la compañía de Teresa de Robles, que substituyó en ella como autora a Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-10)

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1692: Como músico de la compañía de Damián Polope participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-200-2) que ese año fueron *El día mayor de los días* y *El diablo mudo* (A.M.V.: 2-200-5).
- 1698: Como músico de la compañía de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-200-8), que ese año fueron *El Divino Artífice* y *Las puertas de David*¹³³³, ambos de Antonio de Zamora.
- 1699: Como miembro de la compañía de Juan de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³³⁴, que ese año fueron *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del mundo* (A.M.V.: 2-200-9).
- 1700: Como músico de la compañía de Teresa de Robles participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-200-10), que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero*.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su carrera como músico en las compañías que trabajaban en la corte parece que se inicia en 1692, que es también el año en que Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad. En un informe enviado ese año (21-III-92) al Protector se dice que "...con la orden de V.Illma. se a dispuesto el que Mig[ue]l ferrer aga seguro a su autora [?] de la cantidad que le debe y el a manifestado pasar con mucho gusto a esa corte ..." (A.M.V.: 2-200-2). Un acuerdo (1-IV-1692) de la Junta revela que se le trajo "...de fuera para la formación de las compañías..." junto con otros representantes (A.M.V.: 2-200-2). Según una lista de los gastos ocasionados por los actores en 1692 a Ferrer, "músico principal", se le pagaron 1.700 rs. por tres conceptos: 800 rs. por el viaje que hizo desde Almagro, 500 rs. por componer la música de la loa y el auto y 400 rs. para vestir el auto (A.M.V.: 2-200-4). Los autos representados ese año fueron *El día mayor de los días* y *El diablo mudo* (A.M.V.: 2-200-5). Dado que la compañía de Agustín Manuel parece que representó el segundo de ellos¹³³⁵, Ferrer habría puesto la música para *El día mayor de los días* que sería el que habría representado la compañía de Polope.

FERRER, Pedro:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1656: Músico en la compañía de Alonso Caballero (*N.Datos*, 2ª(1913): 436)

¹³³³ Posiblemente la compañía de Cárdenas representó el segundo ya que ante la pretensión del Rey para que la compañía marchase a Toledo a entretenerle, la Junta del Corpus madrileña alegó que supondría un problema encontrar otra compañía que la sustituyese ya que además se le había repartido "...el auto de la honda de dabid..." (A.M.V.: 2-200-8), que posiblemente fuese el titulado *Las puertas de David*.

¹³³⁴ Se le pagaron 300 rs. en concepto de ayuda de costa (A.M.V.: 2-425-41).

¹³³⁵ Ese año el arrendador de los corrales solicitó "bajas" por haber dejado de representar las dos compañías en los corrales y por los 20 días que había pagado a la mujer de Antonio Ruiz [María de Villavicencio] por su intervención en el auto *El Diablo mudo* (*Fuentes VI*: 155). Ese año María de Villavicencio figura como 7ª dama en la compañía de Agustín Manuel (A.M.V.: 2-200-2)

- 1658: Miembro de la compañía de Alonso Caballero que lo contrata para cantar (*N.Datos*, 2ª(1914): 211)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de éste músico que su pertenencia a la compañía de Alonso Caballero que dirigía una compañía al parecer de tipo mediano ya que no le encontramos trabajando en la corte.

FLORES, Alfonso de:

1. Datos biográficos:

- Hijo de Juan de Flores, llamado el *Borriquero* o *Siete Coletos* y de María de la O¹³³⁶ (*Genealogía*: 138)
- Casado con Narcisa de las Cuevas¹³³⁷ (*Genealogía*: 138) (*A.M.V.*: 2-200-7)
- Fue elegido mayordomo por las compañías a las que pertenecía durante varios años (en 1695 por la de Carlos Vallejo, y en 1696, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702 y en 1703 por la de Villafior) (*Genealogía*: 138)
- Se retiró en la ciudad de Oviedo entrando como arpista de la Catedral, en la que su hijo Lucas ejerció como organista “...por empeño de la Excm. Sra. Marquesa del Carpio ...”¹³³⁸ (*Genealogía*: 138)

2. Vida profesional:

- 1688: Sobresaliente en una de las dos compañías (las de Rosendo López Estrada y Agustín Manuel) que hizo el Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-1)
- 1690: Arpista en la compañía de Damian Polope (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1691: Arpista en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1692: Miembro de la compañía de Damian Polope (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1693: Arpista en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: Arpista en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1695: Arpista en la compañía de Carlos Vallejo (*Fuentes I*: 212) (*100 Docs.*: 121)
- 1696: Miembro de la compañía de Carlos Vallejo (*Genealogía*: 138) (*Fuentes I*: 217) (*A.M.V.*: 2-200-6)
- 1697: Arpista en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-7)
- 1698: Arpista en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: Arpista en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-9)

¹³³⁶ Según Cotarelo (*Migajas*: 196) ella era hija de Toribio de Bustamante y María de los Santos, y por tanto hermana de Manuela de Bustamante, casada ésta última con Felix Pascual, padres de Bernardo y Sabina Pascual; con lo que Alfonso de Flores sería primo de ésta última, que estaba casada con Manuel de Villafior, en cuya compañía trabajó Flores durante los últimos años de su carrera, ya en el siglo XVIII. Sin embargo parece dudoso que este Juan de Flores sea el arpista que menciona Cotarelo (*Migajas*: 196), ya que el músico se habría ahogado en 1678 con toda la compañía de Inés Gallo (*Genealogía*: 416) y sin embargo un tal Juan Flores, apodado *Siete Coletos* figura como guardarropa de la compañía de José Verdugo en 1680 (*Vida teatral*: 289)

¹³³⁷ Era hija de Salvador de la Cueva y María de San Miguel (*Genealogía*: 490). En 1697 Flores se negó a firmar en la lista de Vallejo “...por razon de hauer honze años que esta siruiendo a Madrid y q. hasta aora no se le a dado ayuda de costa y quiere q. Narcisa de la Cueva su muger haga segundas damas ...” (*A.M.V.*: 2-200-7)

¹³³⁸ Recomendado en 1707 por el Marqués del Carpio al Cabildo de Oviedo, Lucas fue contratado por un año. En 1709 obtuvo la plaza definitiva. Ver QUINTANA, I., *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVII*, (Oviedo, 1983), p. 122-36.

- 1700: Miembro de la compañía de Teresa de Robles (*A.M.V.*: 2-200-10)
- 1702: Miembro de la compañía de Manuel de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1703: Músico de la compañía de Manuel de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: Miembro de la compañía de Manuel de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-4)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1688: Sobresaliente en una de las dos compañías (las de Rosendo López Estrada y Agustín Manuel) que hizo el Corpus de Madrid¹³³⁹
- 1691: Como arpista de la compañía de Agustín Manuel participo en la representación del auto *Psiquis y Cupido*, que fue el que hizo esta compañía en el Corpus de Madrid¹³⁴⁰.
- 1692: Como miembro de la compañía de Polope participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³⁴¹ (*A.M.V.*: 2-200-2), posiblemente en el titulado *El Demonio mudo*¹³⁴².
- 1693: Como arpista de la compañía de Agustín Manuel participó en el auto de Manuel Vidal *Música enseña el amor* que fue el que hizo dicha compañía¹³⁴³.
- 1694: Como arpista en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero dios Pan* (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1696: Como músico de Vallejo participaría en la reposición de *El laurel de Apolo* de Calderón, representada el día de Reyes (*Fuentes IV*: 296)
 - Como músico de Vallejo participaría en la reposición de *El golfo de las sirenas* de Calderón, representada el 29 de febrero (*Fuentes IV*: 297)
 - Como miembro de la compañía de Vallejo participo en *Apolo y Climene*, representada el Domingo de Carnestolendas (*Fuentes I*: 217)
- 1697: Como arpista en la compañía de Carlos Vallejo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-7), que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1698: Como arpista en la compañía de Juan de Cárdenas participo en uno de los autos del Corpus madrileño (*A.M.V.*: 2-200-8), que ese año fueron *El Divino Artífice* y *Las puertas de David*¹³⁴⁴, ambos de Antonio de Zamora.

¹³³⁹ Según la lista de gastos se libraron a Alfonso de Flores "...arpista de una de las dos compañías 300 Rs. de V[ell]on por estar de sobresaliente y no hauer entrado nunca en parte con los demas..." (*A.M.V.*: 2-199-1). Este último comentario parece eliminar la posibilidad de que sea el "Carlos de Flores" que figura como arpista en la compañía de Rosendo López Estrada en 1686 (*A.M.V.*: 2-199-4), y del que no tenemos ninguna otra noticia.

¹³⁴⁰ En la cuenta de gastos figuran 300 rs. pagados a "...Alfonso de Flores Arpista de la compañía de Damian Polope de Ayuda de Costa para vestir el auto ..." (*A.M.V.*: 2-198-17) aunque creo que se trata de un error, ya que Flores aparece en la lista de Agustín Manuel y también figura entre los miembros de esta compañía a los que se prohíbe en febrero de 1692 salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-2)

¹³⁴¹ Se le dieron 350 rs. de ayuda de costa "para vestir el auto" (*A.M.V.*: 2-200-4)

¹³⁴² Según una cuenta de los gastos de ese año, se dieron 480 rs. a Carlos de Villavicencio para que vistiese a su hija Angela "...en el día mayor de los días que azia a la Virgen ...", representado por la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-4)

¹³⁴³ En la cuenta de gastos figuran 360 rs. pagados a Flores, arpista de la compañía de Agustín Manuel así como pagos a Damián de Castro e Hipólito de Olmedo para vestir a sus hijos que hicieron los niños del "orno de Babilonia", que según las memorias de apariencias aparecía en el segundo carro del auto de Vidal *Música enseña el amor* (*A.M.V.*: 2-200-3)

¹³⁴⁴ Posiblemente la compañía de Cárdenas representó el segundo ya que ante la pretensión del Rey para que la compañía marchase a Toledo a entretenerle, la Junta del Corpus madrileña alegó que supondría un problema encontrar otra compañía que la sustituyese ya que además se le había repartido "...el auto de la honda de dabad..." (*A.M.V.*: 2-200-8), que posiblemente fuese el titulado *Las puertas de David*.

- 1699: Como arpista de Cárdenas participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³⁴⁵ (*A.M.V.*: 2-200-9), que ese año fueron *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del mundo*.
- 1700: Como arpista de la compañía de Teresa de Robles participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³⁴⁶, que ese año fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* (*A.M.V.*: 2-200-10).
- 1703: Como músico de la compañía de Villafior participó en la representación de uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2), que ese año fueron *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1704: Como miembro de la compañía de Villafior participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-4), que ese año fueron *El pleito matrimonial* y *Las ordenes militares* (*A.M.V.*: 2-201-4).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Hijo del arpista Juan Flores (*Migajas*: 196), posiblemente aprendió el oficio con su padre. En 1686 ya pertenecía a la profesión dado que asistió al cabildo de ese año (*Genealogía*: 138) y al parecer ya estaba ligado a las compañías madrileñas según indica él mismo en 1697, cuando se niega a firma la lista de la compañía de Vallejo debido a que pese a llevar once años “sirviendo a Madrid” no se le ha concedido nunca ayuda de costa (*A.M.V.*: 2-200-7). Sin embargo su relación con las compañías que trabajaban en la corte sólo está documentada a partir de 1688, cuando se le menciona como sobresaliente en una de las dos compañías (las de Rosendo López Estrada y Agustín Manuel) que hizo el Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-1), pese a que no figura en ninguna de las listas aprobadas para ese año. Aunque según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 138) perteneció ininterrumpidamente a las compañías que actuaban en Madrid desde 1692 a 1707, los documentos prueban que en realidad fue desde 1690, puesto que ese año ya le encontramos como arpista de la compañía de Damian Polope (*A.M.V.*: 2-198-17).

Pese a la estima que parecen haber sentido por su trabajo los comisarios del Corpus, en 1697 Flores se mostró descontento, quejándose como acabamos de ver, de que pese a colaborar en las fiestas del Corpus durante mas de once años la Villa no le había concedido ayuda de costa alguna (*A.M.V.*: 2-200-7), lo que es falso, ya que como hemos visto las cuentas del Corpus consignan varios pagos a Flores por este concepto. Puede que en el fondo hubiese un desacuerdo con Vallejo porque no figura entre los miembros de esta compañía a los que se prohíbe abandonar Madrid a principios de febrero de 1698, y además por esas mismas fechas Flores estuvo detenido en la Cárcel Real por sospecharse que “...quería hacer ausencia de esta corte...” y negarse a que algún compañero saliese fiador por él (*A.M.V.*: 2-200-8). De hecho en 1698 le encontramos como arpista de la compañía de Cárdenas. Puede que la Villa teniendo en cuenta su valía profesional accediese a cambiarle de compañía para evitar problemas.

Prueba de que se trataba de un profesional muy apreciado es que en el mismo mes de febrero de 1698 el Duque de Medinasidonia solicitó al Protector que “...le haga favor de embiarsele...” ya que le necesita para que actúe en una fiesta real (*A.M.V.*: 2-200-8).

¹³⁴⁵ Se le dieron 700 rs. de ayuda de costa (*A.M.V.*: 2-425-41)

¹³⁴⁶ Según consta en la lista de ayudas de costa concedidas a los actores, a Flores se le dieron 360 rs. (*A.M.V.*: 2-200-10)

FLORES, Juan:

1. Datos biográficos:

- Casado con María de la O¹³⁴⁷ (*Genealogía*: 138) (*Migajas*: 196)
- Arpista que se ahogó en la barra de Huelva en 1678 (*Genealogía*: 216 y 416)

2. Vida profesional:

- 1660: Miembro de la compañía de Francisca López (*Spanish*: 474)
- 1678: Miembro de la compañía de Inés Gallo (*Spanish*: 474)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Parece que hubo dos Juan Flores, uno arpista y otro guardarropa; el primero se ahogó en 1678, mientras que el 2º todavía ejercía su profesión en 1680.

FONSECA, Alonso (o Nicolás):

1. Datos biográficos:

- Padre del músico Pedro de Fonseca (*Spanish*: 475)
- Bergman (*L. Quiñones*: 485) cree que se llamaba Nicolás de Fonseca¹³⁴⁸.

2. Vida profesional:

- 1638: Miembro de la compañía de Rueda y Ascanio¹³⁴⁹

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Ver Nicolás de Fonseca en el apartado dedicado a los actores-músicos.

FONSECA, Pedro de:

1. Datos biográficos:

¹³⁴⁷ Según Cotarelo (*Migajas*: 196) ella era hija de Toribio de Bustamante y María de los Santos, pero parece que hay cierta confusión con otro Juan Flores, apodado "*Siete Coletos*", que en 1680 ejercía como guardarropa de la compañía de José Verdugo en 1680 (SARRIÓ, *Vida teatral*: 289). Rennert (*Spanish*: 474) también parece confundirlos.

¹³⁴⁸ Ver en Actores-Músicos.

¹³⁴⁹ Rennert (*Spanish*: 475) cree que se trata de Alonso pero según Bergman (*L. Quiñones*: 485) el Fonseca mencionado en la loa que para la compañía escribió Quiñones de Benavente, era Nicolás.

- Hijo de Alonso de Fonseca (*Spanish*: 475), sin embargo Bergman (*L. Quiñones*: 485) cree que era hijo de Nicolás de Fonseca, y así lo indica también la *Genealogía* (p. 236).
- Murió en 1682 (*Spanish*: 475)

2. Vida profesional:

- 1658: Músico en la compañía de Esteban Nuñez (*A.H.P.*, Pº 5595, fº 26, J.García Albertos)
- 1663: Miembro de la compañía de Laura de Herrera (*Spanish*: 475)
- 1668: Miembro de la compañía de Francisco Gutiérrez (*Spanish*: 475)
- 1671: Músico en la compañía de Francisco Gutiérrez (*Autos*: 222)
- 1673: Miembro de la compañía de Matías de Castro (*Spanish*: 475)
- 1679: Músico de la compañía de Cristóbal Caballero (*L. Quiñones*: 485) (*Vida teatral*: 188)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Por las noticias de su trayectoria profesional que tenemos parece que su carrera se desarrolló principalmente en las compañías que trabajaban fuera de la corte.

FRESNEDA PESOA, Manuel:

1. Datos biográficos:

- Era portugués (*Genealogía*: 291)
- Fue soldado en Flandes, Milán y otras partes (*Genealogía*: 291)
- Casado con Francisca de Córdoba, hija de un jardinero del Retiro (*Genealogía*: 291)

2. Vida profesional:

- 1703: Músico 2º y autor asociado con Francisco Londoño¹³⁵⁰ (*Genealogía*: 291)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos apenas datos de este músico que en 1703 pertenecía a una “compañía de verano” (*Genealogía*: 291)

FUENTE, Francisco de la:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

¹³⁵⁰ El matrimonio figura entre los miembros de la compañía de Londoño que en 1703 le otorgan poder para contratar representaciones (*100 Docs.*: 123)

- 1658: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez que le contrata "...para cantar y ser musico de la dha. compañía ..." (*A.H.P.*: Pº 5595, fº 61, J. García Albertos)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que el contrato que firma con Nuñez en 1658.

- G -

GALLEGO, Juan:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1668: Miembro de la compañía de Francisco Gutiérrez (*Spanish*: 479)
- 1671: Aparece como arpista en la lista que Francisco Gutiérrez (*Autos*: 222), pero parece que finalmente se le incluyó en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 323)
- 1672: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 329)
- 1673: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Autos*: 252)
- 1676: Miembro de la compañía de Carlos de Salazar (*Spanish*: 479)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1671: Como arpista de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 323)
- 1672: Como arpista de la compañía de Escamilla participó en uno de los autos del Corpus de Madrid (*Docs. Calderón*: 329)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a pertenecer a las compañías más prestigiosas y trabajar en la corte, su situación económica parece haber sido bastante precaria, al menos en 1673, ya que cuando la Junta del Corpus dio orden de embargarle los bienes solo "...se le saco el arpa, por no tener cosa de mas valor ...” (*Autos*: 252)

GARCÉS, Marcos (el *CAPISCOL*):

1. Datos biográficos:

- Arpista de origen valenciano (*Genealogía*: 229)
- Fue sacristán en la parroquia de Santo Tomas de Valencia (*Genealogía*: 229)
- Casado con Isabel Méndez, hija de José Méndez (*Genealogía*: 164) y tras enviudar, casó por segunda vez con María Aguado (*Genealogía*: 229)
- Con su 2ª mujer tuvo tres hijos, todos actores: María (*Genealogía*: 482), Manuel (*Genealogía*: 232), José Garcés, casado con Josefa de Cisneros (*Genealogía*: 205)

2. Vida profesional:

- 1659: Miembro de la compañía de Diego Osorio (*Docs. Calderón*: 261)
- 1660: Miembro de la compañía de Sebastián de Prado, pero tras la marcha de éste a Francia pasó a la compañía de Osorio (*Fuentes IV*: 183)
- 1661: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 282)
- 1662: Arpista en la compañía de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 292)
- 1663: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297)
- 1664-1669: Permaneció en París con la compañía de Pedro de la Rosa (*Actores: Prado*: 132)
- 1668 o 1669: Miembro de la compañía de Felix Pascual (*Colección*: xlix)
- 1671: Arpista y 2º barba en la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel (*Docs. Calderón*: 324)
- 1672: Arpista y 2º barba en la compañía de Felix Pascual (*Spanish*: 480)
- 1673: Arpista en la compañía de Felix Pascual (*Docs. Calderón*: 334)
- 1682: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*100 Docs.*: 118)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1659: Como miembro de la compañía de Diego Osorio (*Docs. Calderón*: 261) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1661: Como arpista de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 282) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El primer refugio y Primer blasón católico de Austria* (*Docs. Calderón*: 283 y 285).
- 1662: Como arpista de la compañía de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 292) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, posiblemente en el titulado *Pruebas del segundo Adán*.¹³⁵¹
- 1663: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth y El divino Orfeo* (*Docs. Calderón*: 297 y 299).

¹³⁵¹ Se pagaron 100 rs. a Escamilla por dos niños que salieron en su compañía (*Autos*: 166) que serían los que según la memoria de apariencias (*Autos*: 161-2) aparecían en los carros 1º y 2º.

- 1666: Aparece en la “Mascarade Espagnole” del *Ballet des Muses*. Figura en el reparto entre los “Espagnols qui chantent en dançant”¹³⁵²
- 1671: Como arpista de la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel (*Docs. Calderón: 324*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El santo Rey D. Fernando* (1ª y 2ª partes) (*Docs. Calderón: 325-6*).
- 1673: Como arpista de la compañía de Felix Pascual (*Docs. Calderón: 334*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³⁵³, que ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos: 254*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa* de presentación escrita por Salazar y Torres para la compañía de Felix Pascual, que según Cotarelo (*Colección: xlix*) se representó en 1668 o 1669. Aparece como barba de la misma
- Entremés *La rabia* de Calderón¹³⁵⁴. Hace el papel del “francés”

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su apodo del *Capisco*¹³⁵⁵ se debería muy probablemente al hecho de haber sido sacristán en la parroquia de Santo Tomas de Valencia (*Genealogía: 229*).

Ligado a las compañías que trabajaban en la corte, sin embargo cuando en 1660 se envía a Francia a la compañía de Sebastián de Prado, Garcés, pese a que pertenecía a ella, fue transferido a la compañía de Osorio junto con María de Quiñones (*Fuentes IV: 183*) por lo que permaneció en Madrid. No obstante, cuatro años más tarde sí formaba parte de la compañía de Pedro de la Rosa que fue enviada ese año a París, donde permaneció durante varios años.

Su constante presencia en las compañías más prestigiosas de la época nos permite suponer que se trataba de un profesional muy apreciado tanto en la corte como por los comisarios del Corpus madrileño.

GARCÍA, Domingo (*Pestecilla*):

1. Datos biográficos:

- Apodado “*Pestecilla*” (*Genealogía: 173*)
- Casado con Teresa de Torres (*Genealogía: 149*)
- Tras retirarse de la comedia se instaló en Cádiz (*Genealogía: 149*)
- Murió en Granada en 1689 (*Genealogía: 173*)

2. Vida profesional:

- 1653: Músico en la compañía de Luís López Sustaete (*N.Datos, 2ª(1913): 312*)
- 1662: Arpista en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle¹³⁵⁶ (*Docs. Calderón: 293*)

¹³⁵² Ver la suelta editada en París ese año por R. Ballard.

¹³⁵³ Según la lista de gastos de ese año se le dieron 400 rs. (*Autos: 269*)

¹³⁵⁴ Aparece en el reparto del entremés que figura en un manuscrito sin fecha pero que Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta: 157*) creen posterior a 1671.

¹³⁵⁵ Según Covarrubias (*Tesoro: 264*) “capisco” es sinónimo de “chantre”, es decir, entre otras cualidades canoras “... primero en el coro, o en comenzar los cantos, e mandar e ordenar a los otros como canten ...”

- 1663: Arpista en la compañía de José Carrillo (*Genealogía*: 173)
- 1665: Miembro de la compañía de Felix Pascual (*Spanish*: 480)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1662: Como arpista en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 293) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid de ese año.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que en el contrato que firma en 1653 como músico en la compañía de Luís López Sustaete se excluyen expresamente las representaciones en Madrid¹³⁵⁷, lo que parece indicar que el autor no le consideraba con la habilidad suficiente como para presentarle en la corte, el hecho de que en 1662 se le incluyera en una de las compañías que debían representar los autos del Corpus en la corte parece indicar que en los años transcurridos su consideración profesional había aumentado notablemente, y de hecho Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le menciona en 1662 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre.

GARCÍA, Jacinto:

1. Datos biográficos:

- Fue inicialmente criado de la comedia (*Genealogía*: 207)
- Casado con la actriz Francisca Pampanon (*Genealogía*: 207)

2. Vida profesional:

- 1685: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía*: 207)
- 1686: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía*: 207)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a la compañía de Escamilla en 1685 y 1686.

GARRUPEGUI, Francisco:

¹³⁵⁶ Ese mismo año pertenecía a la compañía de José Carrillo (*Genealogía*: 173), pero la Junta del Corpus ordenó embargarle y le prohibió salir de Madrid (*Autos*: 160)

¹³⁵⁷ "... como no sean para las tablas de Madrid porque no han de representar en ellas..." (*N.Datos*, 2ª(1913): 312).

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1667: 2ª músico en la compañía de Lorenzo y Francisco García (el *Pupilo*) (*Genealogía*: 182)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a la compañía de los García en 1667.

GIL, Isidro:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Jerónima Rodríguez (*Spanish*: 483)

2. Vida profesional:

- 1637: Miembro de la compañía de Francisco Solano (*Spanish*: 483)
- 1638: Músico [principal] en la compañía de Pedro de Linares (*N.Datos*, 2ª(1912): 301).
- 1639: Miembro de la compañía la compañía de Damián Espinosa (*Spanish*: 483) pasó después a la que dirigían en sociedad por Francisco Vélez de Guevara, Pedro de Cobaleda y Francisco Alvarez. Contratado para representar, cantar, bailar y poner la música (*N.Datos*: 308)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los escasos datos que tenemos parece desprenderse que desarrolló la mayor parte de su carrera en las compañías que trabajaban fuera de la corte.

GONZÁLEZ CAMACHO, Alonso:

1. Datos biográficos:

- Nativo de Membrilla (Toledo) (*Spanish*: 485)

2. Vida profesional:

- 1631: Músico en la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 485)
- 1632: Músico en la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 486)
- 1633: Contratado por Hernán Sánchez de Vargas como sobresaliente para el Corpus para tocar el violín, bailar y poner los tonos (*N.Datos*: 232)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1628: *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid* de Qiñones de Benavente¹³⁵⁸ (*Colección*: 544).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los pocos datos que tenemos sobre él, el hecho de que Sánchez de Vargas le contrata en 1633 expresamente para el Corpus de Madrid, pagándole 500 rs. por este trabajo, parece indicar que se trataba de un profesional estimado.

GRANADOS, Alonso

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1592: Ministril en la compañía de Jerónimo Ruiz, Francisco de Vera y Alonso de Morales (*Spanish*: 487)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este ministril que su pertenencia a la compañía de Ruiz y asociados en 1592.

GUERRERO, Juan Antonio:

1. Datos biográficos:

- Casado con Juana M^a Ondarro (*Genealogía*: 219)

2. Vida profesional:

¹³⁵⁸ Puede que se trata del González que figura en esta loa en la que se alude a su poca o mucha estatura: GONZÁLEZ: Yo soy González HERRERA: Yo Herrera/BEZÓN: Membrillosos de Toledo,/que se dan chico con grande." (*Colección*: 546). Bergman (*L.Qiñones*: 487) que cree más probable que el González aquí mencionado sea Sebastián González, señala como Rennert apoyándose en esta loa afirma que era de Membrilla.

- 1689: Arpista en la compañía de Esteban Vallespir (*Genealogía*: 219)
- 1690: Arpista en la compañía de Esteban Vallespir (*Genealogía*: 219)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los escasos datos que tenemos sobre él, Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) lo incluye en 1689 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

GUERRERO, Vicente Julián:

1. Datos biográficos:

- Hijo de la pareja de actores José Antonio Guerrero y Josefa de Salazar (*Genealogía*: 254)
- Casado con Francisca Palomino (*Genealogía*: 254)
- Patrono de la capellanía fundada por Damián Polope y Andrea de Salazar¹³⁵⁹ en la Capilla de Nuestra Señora de la Novena (*Genealogía*: 254)

2. Vida profesional:

- 1694: Músico y arpista en la compañía de su padre (*Genealogía*: 254)
- 1695: Músico y arpista en la compañía de su padre (*Genealogía*: 254)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los escasos datos que tenemos, según los cuales se mantuvo ligado a la compañía de su padre, Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1694 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto reconocimientos.

GUZMÁN, Juan de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1602: Músico de la compañía de Pedro Jiménez Valenzuela (*N.Datos*: 72)
- 1603: Músico de la compañía de Pedro Jiménez Valenzuela (*N.Datos*: 72)

¹³⁵⁹ Era su tía, hermana de su madre, ya que ambas eran hijas de Carlos de Salazar. Ver Josefa en *Genealogía*, p. 437; y Andrea en *Genealogía*: 423)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que el contrato que firma con Jiménez Valenzuela comprometiéndose a estar en su compañía durante dos años (*N.Datos: 72*)

GUZMÁN, Pedro:

1. Datos biográficos:

- Se retiró de la comedia y vivió en Madrid haciendo numerosas obras de caridad, y antes de morir tomó el hábito de San Benito (*Genealogía: 241*)
- Murió en Madrid en 1721 (*Genealogía: 241*)

2. Vida profesional:

- 1682: Arpista en la compañía de Matías de Castro (*A.M.V.: 2-199-7*)
- 1683: Arpista en la compañía de Francisca Bezón (*A.M.V.: 2-199-7*)
- 1684: Arpista en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-6*)
- 1685: Arpista en la compañía de Manuel Vallejo¹³⁶⁰ (*A.M.V.: 2-199-5*).
- 1687: Miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.: 2-199-3*)
- 1688: Miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.: 2-199-1*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1683: Como arpista en la compañía de Francisca Bezón (*A.M.V.: 2-199-7*) participó en la representación del auto *Eco y Narciso* de Andrés de Villamayor, que según Cotarelo (*Docs. Calderón: 434*) fue representado por dicha compañía.
- 1684: Como arpista en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.: 2-199-6*) participó en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El año santo en Madrid* (*A.M.V.: 2-200-5*).
- 1685: Como arpista en la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.: 2-199-5*) participó en uno de los autos del Corpus madrileño.
- 1687: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.: 2-199-3*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El primer duelo del mundo*¹³⁶¹ de Bances Candamo y *Gedeón humano y divino* de Jacinto Ibañez (*A.M.V.: 2-199-3*).
- 1688: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.: 2-199-1*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, posiblemente en el titulado *A María el corazón*¹³⁶².

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

¹³⁶⁰ Puede que no perteneciera a ella todo el año ya que aparece entre los miembros de la compañía de Rosendo López embargados a principios de 1686 pero no figura sin embargo en la lista de la compañía para este último año de 1686 (*A.M.V.: 2-199-4*)

¹³⁶¹ La compañía de Agustín Manuel parece que representó el auto de Bances Candamo, ya que según Buezo (*María de Navas: 277*) las damas de la compañía aparecen en la mojiganga que el dramaturgo escribió para su auto

¹³⁶² Parece que la otra compañía elegida (Rosendo López) representó *Mística y Real Babilonia* ya que se pagaron 600 rs. a Bernabé Álvarez para que "...biestiese a su hija que se entro sobresaliente en la compañía de Rosendo López de estrada para azer el papel de hijo de Nabucodonosor ..." (*A.M.V.: 2-199-1*)

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que los datos que tenemos sobre su carrera profesional apenas abarcan una década, le encontramos siempre formando parte de las compañías más prestigiosas, elegidas por la Villa para las fiestas del Corpus, lo que parece indicar que se trataba de un profesional muy apreciado.

- H -

HERRERA, Marcos de:

1. Datos biográficos:

- Músico, cantor y guitarrista (Spanish: 494)
- Casado con Laura Guirhart (*Genealogía*: 549)
- Recibidos ambos como cofrades de la Novena en 1632 (*Genealogía*: 549)

2. Vida profesional:

- 1627: Músico en la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 22)
- 1631: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*Spanish*: 494)
- 1632: Miembro, junto con su mujer de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*Genealogía*: 549) y ese mismo año también con Lorenzo Hurtado (*Spanish*: 494)
- 1634: Músico de la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 27)
- 1635: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa que ese año marchó a Nápoles (*Actores: Prado*: 36)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1627: Como miembro de la compañía de Figueroa participó en los autos del Corpus de Madrid (*Actores: Prado*: 22).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* (I) de Quiñones de Benavente, que Bergman (*L.Quiñones*: 491) fecha hacia 1627.
- *Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid* de Quiñones de Benavente, que Bergman (*L.Quiñones*: 492) fecha hacia 1628.

c) Posibles papeles representados:

- Entremés *El licenciado y el bachiller* de Quiñones de Benavente. Según Bergman (*L.Quiñones*: 492) que da como fechas posibles para este entremés las de 1629-1631, podría ser el "Marcos" mencionado en él.

- Entremés *La visita de la cárcel* de Quiñones de Benavente, que Bergman (*L. Quiñones*: 492) fecha en 1634. Posiblemente sea el “Marcos” (*Colección*: 512) mencionado en el reparto.

4. Conclusiones:

Parece que su carrera se inició en 1627 ya que en la *Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa* (I) de Quiñones de Benavente, éste, que lo califica de “diestro” en cantar y tocar la guitarra, dice que es “nuevo en las tablas”:

(*Sale HERRERA, músico famoso*)

BEZÓN ¿No es Herrera Éste que viene,
músico nuevo en las tablas
mas tan diestro, que se duda
quién más la letra declara,
o en la garganta la voz
o la mano en la guitarra?

(COTARELO, *Colección*: 532)

Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le menciona en 1628 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

Durante varios años aparece ligado a la compañía de Roque de Figueroa, con la que al parecer estuvo en Italia a finales de 1635 (*L. Quiñones*: 491) (*Actores: Prado*: 36)

HIDALGO, Ignacio:

1. Datos biográficos:

- Músico granadino, hijo de José Hidalgo (*Genealogía*: 325)
- Hermano de la actriz-música M^a Teresa Medina (*la Jorra*) (*Genealogía*: 325)
- Casado con la actriz María Pinilla, que murió de sobrepunto en Alcalá de Henares (*Genealogía*: 326). Casó después con Antonia Francisca de Alarejos¹³⁶³
- Murió en Toro en 1711 (*Genealogía*: 326)

2. Vida profesional:

- 1700: 2º músico en la compañía de Mateo de Navaza (*Genealogía*: 264)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Parece que entró en la profesión con su hermana M^a Teresa Medina, muy buena música, que se casó con un músico de la Catedral de Sigüenza, y se retiró de la comedia (*Genealogía*: 325)

- J -

¹³⁶³ Tras enviudar de Hidalgo, ella se casó con Bernardo Esteban, actor y bailarín, hijo del músico Baltasar Esteban (*Genealogía*: 553)

JACINTO, Diego:

1. Datos biográficos:

- Hijo del músico Manuel Jacinto (*Genealogía*: 283)
- Sus hermanos José y Catalina también actores (*Genealogía*: 283 y 273)

2. Vida profesional:

- 1701: Arpista en la compañía de Juan Francisco Saelices (*Genealogía*: 283)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Miembro de una familia de actores, posiblemente Diego aprendió el oficio de músico teatral con su padre, Manuel Jacinto, que también lo era.

JACINTO, Manuel:

1. Datos biográficos:

- Natural de Trujillo, su verdadero nombre era Pedro de Chaves (*Genealogía*: 272)
- Había sido bajonista en Plasencia, Jerez y “otras partes” (*Genealogía*: 272)
- De sus seis hijos¹³⁶⁴, tres al menos fueron actores: Catalina, José y Diego (*Genealogía*: 273 y 283)
- Murió en 1711 (*Genealogía*: 273)

2. Vida profesional:

- 1700: Arpista en la compañía de Juan de Cárdenas (*Genealogía*: 273) (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1703: Miembro de la compañía de Gregorio Antonio¹³⁶⁵ (*A.M.V.*: 2-425-41)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los escasos datos que tenemos sobre su vida profesional, Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le menciona (como Manuel Jacinto de Flores) en 1702 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

JAIME, José Bernardo:

1. Datos biográficos:

¹³⁶⁴ La *Genealogía* (p. 273) cita también como hijos suyos a Francisco, Juan y Fernando de Chaves, los dos primeros actores y el tercero arpista en un colegio de Granada.

¹³⁶⁵ Aunque aparece en la lista presentada por Gregorio Antonio a la Junta del Corpus de Madrid, al rechazar éste ser autor por “falta de caudal”, parece que se hizo cargo de la compañía Francisco de Castro, pero Manuel Jacinto no figura en la lista presentada por Castro (*A.M.V.*: 2-425-41)

- Músico valenciano (*Genealogía*: 259)

2. Vida profesional:

- 1700: Músico principal en la compañía de José de Prado (*Genealogía*: 259)

- 1701: Músico principal en la compañía de María Navarro (*Genealogía*: 259)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a la compañía de Prado en 1700 y Navarro en 1703.

JERÓNIMO, Gabriel:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- Músico principal en la compañía de Jerónimo García¹³⁶⁶ (*Docs. Calderón*: 366)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No está claro si era músico o guardarropa.

JIMÉNEZ, Jusepe:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1635: Músico y actor¹³⁶⁷ en la compañía de Olmedo (*Spanish*: 498)

¹³⁶⁶ Sin embargo en la "Lista de la compañía de Geronimo Garcia del año pasado, con la que acauo el año de 1680" se dice que Gabriel Jerónimo es guardarropa, figurando como músico de la compañía Juan de Serqueira. Posiblemente se deshizo ese año, ya que al final de la lista García declara que no puede mantener esta compañía por ser pobre y "...ser grande el caudal que es menester para autor." (*Autos*: 351). En la *Genealogía* (p. 192) el único Gabriel Gerónimo mencionado aparece también como guardarropa, pues ya lo era en 1667 en la compañía de Escamilla.

¹³⁶⁷ Rennert (*Spanish*: 498) cree que se trata de la misma persona que en 1617 pertenecía, junto con su mujer Vicenta de Borja, a la compañía de Baltasar Pinedo y en 1624 a la de Antonio de Prado. Pero creemos que se trata de dos personas distintas, ya que la actividad profesional de Jusepe Jiménez música esta documentada hasta

- 1657: Miembro de la compañía de Francisco de la Calle (*Fuentes IV*: 123)
- 1658: Músico¹³⁶⁸ en la compañía de Esteban Nuñez (*Fuentes IV*: 227)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos apenas datos sobre este músico, cuya carrera parece haberse desarrollado a mediados de siglo.

JOBAR, Isidro de:

Ver TOBAR, Isidro de.

JORDÁN, Pedro:

1. Datos biográficos:

- En 1632 ingresó en la Cofradía de la Novena (*Actores: Prado*: 60)

2. Vida profesional:

- 1632: Miembro de la compañía de Prado (*Actores: Prado*: 60) (*L. Quiñones*: 497)
- 1633: Miembro de la compañía de Prado (*N.Datos*, 2ª(1911): 46)
- 1634: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 64)
- 1639: Miembro de la compañía de Prado (*L. Quiñones*: 497)
- 1640: Músico en la compañía de Antonio de Prado (*Vida teatral*: 256)
- 1643: Músico en la compañía de Luis López Sustaete (*N.Datos*, 2ª(1912): 413)
- 1644: Músico en la compañía de Luís López Sustaete¹³⁶⁹ (*N.Datos*, 2ª(1912): 419)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1632: Aparece en el reparto de la comedia *El piadoso aragonés* de Lope de Vega (*Spanish*: 499)
- 1633: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos*, 2ª(1911): 46)
- 1644: Como músico de la compañía de Pedro de la Rosa habría participado en los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 45)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa que representó Antonio de Prado* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 515), que según Bergman (*L. Quiñones*: 497) se representó en 1635.

1658. No estamos seguros de que el actor y músico que aparece con este nombre en la compañía de Olmedo no sea también el primero de los citados.

¹³⁶⁸ Ese año estaba enfermo y fue sustituido en la compañía de Nuñez por Isabel de Vivas, 3ª dama de la de Francisco de la Calle, ya que Nuñez no tenía otro músico (*Fuentes IV*: 227)

¹³⁶⁹ No obstante su nombre aparece en la 2ª lista (19-III) de Pedro de la Rosa para el Corpus madrileño de ese año (*Autos*: 45)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Parece que se trata de un músico muy apreciado ya que desarrolla su carrera en las compañías más importantes de la primera mitad del XVII; Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le menciona en 1643 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

- L -

LEÓN, Juan de (1):

1. Datos biográficos:

- Murió en 1644¹³⁷⁰ (*Genealogía: 222*)

2. Vida profesional:

- 1633: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*N.Datos, 2ª(1911): 46*)
- 1637: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa (*Genealogía: 222*)
- 1641: Miembro de la compañía de Juana de Espinosa. Contratado para cantar y poner la música (*N.Datos, 2ª(1912): 308*)
- 1642: Músico en la compañía de Tomás Fernández (*Genealogía: 222*)
- 1644: Músico en la compañía de Alonso de la Paz (*N.Datos, 2ª(1912): 420*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro de la compañía de Antonio de Prado (*N.Datos, 2ª(1911): 46*) participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

- 1626: Puede que sea el "León" músico que aparece en *El piadoso Aragonés* de Lope¹³⁷¹

4. Conclusiones:

¹³⁷⁰ Según Rennert (*Spanish: 503*) murió en 1645 en la calle de Cantarranas, cerca de la Posada Nueva.

¹³⁷¹ Rennert (*Spanish: 502*) apunta esta posibilidad y también que se trate de Cristóbal de León.

Aunque hay varios músicos con el mismo nombre, este parece ser el mismo que en 1635¹³⁷² figura entre los asistentes a uno de los cabildos de la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 199)

LEÓN, Juan de (2):

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz-música Josefa de San Román (*Genealogía*: 199)
- Su hija Angela de León o de San Román también actriz-música (*Genealogía*: 199)

2. Vida profesional:

- 1679: Músico en la compañía de José Verdugo (*Genealogía*: 199)
- 1686: Músico en la compañía de Rosendo López¹³⁷³ (*A.M.V.*: 2-199-4)
- 1688: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía*: 199)
- 1689: Músico en la compañía de Esteban Vallespir (*Genealogía*: 199)
- 1691: Miembro de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-198-17)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1686: Como músico de la compañía de Rosendo López¹³⁷⁴ (*A.M.V.*: 2-199-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Al prójimo como a tí* y *El pintor de su deshonra* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1691: Como miembro de la compañía de Agustín Manuel participó en *Psíquís y Cupido*, el auto representado por dicha compañía en el Corpus de Madrid (*A.M.V.*: 2-198-17).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque no tengamos datos anteriores a 1679, parece que ya era miembro de las compañías en 1666, pues ese año se anota su asistencia de uno de los Cabildos de la Cofradía de La Novena (*Genealogía*: 199)

Además de músico, al igual que su mujer y su hija, parece que también era actor y hacía papeles de gracioso¹³⁷⁵.

¹³⁷² Rennert (*Spanish*: 503) cree que posiblemente se trate de Juan Acevedo de León, que en 1632 pertenecía a la compañía de Antonio de Prado. Rennert (*Spanish*: 502) cita también a Juan de León músico y actor en 1607 en la compañía de Alonso de Riquelme.

¹³⁷³ Ese año se le trajo de Toledo como "músico principal", incluyéndole en la compañía de López. El 23-III-86 la Junta del Corpus incluyó entre los 1.000 rs. que preveía constaría formar las compañías, "...el gasto que se causare en traer a Juan de León Musico pr[incip]al y su ropa de la z[iuda]d de toledo ..." (*A.M.V.*: 2-199-4)

¹³⁷⁴ Ese año se le trajo de Toledo como "músico principal", incluyéndole en la compañía de López. El 23-III-86 la Junta del Corpus incluyó entre los 1.000 rs. que preveía constaría formar las compañías, "...el gasto que se causare en traer a Juan de Leon Musico pr[incip]al y su ropa de la z[iuda]d de toledo ..." (*A.M.V.*: 2-199-4)

LOAYSA, José de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1658: Músico en la compañía de Francisco de la Calle (*N.Datos*, 2ª(1914): 211)
- 1660: Músico en la compañía de Francisco de la Calle (*Vida teatral*: 191)
- 1662: Miembro de la compañía de José Carrillo (*Genealogía*: 200) (*100 Docs.*: 112)
- 1663: Miembro (actor) en la compañía de José Carrillo (*Docs. Calderón*: 296)
- 1666: Estuvo en París en la compañía de Pedro de la Rosa (*Actores*: Prado: 134)
- 1676: Miembro de la compañía de Carlos de Salazar (*Spanish*: 505)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1663: Como miembro de la compañía de José Carrillo (*Docs. Calderón*: 296) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1666: Aparece en el reparto del *Ballet des Muses* entre los "Espagnols qui jouent de la Harpe et des Guitarres"¹³⁷⁶

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Se trata de un representante, músico y compositor, según se indica en las cuentas del Corpus de 1688, en las que figura un pago de 200 rs. a "Joseph de loayza representante y musico" por "...hauer compuesto la musica de la loa comedia y bayle para empear el año por no hauer llegado a tiempo el musico que se trujo de Balencia [Manuel de Villafior] para la compañía de Manuel Agustín..." (*A.M. V.*: 2-199-1).

Su actividad profesional parece que se prolongó durante unos veinte años ya que figura entre los asistentes a varios cabildos de la Cofradía de la Novena, el más temprano en 1660 y el último uno de los celebrados en 1684 (*Genealogía*: 200). Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1662 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre.

¹³⁷⁵ En 1691 la Junta del Corpus decidió que faltando "... segundo Gracioso p[ar]a la compañía de Agustín Manuel q. para este papel era a proposito Juan de Leon como tambien para segundo musico ..." pero estaba embargado en Valencia por deber a su autor 7.000 rs., por lo que se acordó librar ciento cincuenta pesos para que pudiese pagar la deuda y "le dejasen libre". No obstante parece que Juan de León vino desde Barcelona, ya que en la cuenta final de gastos menores se consignan 1.250 rs. que "...costo traerle desde la ciudad de Valencia a esta corte y su ropa y desempeñarle por lo que estaua en dha. ciu[da]d de Valladolid [sic] ..."; además se le dieron 300 rs. de ayuda de costa para vestir el auto. (*A.M. V.*: 2-198-17)

¹³⁷⁶ Suelta editada por Ballard (Paris, 1666), p. 25.

LOBERA, Juan:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1660: Músico en la compañía de Jerónimo Vallejo (*Docs. Calderón*: 269)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque el único dato seguro que tenemos de éste músico es el contrato que firma en 1660 con Vallejo, Cotarelo (Colección: ccxxviii) le incluye en 1659 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

LÓPEZ, Alonso:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- Arpista en la compañía de Roque de Figueroa (*Genealogía*: 156)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este arpista que su pertenencia a la compañía de Figueroa en 1649.

LÓPEZ, Jacinto:

1. Datos biográficos:

- Murió en 1669 (*Genealogía*: 346)

2. Vida profesional:

- 1637: Miembro de la compañía de Luis Bernardo Bovadilla. Contratado para cantar, poner la música y representar (*N.Datos*: 261)
- 1639: Contratado por la villa de Valdemoro para cantar, poner los tonos y ensayar la música de cuatro comedias durante el Corpus (*N.Datos*: 301)

- 1659: Contratado por la villa de Mostoles para las fiestas del Corpus (*A.H.P.*, Pº 5596 (fº 50), J. García Albertos)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que su carrera inicialmente transcurrió dentro de las compañías teatrales profesionales, de los datos que tenemos parece desprenderse que nos encontramos con un músico que en un momento dado (no sabemos por qué razones) prefiere trabajar “por libre”. Sin embargo se mantuvo en contacto con sus compañeros, ya que le encontramos en varios cabildos de la Cofradía, el más temprano en 1637 y el último al que consta que asistió en 1655 (*Genealogía*: 334)

LÓPEZ, Juan:

1. Datos biográficos:

- Apodado “*Siete partes*” (*Genealogía*: 145)
- Gracioso y arpista¹³⁷⁷ (*Spanish*: 509)

2. Vida profesional:

- 1627: Músico en la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 22)
- 1634: Músico en la compañía de Roque de Figueroa (*Actores: Prado*: 27)
- 1641: Miembro de la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1912): 309)
- 1643: Músico en la compañía de Pedro de Ascanio (*N.Datos*, 2ª(1912): 414)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Según el contrato que firma en 1641 con Andrés de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1912): 309) debía cantar, bailar y representar, por lo que a su faceta de músico parece que añadía también la de actor.

LÓPEZ, Raimundo:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

¹³⁷⁷ Parece que lo confunde con un homónimo cuya carrera se desarrolla en la segunda mitad del siglo, casado por 1ª vez con la actriz Ana de la Paz y por 2ª con María de Medina, hija del autor Francisco de Medina (*Spanish*: 509), que figura como 2º gracioso y arpista de la compañía de José de Garcerán en 1657 (en la que su mujer era 1ª dama (*Spanish*: 509)), pero como gracioso en la de su suegro, Francisco de Medina, en 1670, y también en la de Carlos de Salazar en 1675 (*Spanish*: 509).

- 1635: Músico en la compañía de Sebastián González (SARRIÓ, *Vida teatral*: 215)
- 1638: Miembro de la compañía de Francisco Nuñez (SARRIÓ, *Vida teatral*: 238)
- 1640: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (SARRIÓ, *Vida teatral*: 256)
- 1651: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 68)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los escasos datos que tenemos sobre él, parece que se trataba de un profesional apreciado ya que figura en compañías importantes como las de Nuñez y Prado.

LUÍS, Antonio:

1. Datos biográficos:

- Músico y escribano (*Genealogía*: 116)
- En 1632 ingresó en la Cofradía de la Novena (*Actores: Prado*: 60)

2. Vida profesional:

- 1632: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 60)
- 1637: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*N.Datos, 2ª(1911)*: 312)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Parece que se inició en la comedia como músico, aunque apenas tenemos datos sobre él que nos permitan asegurarlo.

- M -

MALAGUILLA, Juan:

1. Datos biográficos:

- Hijo de Juan de Malaguilla Mendieta¹³⁷⁸ (*Genealogía*: 196)
- Padre del músico Valerio Malaguilla (*Genealogía*: 196)

2. Vida profesional:

- 1640: Miembro de la compañía de su padre Juan de Malaguilla Mendieta (*Vida teatral*: 231)
- 1642: Miembro de la compañía de su padre (*L. Quiñones*: 501)
- 1655: Arpista y galán 3º en la compañía de Francisco García (*N.Datos, 2ª(1913)*: 434)

¹³⁷⁸ Actor (barba) y autor durante varios años: 1635 (*Genealogía*: 196), 1636 a 1639 (*Spanish*: 515), 1640 (*Vida teatral*: 231), 1642 (*Genealogía*: 196) y 1643 en sociedad con Miguel de Miranda (*Genealogía*: 108).

- 1659: Miembro de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 261*)
- 1662: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Autos: 168*)
- 1664: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 302*)
- 1665: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 309*)
- 1667: Arpista y galán 3º en la compañía de Antonio de Escamilla (*SARRIÓ, Vida teatral: 202*)
- 1669 (?): Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Colección: xlvii*)
- 1670: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 318*)
- 1674: Miembro de la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón: 337*)
- 1675: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 341*)
- 1676: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 347*)
- 1677: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 350*)
- 1678: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 352*)
- 1679: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 357*)
- 1680: Arpista y 2º gracioso en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 366*)
- 1681: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 369*)
- 1683: Arpista en la compañía de Matías de Castro (*A.M.V.: 2-199-7*)
- 1684: Arpista en la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.: 2-425-41*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1659: Como miembro de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 261*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1662: Como arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Autos: 168*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, posiblemente en el titulado *Pruebas del segundo Adán*¹³⁷⁹.
- 1663: Participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³⁸⁰
- 1664: Como arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 302*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, posiblemente en el titulado *A María el corazón*¹³⁸¹.
- 1665: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 309*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El viático cordero* y *Siquis y Cupido* (*Docs. Calderón: 310 y 313*).
- 1670: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 318*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Docs. Calderón: 319-320*).
- 1674: Como miembro de la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón: 337*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid,
- 1675: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 341*) participó en uno de los autos del Corpus¹³⁸² de Madrid, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Autos: 287-8*).
- 1676: Participó en *Amado y Aborrecido*, comedia de Calderón representada en palacio en enero de ese año por la compañía de Escamilla¹³⁸³ (*Fuentes I: 68*)
 - Participó en las representaciones de Carnestolendas hechas ese año a los Reyes¹³⁸⁴.
 - Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 347*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, posiblemente el titulado *Los alimentos del hombre*¹³⁸⁵.

¹³⁷⁹ Según la cuenta de gastos se pagaron 100 rs. por dos niños que salieron en el auto representado por la compañía de Escamilla (*Autos: 166*), que según la *Memoria* de apariencias debían ser los que aparecían en los carros 1º y 2º de dicho auto.

¹³⁸⁰ En la cuenta de gastos figura un pago de 500 rs. a Juan de Malaguilla (*Autos: 189*).

¹³⁸¹ Se le abonaron 1.200 rs. al autor por "...bestir quatro niños que salieron en su auto..." (*Autos: 184*) que serían los "quatro anjeles" que aparecían sobre las cuatro esquinas de una ermita en el primer carro (*Autos: 176*)

¹³⁸² Se le dieron 683 rs. de ayuda de Costa (*Docs. Calderón: 341*)

¹³⁸³ Figura como "sobresaliente" y se le dieron 200 rs. (*Fuentes I: 68*)

¹³⁸⁴ Se le dieron 50 rs. "...por aderezar el arpa que se le quebro en los ensayos..." (*Fuentes I: 74*)

- 1677: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 350*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1678: Como arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 352*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1679: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 357*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³⁸⁶, que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón: 358 y 362*).
 - Participó en la reposición de *Siquis y Cupido*¹³⁸⁷ de Calderón, representada el 3 de diciembre (*Fuentes I: 90*)
- 1680: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 366*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1681: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 369*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea* (*Docs. Calderón: 370*).
- 1683: Como arpista en la compañía de Matías de Castro (*A.M.V.: 2-199-7*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1684: Como arpista en la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.: 2-425-41*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El año santo en Madrid* (*A.M.V.: 2-200-5*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Loa de presentación para la compañía de Escamilla (c. 1669) escrita por Calderón. Aparece como arpista (*Colección: xlvii*).
- Mojiganga *La garapiña*¹³⁸⁸ de Calderón. Hace el papel de *MAESE COQUERON*.

c) Posibles papeles representados:

- Loa para *El templo de Palas*, de Avellaneda. Puede que sea el "Malaguilla" (*HªZarzuela: 63*) mencionado en el reparto.

4. Conclusiones

Como hijo del autor Juan de Malaguilla Mendieta, inicia su carrera siendo aun muy joven en la compañía de su padre, donde posiblemente adquirió su formación musical, ya que hacía 1657 debía ser un profesional bastante reconocido; de hecho Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le menciona ese año en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad. Desde que en 1662 se le hizo entrar en la compañía de Antonio de Escamilla "...por falta de arpista..." (*Autos: 168*), aparece estrechamente ligado a este autor, en cuya compañía permaneció de forma prácticamente ininterrumpida durante casi diez años, lo que parece indicar una buena amistad entre ambos que posiblemente se mantuvo cuando Escamilla dejó su compañía para entrar como gracioso en la de Vallejo, a la que también pertenecía Malaguilla.

Su condición de arpista parece que no le impedía interpretar papeles de actor, galán 3º y posteriormente gracioso, un cambio debido posiblemente a su edad.

¹³⁸⁵ Dado que además de un papel que recoge las cosas necesarias para el auto *La serpiente de metal* hay una *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos: 318*), podemos deducir que ésta se refiere al otro auto representado ese año, que fue *Los alimentos del hombre*.

¹³⁸⁶ Según la lista de gastos se dieron 1.000 rs. "A los quatro musicos de la dos conpañias..." (*Docs. Calderón: 357*)

¹³⁸⁷ Se le dieron, como a todos sus colegas masculinos, 16 rs. de a ocho (448 rs.) (*Fuentes I: 90*), pero además como músico sobresaliente (junto con su hijo Valerio, Gregorio de la Rosa y Pedro Ros) se le dieron 200 rs. (*Fuentes I: 68*).

¹³⁸⁸ Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta: 165*) creen que se representó con los autos de 1678. Fue escrita para la compañía de Escamilla.

Su constante presencia en las compañías madrileñas es signo inequívoco del aprecio en que se le tenía, pues como ya vimos, los comisarios del Corpus madrileño eran extremadamente puntillosos a la hora de contratar a los mejores profesionales para festejos tan señalados.

MALAGUILLA, Valerio:

1. Datos biográficos:

- Hijo del músico Juan de Malaguilla y nieto de Juan de Malaguilla Mendieta (*Genealogía*: 196 y 253)
- Casó con Gabriela de Prado, hija de José Antonio de Prado y María de Anaya (*Genealogía*: 253)

2. Vida profesional:

- 1677: Arpista en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón*: 350)
- 1678: Arpista en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón*: 351)
- 1679: Miembro de la compañía de Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 357)
- 1680: Arpista en la compañía de Jerónimo García (*Docs. Calderón*: 366)
- 1681: Miembro de la compañía de Juan Antonio de Carvajal (*Docs. Calderón*: 369)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1676: Participó en *Amado y aborrecido*¹³⁸⁹, comedia de Calderón representada a los reyes el 18 de enero.
 - Participó en las comedias representadas a los reyes durante las Carnestolendas¹³⁹⁰.
- 1677: Como arpista en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón*: 350) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1678: Como arpista en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón*: 351) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1679: Como miembro de la compañía de Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 357) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹³⁹¹, que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón*: 358 y 362).
 - Participó en la reposición de *Siquis y Cupido*¹³⁹² de Calderón, representada el 3 de diciembre a los reyes.
- 1680: Como arpista en la compañía de Jerónimo García (*Docs. Calderón*: 366) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1681: Como miembro de la compañía de Juan Antonio de Carvajal (*Docs. Calderón*: 369) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El cordero de Isaias* y *La divina Filotea* (*Docs. Calderón*: 370).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

¹³⁸⁹ Se le dieron 200 rs. y figura, al igual que su padre, como sobresaliente (*Fuentes* I: 68)

¹³⁹⁰ Se le pagaron por su trabajo en ellas 200 rs. (*Fuentes* I: 75)

¹³⁹¹ Según la lista de gastos se pagaron 1.000 rs. "A los quatro musicos de las dos compañías ..." (*Docs. Calderón*: 357)

¹³⁹² Se le dieron 100 reales para que se vistiera de soldado (*Fuentes* I: 81). Además se le dieron, como a todos su colegas masculinos 448 rs. (*Fuentes* I: 89)

No se tienen datos.

4. Conclusiones

Su carrera parece que se inicia en 1676, cuando aparece junto con su padre en las fiestas palaciegas representadas a comienzos de ese año, y de hecho Cotarelo (Colección: ccxxviii) le incluye en 1677 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

Pese a pertenecer a una familia de actores y emparentar por su matrimonio con otra de las dinastías de comediantes más famosas de la época -los Prado- lo cierto es que la carrera de Valerio Malaguilla parece haber sido muy breve y casi siempre a la sombra de su padre de quien probablemente aprendió el oficio.

Manuel Jacinto:

Ver JACINTO, Manuel.

MARTÍNEZ, Ambrosio:

Ver DUARTE, Ambrosio.

MARTÍNEZ, Juan Antonio:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1700: Arpista en la compañía de Lucas de San Juan.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este arpista que su pertenencia en 1700 a la compañía de San Juan.

MATÍAS, Juan:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ana de Molina (*Genealogía*: 52)
- Recibido por cofrade de la Novena en 1632¹³⁹³ (*Genealogía*: 52)

2. Vida profesional:

¹³⁹³ Según Bergman (*L. Quiñones*: 505) "Juan de Molina" entró en la cofradía en 1631, cuando pertenecía a la compañía de Figueroa.

- 1625: Músico en la compañía de Andrés de la Vega¹³⁹⁴ (*L.Quiñones*: 504)
- 1626: Miembro de la compañía de Alonso de Olmedo (*L.Quiñones*: 505)
- 1631: Miembro de la compañía de Roque de Figueroa (*L.Quiñones*: 505)
- 1632: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*Spanish*: 520)
- 1633: Miembro de la compañía de Cristóbal de Avendaño (*A.M.V.*: 2-196-39)
- 1636: Miembro de la compañía de Tomás Fernández Cabredo. Contratado para representar, cantar y poner la música (*N.Datos*: 257)
- 1637: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*N.Datos*: 257)
- 1638: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*Spanish*: 520)
- 1640: Miembro de la compañía de Antonio de Rueda (*Spanish*: 520)
- 1641: Miembro¹³⁹⁵ de la compañía de Juana de Espinosa (*N.Datos*, 2ª(1912): 308)
- 1643: Miembro de la compañía de Juana de Espinosa (*L.Quiñones*: 505)
- 1644: Miembro (barba y músico) de la compañía de Pedro Ascanio (*Autos*: 44)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1633: Como miembro de la compañía de Avendaño participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid (*N.Datos*, 2ª(1911): 48)
- 1644: Como miembro de la compañía de Pedro Ascanio (*Autos*: 44) participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Aparece en el reparto de *Troya abrasada* (c. 1644), de Calderón
- Entremés *La visita de la cárcel* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 512), que Bergman (*L.Quiñones*: 364) fecha en 1634.
- Entremés cantado *El Mago* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 506), que según Bergman (*L.Quiñones*: 316) se representó en 1637.
- Entremés cantado *La Muerte* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 506), que según Bergman (*L.Quiñones*: 323) se representó en 1637.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Como muchos músicos de la primera mitad de siglo parece que además era actor, ya que figura en varias ocasiones como barba. Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1632 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad. Su calidad como músico está fuera de toda duda ya que perteneció a las compañías mas importantes de su época.

MAZANA, Juan:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Dorotea de Sierra y posteriormente con Manuela Caro¹³⁹⁶ (*Genealogía*: 289)

¹³⁹⁴ Es la misma lista que Cotarelo (*Actores: Córdoba*: 10) fecha en 1625 y Agulló (*100 Docs.*: 102) cita entre documentos de 1634.

¹³⁹⁵ Figura como Matías López. Bergman (*L.Quiñones*: 504) le identifica como Juan Matías Molina y también como Matías López.

- Sus hijas Jusepa y Manuela habidas con Dorotea, y Manuela habida con su 2ª mujer, también fueron actrices¹³⁹⁷ (*Genealogía*: 289)
- Fue recibido en la Cofradía de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 289)
- Tuvo un hermano músico en la Capilla Real llamado José Mazana¹³⁹⁸ (*Genealogía*: 289)
- Murió en 1644¹³⁹⁹ (*Genealogía*: 289)

2. Vida profesional:

- 1631: Miembro, junto con su 1ª mujer, de la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos*, 2ª(1910): 303).
- 1634: Miembro, junto con su 1ª mujer, de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 521)
- 1635: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 521)
- 1639: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 521)
- 1640: Músico en la compañía de Antonio de Prado (SARRIÓ, *Vida teatral*: 256)
- 1641: Músico¹⁴⁰⁰ en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1912): 317)
- 1642: Músico en la compañía de Antonio de Prado a la que también pertenecía su hija Jusepa como “música” (*Autos*: 34)
- 1643: Miembro, junto con su hija Manuela, de la compañía de Pedro de Ascanio (*N.Datos*, 2ª(1912): 415).
- 1644: Miembro, junto con su hija Manuela (2ª dama), de la compañía de Pedro de Ascanio (*Autos*: 44).

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1625: Aparece, junto con su 1ª mujer, en *El Brasil restituído* de Lope de Vega (*Spanish*: 521).
- 1642: Como músico en la compañía de Antonio de Prado (*Autos*: 34) participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid.
- 1644: Como miembro de la compañía de Pedro de Ascanio (*Autos*: 44) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa que representó Antonio de Prado*¹⁴⁰¹ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 515)

¹³⁹⁶ Según Bergman (*L.Quiñones*: 505) Manuela Caro, con la que se casó en 1644 fue su 3ª mujer ya que el año anterior se había casado con Inés de Prado.

¹³⁹⁷ Manuela Mazana, hija de Dorotea de la Sierra se caso primero con Lorenzo de Prado, y tras la muerte de éste con Manuel García de Peñalosa. La otra Manuela, Hija de Manuela Caro, se casó con Diego de Santa Cruz Caballero, con el que tuvo a la actriz Petronila Caballero (COTARELO, *Actores: Prado*: 47-8)

¹³⁹⁸ En la Capilla Real está documentada la presencia de un José Mazana, organista, pero los datos profesionales que tenemos sobre él le sitúan en la 2ª mitad del siglo. Como organista José Mazana cobraba 75.000 mrv. anuales y en 1671 se le “hizo merced” de 200 ducados que cobraba por la Casa de Castilla. Murió en 1679 y según indica en su testamento llevaba siete años tullido (*A.G.P., Exptes. Personales*, Cª 614/5). Al parecer se había casado en 1637 con María López. Ver JAMBOU, L., “Documentos relativos a los músicos de la 2ª mitad del siglo XVII de las capillas reales y Villa y corte de Madrid sacados de su Archivo de Protocolos”, *Revista de Musicología*, 12 (1989), pp. 469-514; 493-4. Sin embargo en su testamento su mujer figura como María de Almansa. Aparece como testamentario de varios colegas entre 1653 y 1668, y el primer año mencionado vivía en la Caba Baja “...en las casas que dicen de los linages ...” AGULLO, M., “Documentos para las biografías de los músicos de los siglos XVI y XVII”, *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 105-124; p. 108.

¹³⁹⁹ Sarrió (*Vida teatral*: 192) sin embargo le cita en 1645 entre los miembros de la compañía de Pedro Manuel de Castilla y Lorenzo de Prado que se obligan a hacer ese año 40 representaciones en Valencia.

¹⁴⁰⁰ Aunque Pérez Pastor (*N.Datos*, 2ª(1912): 317) le cita como Juan Morana, creo que se trata de un error en la lectura del nombre, ya que además de figurar en la compañía como músico y cantor, también se menciona en la misma a su hija Josefa Mazana (3ª dama)

- Entremés cantado *Las Dueñas*¹⁴⁰² de Quiñones de Benavente (*Colección: 566*)
- Entremés cantado *La verdad*¹⁴⁰³ de Quiñones de Benavente (*Colección: 572*)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque por sus orígenes no parece que perteneciese al mundo teatral, Mazana encabezará una dinastía teatral a la que pertenecieron actrices de talento como su hija Manuela y su nieta Petronila Caballero.

Músico y actor en las compañías de mayor prestigio de la primera mitad del siglo, Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le incluye en 1643 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron algún renombre.

MEDINA, Alfonso de:

1. Datos biográficos:

Músico de origen cordobés, había sido “seise” en su ciudad natal (*Genealogía: 160*)

- Apodado *Caravinillas* (*Genealogía: 508*)
- Casado con la actriz Josefa Ignacia (*Genealogía: 160*)
- Ya retirado del teatro era músico en la Catedral de Granada (*Genealogía: 160*)

2. Vida profesional:

- 1689: 2º músico en la compañía de Fernando Roman (*Genealogía: 160*)
- 1694: Músico 1º en la compañía de Miguel Domingo de Salas (DOMÍNGUEZ MATITO, *Noticias: 213*).
- 1700: Miembro de la compañía de Lucas de San José (*Genealogía: 160*)
- 1701: Músico en la compañía de Lucas de San José (*Genealogía: 160*)
- 1702: Músico¹⁴⁰⁴ en la compañía de María de Navas (*Genealogía: 160*)
- 1703: Músico en la compañía de María de Navas (*Genealogía: 160*)
- 1704: Músico principal, junto con su mujer (2ª dama), en la compañía de Francisco Rico (*A.M.V.: 2-201-4*).

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

De los datos conservados se desprende que desarrolló la mayor parte de su carrera en compañías que actuaban fuera de la corte. No obstante Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le cita en 1689 entre los músicos de compañía que alcanzaron cierta relevancia.

¹⁴⁰¹ Bergman (*L. Quiñones: 341*) cree que la loa se escribió para presentar a la compañía que tenía Prado en 1635.

¹⁴⁰² Bergman (*L. Quiñones: 292*) cree que se representó en 1635.

¹⁴⁰³ Según Bergman (*L. Quiñones: 362*) tuvo que representarse entre 1636-1639.

¹⁴⁰⁴ Figura como Alonso de Medina entre los miembros de la compañía de Gregorio Antonio a los que el 18 de febrero de 1703 se ordena no salir de Madrid (*A.M.V.: 2-201-2*), por lo que podemos suponer que en algún momento de 1702 cambió de compañía.

MELOCOTÓN, José:

1. Datos biográficos:

- Murió en Sevilla, ya retirado de la comedia (*Genealogía*: 202)

2. Vida profesional:

- 1661: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 282)
- 1663: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1661: Como músico de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 282) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1663: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 297) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos datos sobre su vida profesional, pero según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 202) era gracioso además de músico.

MENDOZA, Antonio de:

1. Datos biográficos:

- Murió en 1638 en el Hospital General a causa de una herida “que le dieron” (*Genealogía*: 309)

2. Vida profesional:

- 1637: Músico en la compañía de Tomás Fernández (*N.Datos*, 2ª(1911): 313)
- 1638: Músico en la compañía de Tomás Fernández (*Genealogía*: 309)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su pertenencia a la compañía de Fernández parece indicar que se trataba de un buen profesional cuya carrera se vio truncada por su repentina muerte.

MIGUEL, Felipe:

1. Datos biográficos:

- Fue primero criado de la comedia, y posteriormente cobrador y músico (*Genealogía: 269*).
- Murió en 1680 (*Genealogía: 269*).

2. Vida profesional:

No tenemos datos.

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos datos alguno sobre la carrera profesional de éste músico, pero sus orígenes y la ausencia de noticias sobre su actividad parece indicar que se trataba de un músico mediocre.

MOLINA, Ambrosio de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1660: Músico 2º en la compañía de Jerónimo Vallejo (*Docs. Calderón: 269*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a la compañía de Vallejo en 1660.

MUNILLA, Diego:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, contratado para representar, tañer, cantar y poner la música (*N.Datos: 235*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No se tienen datos.

MUÑOZ, Antonio:

1. Datos biográficos:

- Músico granadino (*Genealogía*: 153)
- Murió en 1689 (*Genealogía*: 153)

2. Vida profesional:

- ¿?: Músico en la compañía de Esteban Nuñez (*Genealogía*: 157), aunque Sarrió (*Vida teatral*: 238) le incluye en dicha compañía en 1657.
- 1665: Miembro de la compañía de Felix Pascual (*Spanish*: 534)
- 1672: Miembro de la compañía de Francisco García "el *Pupilo*" y también de Carlos de Salazar (*Genealogía*: 153)
- 1675: Músico principal en la compañía de Margarita Zuazo en la que figura como "musico i compositor" (*Autos*: 285)

3. Repertorio:

No se tienen datos

4. Conclusiones:

Su pertenencia a compañías que actuaban con frecuencia en la Corte parece indicar que se trataba de un buen profesional. Cotarelo (Colección: ccxxviii) le cita en 1672 entre los músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

- N -

NÁJERA, Tomás de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1636: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*Spanish*: 534)
- 1637: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*N.Datos*, 2ª(1911): 312)
- 1639: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*Spanish*: 534)
- 1640: Músico de la compañía de Luis López (*Autos*: 20)
- 1644: Músico en la compañía de Pedro de Ascanio (*Autos*: 44)
- 1651: Músico y representante en la compañía de Diego de Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 300)

- 1652: Músico en una compañía de “partes” (*N.Datos*, 2ª(1913): 305)
- 1654: Músico en la compañía de Juan de la Calle y Antonio Mejía (*N.Datos*, 2ª(1913): 313), aunque parece que finalmente el contrato se anuló ya que ese mismo año aparece contratado por Diego Osorio para cantar en su compañía (*N.Datos*, 2ª(1913): 314).
- 1655: Músico en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 429)
- 1656: Músico en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 435)
- 1657: Bergman (*L.Quiñones*: 511) cree que era músico en la compañía de Pedro de la Rosa.
- 1658: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos*, 2ª(1914): 220)
- 1664: Miembro de la compañía de Toribio de la Vega (*Autos*: 75)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1644: Como músico de la compañía de Pedro de Ascanio (*Autos*: 44) participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid.
 - Figura en el reparto de la comedia *Troya abrasada* de Calderón (*Spanish*: 534)
- 1658: Aparece en el entremés *El niño caballero* de Antonio de Solís, que acompañó la representación de la *Triunfos de Amor y Fortuna* del mismo Solís (*Solís obra menor*: 32).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés cantado *El Mago* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 506), que según Bergman (*L.Quiñones*: 316) se representó en 1637.
- Entremés cantado *La Muerte* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 506), que según Bergman (*L.Quiñones*: 323) se representó en 1637.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

Según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 75) era músico y representante, y efectivamente aparece como tal en las obras en las que se menciona su nombre. Como músico su carrera profesional, que abarca casi treinta años, se desarrolló dentro de las principales compañías de la época, lo que indica que se trataba de un profesional muy apreciado.

NAVARRETE, Bartolomé de:

1. Datos biográficos:

- Músico granadino (*Spanish*: 535)

2. Vida profesional:

- 1619: Músico en la compañía de Cristóbal Ortiz de Villazán (*Spanish*: 535)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia en 1619 a la compañía de Ortíz de Villazán, pero Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le incluye precisamente ese año en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre.

NAVARRETE, Blas:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Feliciano de Ayuso (*Genealogía: 163*)
- Tuvieron dos hijos: María y Juan de Navarrete, ambos también actores (*Genealogía: 432*)
- Murió en 1680 (*Genealogía: 163*)

2. Vida profesional:

- 1662: Miembro de la compañía de Juan Pérez Tapia (*Spanish: 535*)
- 1668: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Francisco Gutiérrez (*Spanish: 535*)
- 1670: 2º músico en la compañía de Francisco Gutiérrez¹⁴⁰⁵ (*Autos: 222*).
- 1671: Músico¹⁴⁰⁶, junto con su mujer, en la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón: 323*)
- 1672: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*)
- 1673: Músico, junto con su mujer,¹⁴⁰⁷ en la compañía de Félix Pascual (*Docs. Calderón: 334*)
- 1674: Miembro (músico), junto con su mujer, de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 338*).
- 1675: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 341*)
- 1676: Músico de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 346*)
- 1677: Miembro de la compañía de Agustín Manuel (*Autos: 335*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1671: Como músico en la compañía de Escamilla (*Docs. Calderón: 323*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1672: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *No hay instante sin milagro y Quien hallara mujer fuerte* (*Autos: 233-4*).
 - Aparece en el fin de fiesta de la zarzuela *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara. Hacía de NEGRO (SHERGOLD Y VAREY, *Celos: 125*).
- 1674: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 338*) participó en uno de los autos del Corpus¹⁴⁰⁸ de Madrid, que ese año fueron *La viña del señor y La nave del mercader* (*Docs. Calderón: 338*).
- 1675: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 341*) participó en uno de los autos del Corpus¹⁴⁰⁹ de Madrid, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres y El jardín de Falerina* (*Autos: 287-8*).

¹⁴⁰⁵ Como tal figura en la lista presentada por Gutiérrez a principios de 1671.

¹⁴⁰⁶ Figura sólo como "Navarrete, músico" (*Docs. Calderón: 323*), por lo que podría tratarse de Juan Antonio Navarrete. Pero el hecho de que en la misma compañía figure "la mujer de Navarrete, música", que creemos alude a Feliciano de Ayuso, la mujer de Blas de Navarrete que era efectivamente una actriz-música, parece confirmar que era Blas el que pertenecía a la compañía de Escamilla.

¹⁴⁰⁷ Como músico de la compañía de Pascual debería haber participado en el Corpus madrileño, pero ese año ni él ni su mujer representaron ya que él no quiso debido a que ella se encontraba enferma y tuvo que ser sustituida por Manuela Zabala (*A.M.V.: 2-197-20*)

¹⁴⁰⁸ Según la cuenta de gastos se le dieron 2.800 rs. en concepto de ayuda de costa (*Autos: 280*)

¹⁴⁰⁹ Según la lista de gastos de ese año se le dieron 1.100 rs. de ayuda de costa (*Autos: 292*)

- 1676: Como músico de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 346*) participó en uno de los autos del Corpus madrileño, posiblemente *La serpiente de meta*¹⁴¹⁰.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Rennert (*Spanish: 535*) cree que posiblemente sea el Fernando Ignacio Blas de Navarrete que en 1656 pertenecía a la compañía de Antonio de Castro. Creemos sin embargo que se llamaba Blas Francisco Navarrete, que es como se le menciona en el cabildo de 1674 al que asistió (*Genealogía: 163*) y también en la orden que a principios de 1671 prohibía a los actores salir de Madrid (*Autos: 222*)

Su constante presencia en Madrid durante los diez últimos años de su carrera parece indicar que se trataba de un músico muy apreciado. Desde luego se en ese momento era ya un músico con experiencia, pues aunque sólo tenemos datos seguros sobre su actividad profesional a partir de 1662, Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) menciona a Blas de Navarrete en 1660 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre.

Su condición de músico y guitarrista se pone claramente de manifiesto en su intervención en el fin de fiesta de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara:

NAVARRETE: Salga al son de mi vihuela

(SHERGOLD Y VAREY, *Celos: 125*)

NAVARRETE, Juan Antonio:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Paula (?) (*Docs. Calderón: 333*)

2. Vida profesional:

- 1671: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (?)¹⁴¹¹
- 1673: Músico, junto con su mujer, en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 333*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

¹⁴¹⁰ Además de una *Memoria* en la que se recoge todo lo necesario para el auto que representó la compañía de Escamilla (*Autos: 318*), hay otro papel en el que se indican las cosas necesarias para el auto de *La serpiente de metal*, que sería el que representó Vallejo.

¹⁴¹¹ En la lista de la compañía figura únicamente por su apellido (*Docs. Calderón: 323*), por lo que probablemente no se trate de Juan Antonio sino de Blas, ya que en la misma compañía también aparece "la mujer de Navarrete, música", descripción que se ajusta más a Feliciano de Ayuso, la mujer de Blas de Navarrete

- 1673: Como músico de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 333) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos*: 254).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos datos sobre la trayectoria profesional de este músico. Puede que sea el Juan Navarrete a quien en 1682 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-199-9), pero nos parece mas probable que se trate del hijo de Blas de Navarrete.

NAVARRO, José (*Nabarrón*):

1. Datos biográficos:

- Casado con Tomasa Jusepa, hermana de la actriz Agueda Francisca (*Genealogía*: 210)
- Murió en Córdoba en 1692 (*Genealogía*: 210)

2. Vida profesional:

- 1678: Músico en la compañía de Pablo de Morales (*Spanish*: 535)
- 1685: Músico principal en la compañía de Juan Ruiz (*Fuentes V*: 187)
- 1686: Miembro¹⁴¹² de la compañía de Rosendo López (*A.M.V.*: 2-199-4)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1685: Participó en la representación de *La profetisa Casandra*¹⁴¹³ (de Pablo Polope), representada en el Coliseo para celebrar el cumpleaños de la Reina M^a Luisa (*Fuentes V*: 187).
- 1686: Como miembro de la compañía de Rosendo López (*A.M.V.*: 2-199-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Al prójimo como a tí* y *El pintor de su deshonra* (*A.M.V.*: 2-200-5).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

¹⁴¹² Por acuerdo de 23 de marzo la Junta del Corpus madrileño decidió compensar "... a la muger de Joseph Nabarro musico por quedarse en su casa ..." ya que ella no era necesaria en ninguna de las compañías madrileñas, y por el "...perjuicio que se le sigue de no dejar yr a su marido fuera a representar donde ella hiciere p[art]e ..." (*A.M.V.*: 2-199-4)

¹⁴¹³ Por este motivo su autor no pudo representar en el corral ya que "... no podía su compañía executar sainetes ni comedias por ser [Navarro] la parte mas esencial de la música..." (*Fuentes V*: 187)

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese al interés mostrado por la Junta del Corpus de Madrid por él, en 1687 se encontró en un grave aprieto ya que por problemas familiares no había podido “ajustarse” en ninguna compañía, por lo que solicitó al Rey se le concediese una ayuda de costa:

“Señor: Joseph Nauarro, musico de la comedia, que ha seruido a V.M. en las fiestas que se le ha hecho en el Coliseo y en Palacio, de las quales se le estan debiendo algunas de las que ha seruido, dize que ha tenido a su muger todo el inuierno en vna cama y mui de peligro, estando mui pobre y desacomodado todo este año y con tan pocos medios que no tiene con que curarla ni para su sustento, no auiendole quedado prenda que vender ni empeñar, por lo qual acude a la piedad de V.M. pidiendo por amor de Dios le fauorezca con vna limosna para socorrerse ...” (*Fuentes I*: 179)

Aunque con fecha 27 de marzo el Rey pidió al Condestable su opinión “...sobre la ayuda de costa que pide...” no sabemos si se le concedió o no ya que no se ha conservado la documentación.

NAVAS, Alonso de:

1. Datos biográficos:

- Padre de la actriz-música María de Navas (*Genealogía*: 135), del músico Salvador de Navas (*Genealogía*: 285) y del autor y actor Juan de Navas (*Genealogía*: 201)
- Encarcelado en 1658 al resistirse a cumplir el mandato que le obligaba a volver a Madrid con la compañía de Nuñez (*Fuentes IV*: 126)

2. Vida profesional:

- 1658: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez (*Fuentes IV*: 126)
- 1669: Arpista en la compañía de Fabiana Laura (*Genealogía*: 135)
- 1679: Arpista y 2º barba en la compañía de José Verdugo (*Genealogía*: 135)
- 1680: Arpista en la compañía de José Verdugo (*Genealogía*: 135)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El sacristán mujer* de Calderón¹⁴¹⁴.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones

¹⁴¹⁴ Rodríguez y Tordera (*Calderón obra corta*: 149) creen que se trata del mismo Navas mencionado en una copia de dicho entremés, propiedad del autor Matías de Castro, que se representó a los Reyes entre noviembre de 1678 y febrero de 1679.

Pese a que las noticias que tenemos sobre él son muy incompletas, su condición de padre de actores y músicos, parece indicar que posiblemente fue él quien se encargó de la instrucción musical de sus hijos, por lo que constituye un buen ejemplo de la importancia de la familia como escuela de aprendizaje del oficio.

NAVAS, Salvador de:

1. Datos biográficos:

- Hijo del arpista Alonso de Navas (*Genealogía*: 135)
- Hermano de la actriz-música María de Navas (*Genealogía*: 285)
- Casado con la actriz Esperanza Labaña (*Genealogía*: 285)

2. Vida profesional:

- 1701: Miembro (4º galán) en la compañía de Juan Antonio Matías (*Genealogía*: 285)
- 1710: 2º músico en la compañía de José de Prado (BUEZO, *María de Navas*: 283)
- 1712: 2º músico en la compañía de Juan Antonio Matías (*Genealogía*: 285)
- 1717: 2º músico en la compañía de José de Prado¹⁴¹⁵

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Hijo y hermano de actores y músicos, su carrera profesional parece que transcurre en su mayor parte ya en el siglo XVIII, y de hecho Cotarelo (Colección: ccxxviii) le cita en 1710 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

Nicolás Antonio:

Ver CHIRINOS, Nicolás Antonio.

NUÑEZ, Alonso:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1619: Músico y bailarín en la compañía de Juan Acacio (*Spanish*: 537)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

¹⁴¹⁵ REYES PEÑA, M., "El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de *Fineza contra fineza* en Viena (1671) y en Madrid (1717)", en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia, 1996, K. Sabik (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 115-141; p. 134.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre este músico que su pertenencia a la compañía de Acacio que actuaba en Sevilla en 1619 (*Spanish*: 537)



OCAÑA, Gabriel de:

1. Datos biográficos:

- Murió en Trujillo en 1707 (*Genealogía*: 264)

2. Vida profesional:

- 1700: Músico en la compañía de Mateo de Navaza (*Genealogía*: 264)
- 1703: 2º gracioso y vejete en la compañía de Manuel de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-2)
- 1704: Miembro (vejete) en la compañía de Manuel de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-4)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que apenas tenemos datos sobre él, el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 264) lo califica como “mui buen musico”. No obstante parece que también era actor, y de hecho como tal figura en las compañías madrileñas a partir de 1703. Ese año la Junta del Corpus de Madrid se interesó por él al tener noticia de que estaba en la Villa, por lo que envió a un escribano y alguaciles a casa de del músico Manuel de Villafior, autor de una de las compañías que actuaban en la corte “... a adquirir notizia de si sauia adonde paraba el referido Gabriel de Ocaña quien nos remitio a casa de Alphonso de Flores arpista que alli nos daría razon de todo...”, pero Flores solo pudo informarles de que “...no estaua en el varrio que a eso de la anochezer vendría ...”; aunque los funcionarios le aguardaron al anochecer en el barrio del Mentidero, Ocaña no apareció, pero sí consiguieron prenderle a la mañana del día siguiente (24-marzo) y lo llevaron a la Cárcel Real (*A.M.V.*: 2-201-2). Finalmente parece que Ocaña entró no como músico sino como 2º gracioso y vejete en la compañía de Manuel de Villafior (*A.M.V.*: 2-201-2).

OCAÑA, Pedro de:

1. Datos biográficos:

- Natural de Murcia (*Spanish*: 538)
- Casado con la actriz Agustina de Vega (*Spanish*: 538)

2. Vida profesional:

- 1589: Músico y actor en la compañía de Alonso de Cisneros (*Spanish*: 538)
- 1593: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Gaspar de Porres (*Spanish*: 538)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que apenas tenemos datos sobre su vida profesional, su presencia en las compañías de Cisneros y Porres, dos de los principales autores de finales del XVI y principios del XVII parece indicar que se trataba de un profesional de valía.

OLÍD, Ambrosio de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1640: Músico en la compañía de Luis López (*Autos*: 20)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más noticias de este músico que su pertenencia en 1640 a la compañía de López.

OLIVA, Francisco:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1592: Ministril en la compañía de Alonso de Morales.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia en 1592 a la compañía de Morales.

ORDÁZ, Juan:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1670: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Autos*: 211)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre este músico que su presencia en la compañía de Escamilla en 1670, y aunque figura inicialmente en la lista que Escamilla presentó a los comisarios del Corpus madrileño, el 26 de marzo el autor declaró que “no a menester” a Juan de Ordaz¹⁴¹⁶

ORIGUEL, Jerónimo:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz María Bernarda (3ª dama) (*Genealogía*: 191)
- En 1677 se le prohíbe abandonar Madrid hasta que se formen las compañías que habrán de hacer los autos del Corpus (*Autos*: 322)
- Murió en 1711 (*Genealogía*: 191)

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos ningún dato de la trayectoria profesional de este músico, que según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 191) era arpista.

ORTEGÓN, Gil de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1643: Músico en la compañía de Antonio García de Prado (*N.Datos*, 2ª(1912): 414)

3. Repertorio:

¹⁴¹⁶ Aunque en la lista de Escamilla de este año que publican Shergold y Varey (*Autos*: 211) figura como Juan Ortíz, en la de Pérez Pastor (*Docs. Calderón*: 318) figura como Juan de Ordaz, por lo que parece efectivamente Ordaz era el apellido correcto. Juan Ortíz estaba casado con Ana Ortíz (*Autos*: 210)

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de él que el contrato que firma en 1643 con Prado, en el que figura como músico y representante (*N.Datos*, 2ª(1912): 414)

- P -

PACHECO, Francisco:

1. Datos biográficos:

- Músico natural de Plasencia (*Genealogía*: 188)
- Apodado *Caraças* (*Genealogía*: 356)
- Tras retirarse del teatro se dedicó a ropavejero (*Genealogía*: 356 y 188)
- Murió en el Hospital General de Madrid en 1719 (*Genealogía*: 356)

2. Vida profesional:

- 1689: 2º músico en la compañía de Antonio de Arrollo (*Genealogía*: 188)
- 1699: 2º músico en la compañía de Gregorio Bautista (*Genealogía*: 188)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los pocos datos que tenemos sobre su trayectoria profesional se desprende que su carrera se desarrolló en compañías de segundo nivel que trabajaban fuera de la corte, lo que no es de extrañar, ya que según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 356) era guitarrista pero “mui malo”.

PALACIOS, Esteban de:

1. Datos biográficos:

- Fue recibido por cofrade de la Novena en 1653 (*Genealogía*: 268)
- Se menciona su presencia en varios cabildos desde 1653 a 1663 (*Genealogía*: 268)
- Murió en 1679 (*Genealogía*: 268)

2. Vida profesional:

- 1662: Miembro de la compañía de José de Garcerán (SARRIÓ, *Vida teatral*: 211)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de su trayectoria profesional que su pertenencia a la compañía de Garcerán en 1662.

PASCUAL, Félix:

1. Datos biográficos:

- Músico valenciano, de familia hidalga, cuyo verdadero nombre era Jaime Lledó (*Genealogía*: 46)
- Según una historia más que dudosa, entró en el mundo teatral al enamorarse de la actriz María de Heredia (*Genealogía*: 46)
- Casado primero con Manuela de Bustamante, y posteriormente (en 1674) (*Genealogía*: 419) con la actriz-música Ana de Andrade, una de las célebres *Tenientas*.
- Con su primera mujer tuvo a Bernardo (hacía galanes) y Sabina Pascual (1ª dama) (*Genealogía*: 46)
- En 1663 fue elegido Mayordomo de la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 46)
- En 1673 vivía "... a lo postrero del barrio del Mentidero frente del conuento de trenitarios descalzos ..." ¹⁴¹⁷ (*A.M.V.*: 2-197-20)
- En 1685 se retiró con su segunda mujer a Muchamiel (*Genealogía*: 419)
- Murió en Muchamiel en 1708 (*Migajas*: 212)

2. Vida profesional:

- 1660: Miembro de la compañía de Sebastián de Prado enviada por Felipe IV a Francia (*Actores: Prado*: 125).
- 1661: Miembro de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón*: 282)
- 1662: Músico en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 293)
- 1663: Miembro de la compañía de José Carrillo (*Docs. Calderón*: 296)
- 1665: Autor de su propia compañía (*Migajas*: 212)
- 1669: Autor de su propia compañía (*Spanish*: 550)
- 1670: Autor de su propia compañía (*Fuentes V*: 74)
- 1671: Autor de su propia compañía (*Docs. Calderón*: 324)
- 1673: Autor de su propia compañía (*Fuentes V*: 173) (*Docs. Calderón*: 354)
- 1674: Autor (?) de su propia compañía ¹⁴¹⁸ (*A.M.V.*: 2-197-19)
- 1675: Autor de su propia compañía (*Fuentes V*: 111)
- 1677: Autor de su propia compañía (*Spanish*: 550)
- 1679: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 451)
- 1681: Músico en la compañía de Agustín Manuel (*Genealogía*: 46)
- 1685: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 46)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1661: Como miembro de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón*: 282) participó en uno de los autos del Corpus ¹⁴¹⁹ de Madrid, que ese año fueron *El primer refugio y Primer blazon católico de España* (*Docs. Calderón*: 283 y 285).
- 1662: Como músico en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 293) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Pruebas del segundo Adán y Mística y real Babilonia* ¹⁴²⁰.

¹⁴¹⁷ Así lo hace constar el escribano que le preguntó por qué Felician de Ayuso y Blas de Navarrete no querían representar ese año en las fiestas del Corpus.

¹⁴¹⁸ Ese año se embargaron los bienes del Pascual y su 2ª mujer porque no querían representar, y finalmente se le expulsó de Madrid porque no dejaba que "...se acauen de perfeccionar las compañías de Madrid...", prohibiéndosele al mismo tiempo que contratase a ninguno de los actores y actrices con los que la Villa quería componer ese año las compañías (*A.M.V.*: 2-197-19)

¹⁴¹⁹ Según la cuenta de gastos se le dieron 100 rs. en concepto de ayuda de costa (*A.M.V.*: 3-470-23)

- 1663: Como miembro de la compañía de José Carrillo (*Docs. Calderón: 296*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El divino Orfeo* (*Docs. Calderón: 297 y 299*).
- 1671: Como autor de su propia compañía (en sociedad con Agustín Manuel) (*Docs. Calderón: 324*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Santo Rey Don Fernando* (1ª y 2ª partes) (*Autos: 224-5*).
- 1673: Como autor de su propia compañía (*Docs. Calderón: 354*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos: 255-6*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa* de presentación para la compañía de Felix Pascual (c.1668-9) escrita por Francisco Lanini (*Colección: xlviii*)
- *Loa* de presentación para la compañía de Félix Pascual escrita por Salazar y Torres (*Colección: xlix*)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que por sus orígenes familiares no pertenecía al mundo teatral, los datos que sobre él tenemos demuestran que tras su entrada en la profesión cómica Pascual se integró en la élite, emparentando por matrimonio con algunas de las familias teatrales más importantes de la 2ª mitad del siglo. Su 1ª mujer, Manuela de Bustamante, era hija del autor Toribio de Bustamante¹⁴²¹ y la actriz María de los Santos (*Genealogía: 365*); la 2ª, Ana de Andrade era hermana de Micaela, casada con el autor Diego Osorio de Velasco (*Spanish: 419*).

Padre de actores, su hija Sabina Pascual, una de las más célebres actrices de finales del siglo XVII, casó con Manuel de Villafior, también autor de comedias y posiblemente el músico teatral más importante de finales de siglo, después de Siqueiros.

Félix Pascual parece haber iniciado su andadura profesional como músico, y de hecho según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 46) "...tocaba la guitarra, pero no fue compositor..."; posteriormente parece que también hizo papeles de actor, y como autor tuvo compañía propia durante al menos diez años, y en un periodo muy crítico ya que coincidió en su mayor parte con la minoría de edad de Carlos II.

Aunque sólo tenemos datos profesionales suyos a partir de 1660, que es también el año en el que Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le incluye en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre, parece que había "entrado en la comedia" al menos en 1658, ya que ese año asistió a uno de los cabildos de la Cofradía de la Novena (*Genealogía: 46*)

PASCUAL, Onofre:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ana Mª Franco (DOMÍNGUEZ, *Noticias: 203*)

¹⁴²⁰ Posiblemente su compañía representó *Mística y Real Babilonia* ya que para el otro auto se necesitaban dos niños, que serían los dos niños que "salieron en la compañía de Escamilla" (*Autos: 161-2*) por los que según las cuentas se pagaron 100 rs.

¹⁴²¹ En 1680 Bustamante, que "estaba pobre" y acogido en casa de su colega Agustín Manuel pide a Pascual que pague los gastos de su entierro (*100 Docs.: 117*)

- En 1631 fue recibido como Cofrade de la Novena (*Genealogía: 66*)

2. Vida profesional:

- 1621: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Pedro de Callenueva (DOMÍNGUEZ, *Noticias: 203*).
- 1624: Miembro de la compañía de Juan de Morales Medrano (*Spanish: 551*)
- 1631: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero que le contrata para representar, tañer, cantar y poner los tonos (*N.Datos: 220-1*).
- 1632: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (DOMÍNGUEZ, *Noticias: 203*)
- 1637: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos: 274*)
- 1638: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (DOMÍNGUEZ, *Noticias: 203*)
- 1643: Miembro de la compañía de Tomás Díaz (*Spanish: 551*)
- 1644: Miembro de la compañía de Juan Acacio (*Spanish: 551*)
- 1648: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez (*Spanish: 551*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Músico y compositor, Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le incluye en 1624 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre.

PASTOR, Raimundo:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1642: Músico en la compañía de Antonio de Prado (*Autos: 34*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a la compañía de Prado en 1642.

PATETA:

Ver ARAGÓN, Francisco.

PEIRÓ, José:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Juana Blanco (*Genealogía*: 286)

2. Vida profesional:

- 1701: Músico 2º en la compañía de José Andrés¹⁴²² (*Genealogía*: 286)
- 1702: Músico 2º en la compañía de José Andrés (*Genealogía*: 286)
- 1703: Músico 2º en la compañía de José Andrés (*Genealogía*: 286)
- 1711: Músico en la compañía de José Garcés (STEIN, *Manuscrito*: 202)
- 1719: Músico 1º en la compañía de José de Prado (SUBIRÁ, *Manuscrito*: 191)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que se trata de un músico cuya carrera se desarrolla durante el primer cuarto del siglo XVIII -Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1701 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto relieve- lo incluimos aquí por tratarse de uno de los compositores de música teatral de varias obras del Siglo de Oro (entre ellas varias de Calderón) representadas durante el siglo XVIII. Diez de sus obras figuran en el *Manuscrito Novena*¹⁴²³, que en opinión de Stein (*Manuscrito*: 200) fue compilado en torno a 1710.

PEÑALOSA, Juan de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, que le contrata para representar, cantar y bailar (*N.Datos*: 237)
- 1636: Autor de su propia compañía (*Spanish*: 552)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos datos profesionales de este músico.

PEÑAS, Sebastián de las:

¹⁴²² Según Subirá (*Manuscrito*: 191) en 1701 era 2º músico en la compañía de José Antonio Guerrero que actuaba en Mallorca.

¹⁴²³ De un total de 79 obras, y varias de ellas se compusieron para reposiciones de comedias de Calderón Ver en SUBIRÁ, *Manuscrito*: 182-190.

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Bernarda Ortiz (*Spanish*: 546)

2. Vida profesional:

- 1634: Arpista en la compañía de Antonio de Prado (*Spanish*: 553)
- 1635: Arpista en la compañía de Antonio de Prado (*N.Datos*, 2ª(19199): 56) (*Spanish*: 553)
- 1636: Arpista en la compañía de Antonio de Prado (*N.Datos*, 2ª(19199): 56) (*Spanish*: 553)
- 1650: Miembro de la compañía de Luís López (*L.Quiñones*: 517)
- 1655¹⁴²⁴: Músico en la compañía de Jacinto Riquelme (*Autos*: 116)
- 1659: Miembro de la compañía de Esteban Nuñez (*N.Datos*, 2ª(1914): 222)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa que representó Antonio de Prado*¹⁴²⁵ de Quiñones de Benavente (*Colección*: 515)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Arpista según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 247), aparece efectivamente como tal en la *Loa que representó Antonio de Prado* (1635) de Quiñones de Benavente:

SEBASTIÁN: Sebastián de las Peñas
para Prado soy,
comediante al hilo,
músico en arpón.

(*Colección*: 516)

Sus funciones se especifican sin embargo con mayor claridad en el contrato que firmó en 1659 con Esteban Nuñez, según el cual se le contrataba "... para el ministerio de cantar, tocar el arpa y repres[ent]ar lo que se le ordenare..." (*A.H.P.*, Pº 5596 (fº 46). J. García Albertos)

PERAL, Jusepe del:

1. Datos biográficos:

- Músico y bailarín natural de Toledo (*Spanish*: 553)
- Casado con la actriz Isabel de la Victoria (*Genealogía*: 65)
- Ambos fueron recibidos por cofrades de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 65) (*N.Datos*, 2ª(1910): 303).
- Murió en 1637¹⁴²⁶ (*Genealogía*: 65)

¹⁴²⁴ Primero firmó un contrato con Alonso de la Paz para hacer en su compañía 2º barbas y vejetes (*N.Datos*, 2ª(1913): 429), pero parece que quedó anulado.

¹⁴²⁵ Bergman (*L.Quiñones*: 340) cree que se representó en 1635.

- 1645: Músico en la compañía de Pedro de Ascanio (*N.Datos*, 2ª(1912): 424)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de éste músico que el contrato que firma en 1645 con Ascanio, según el cual cobrará 6 rs. de ración y 8 rs. por representación (*N.Datos*, 2ª(1912): 424)

PÉREZ, Fernando:

1. Datos biográficos:

- Era natural de Zaragoza (*Spanish*: 554)
- Hermano de la actriz Sebastiana Vázquez (*Spanish*: 554)
- Casado con la actriz María de Montesinos (*Spanish*: 554)

2. Vida profesional:

- 1611: Músico y representante en la compañía de Melchor de León Díez (*N.Datos*: 126)
- 1615: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Claramonte (*Spanish*: 554)
- 1619: Miembro de la compañía de Juan de Morales Medrano y también de la que dirige Alonso de Olmedo (*Spanish*: 554)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su pertenencia a compañías principales como las de Claramonte, Morales y Olmedo parece indicar que se trataba de un profesional bien cualificado.

PINOS, Jusepe:

1. Datos biográficos:

- Ministril valenciano (*Genealogía*: 210)
- Fue ministril en la catedral de Murcia (*Genealogía*: 210)

2. Vida profesional:

- 1669: Músico en la compañía de José Garcerán (*Genealogía*: 210)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos que su pertenencia a la compañía de Garcerán en 1669.

PIÑEIRO, Antonio:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Isabel Antonia (*Genealogía*: 121)
- Fue recibido en la Cofradía de la Novena en 1631 (*Genealogía*: 121)

2. Vida profesional:

- 1614: Miembro de la compañía de Alonso de Heredia (*N.Datos*: 143)
- 1631: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Juan Martínez¹⁴²⁸ (*Genealogía*: 411).
- 1632: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado (*Spanish*: 558)
- 1633: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado (*Spanish*: 558)
- 1634: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado (*Spanish*: 558)
- 1635: Miembro de la compañía de Lorenzo Hurtado (*Spanish*: 558)
- 1637: Músico de la compañía de Segundo Morales (*N.Datos*: 2ª(1911): 312) y posteriormente (desde septiembre) miembro de la compañía de Bartolomé Romero, que le contrata para representar, cantar y poner la música (*N.Datos*: 274).
- 1638: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero para representar, tañer y tocar (*N.Datos*: 281).
- 1640: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*Autos*: 20)
- 1642: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 558)
- 1643: Miembro de la compañía de Bartolomé Romero (*Spanish*: 558)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

No se tienen datos.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la 2ª vez*, de Quiñones de Benavente (*Colección*: 500), que según Bergman (*L.Quiñones*: 313) pudo representarse en octubre de 1631..

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Músico y actor, Piñeiro parece haber sido un profesional muy versátil ya que en los documentos se mencionan indistintamente sus dos facetas, e incluso le encontramos firmando contratos por ambos conceptos para representaciones concretas en pueblos y villas. Como músico fue contratado el 20 de febrero de 1636 por la villa de Barajas, donde debía ayudar a "... poner los tonos que se han de cantar y cantarlos y poner los bailes y todo lo que fuere necesario tocante a la musica..." (*N.Datos*: 246), y ese mismo año se compromete a ir a Fuente del Saz para la 8ª del Corpus en compañía de dos actrices para representar dos comedias (*Docs. Calderón*: 99)

¹⁴²⁸ Bergman (*L.Quiñones*: 313) da este año como fecha de representación de la *loa* de presentación escrita por Quiñones de Benavente para la compañía de Lorenzo Hurtado, por lo que podemos suponer que en algún momento de la temporada teatral Piñeiro se pasó de la compañía de Martínez a la de Hurtado que se iniciaba ese año como autor.

No obstante, y al menos en los últimos años de su carrera, ligado estrechamente a la compañía de Romero, parece que su actividad principal era la de músico, y como tal se le menciona en la orden que en 1640 le prohíbe salir de Madrid para que entre a formar parte de una de las compañías que deben representar los autos del Corpus (*Autos*: 20)

PLANA, Antonio de:

1. Datos biográficos:

- Hijo del músico Domingo de la Plana (*Genealogía*: 153) y de la actriz Magdalena Marquino (*Genealogía*: 90).
- Casado primero con la actriz Isabel de Flores y posteriormente con Margarita de Castro (*Genealogía*: 153).
- Sus hijos, Antonio¹⁴²⁹ (del primer matrimonio), Mariana y Baltasara de la Plana (hijas de su 2ª mujer) fueron también representantes (*Genealogía*: 153).

2. Vida profesional:

- 1677: Miembro de la compañía de José Antonio Guerrero (*Genealogía*: 153)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Hijo, marido y padre de actores, Antonio de Plana es un buen ejemplo de la endogamia dominante en la profesión cómica en la segunda mitad del XVII.

Pese a que apenas tenemos datos sobre su actividad profesional, parece que además de arpista era actor, ya que hizo papeles de galán y 2º gracioso (*Genealogía*: 153).

PLANA, Domingo de:

1. Datos biográficos:

- Músico de origen sevillano (*Genealogía*: 90)
- Casado con la actriz Magdalena Marquino (*Genealogía*: 90)
- En 1655 fue admitido en la Cofradía de la Novena (*Genealogía*: 90)
- Murió de “crecida edad” en 1679¹⁴³⁰ (*Genealogía*: 90)

2. Vida profesional:

- 1655: Miembro de la compañía de Juan Pérez (*Genealogía*: 90)
- 1659: Músico en la compañía de Antonio de Acuña (*Vida teatral*: 175)
- 1662: Miembro de la compañía de Juan Pérez de Tapia (*Spanish*: 558)

¹⁴²⁹ Hizo galán 2º y 3º y graciosos, y se casó igualmente con una actriz, María de Vados, también hija de actores (*Genealogía*: 459)

¹⁴³⁰ Aunque el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 90) dice que en 1677 era músico en la compañía de Antonio Guerrero creemos que se trata de una confusión con su hijo, ya que además ese año Domingo debía ser un hombre muy mayor.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Los pocos datos que tenemos sobre su vida profesional parecen indicar que su carrera se desarrolló principalmente en compañías que trabajaban fuera de la Corte.

Además de músico parece que fue también autor (*Genealogía*: 90)

POLOPE, Agustín:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1610: Músico en la compañía de Diego López de Alcaráz (*Genealogía*: 559)
- 1613: Músico en la compañía de Baltasar Pinedo (*Genealogía*: 559)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a las compañías de López de Alcaráz (1610) y Pinedo (1613).

PONCE DE LEÓN, Juan:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1636: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa (N.Datos: 245)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre este músico que el contrato que firma como músico en 1636 con Rosa, obligándose a cantar y poner la música con un salario de 5 rs. de ración y 7 rs. por cada representación (*N.Datos*: 245).

POZO, Juan del:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1672: Arpista en la compañía de Carlos de Salazar (*Genealogía*: 211)
- 1674: Arpista en la compañía de Cristóbal de Medina (*Genealogía*: 211)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a las compañías de Salazar (1672) y Medina (1674), que trabajaban fuera de la Corte. No obstante Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1672 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

PUNZÓN:

Ver MIGUEL JERONIMO.

- Q -

QUEVEDO, Jose Antonio de:

1. Datos biográficos:

- Natural de Murcia según declara en el testamento que hizo en 1655 (*N.Datos*, 2ª(1913): 434)
- Casado con Francisca de Berganza (*N.Datos*, 2ª(1913): 434)

2. Vida profesional:

- 1642: Miembro de la compañía de Pedro de Ascanio (*N.Datos*, 2ª(1912): 410)
- 1643: Músico en la compañía de Antonio García de Prado (*N.Datos*, 2ª(1912): 414)
- 1646: Miembro de la compañía de Antonio de Prado (*Actores: Prado*: 68)

- 1652: Músico en una compañía de partes cuyo autor nos es desconocido (*N.Datos*, 2ª(1913): 305)
- 1653: Músico en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 309)
- 1654: Músico en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 314)
- 1655: Miembro de la compañía de Diego Osorio¹⁴³¹
- 1656: Miembro de la compañía de Francisco García (*N.Datos*, 2ª(1913): 436)
- 1659: Miembro de la compañía de Diego Osorio (*Docs. Calderón*: 261)
- 1662: Miembro de la compañía de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 292)
- 1665: Miembro de la compañía de Felix Pascual (*Spanish*: 564)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1659: Como miembro de la compañía de Diego Osorio (*Docs. Calderón*: 261) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1662: Como miembro de la compañía de Sebastián de Prado y Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 292) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su pertenencia durante más de veinte años a las compañías más prestigiosas prueban que se trataba de un profesional muy cualificado y apreciado que trabajaría habitualmente para los Reyes.

- R -

REAL, Gaspar:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1659: Músico en la compañía de Diego Osorio (*Actores: Prado*: 119)
- 1661: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 282)
- 1662¹⁴³²: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Fuentes IV*: 241) (*Docs. Calderón*: 292)

¹⁴³¹ En el testamento que hizo ese mismo año reconocía que debía a Osorio 100 rs. (*N.Datos*, 2ª(1913): 434).

¹⁴³² Según Rennert (*Spanish*: 567) ese año habría estado en la compañía de Sebastián de Prado.

- 1663: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 297*)
- 1664: Arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Autos: 175*)
- 1665: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 309*)
- 1670: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía: 189*) (*Docs. Calderón: 318*)
- 1671: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 323*)
- 1672: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*)
- 1673: Músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 333*)
- 1674: Músico en la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón: 337*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1661: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 282*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El primer refugio y El primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón: 283 y 285*).
- 1662: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 292*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Pruebas del segundo Adán*¹⁴³³ y *Mística y Real Babilonia* (*Autos: 161-2*).
 - Participó en la zarzuela representada a finales de diciembre a los Reyes¹⁴³⁴
- 1663: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 297*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth y El divino Orfeo* (*Docs. Calderón: 297*).
- 1664: Como arpista en la compañía de Antonio de Escamilla (*Autos: 175*) participó en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *A María el corazón*¹⁴³⁵ y *La inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón: 303 y 305*).
- 1665: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 309*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴³⁶, que fueron *El viático cordero y Squis y Cupido* (*Docs. Calderón: 310 y 313*).
- 1670: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 318*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Sueños hay que verdad son y El verdadero dios Pan* (*Docs. Calderón: 319-20*).
- 1671: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 323*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Santo Rey Don Fernando* (1ª y 2ª parte) (*Docs. Calderón: 325-6*).
- 1672: Como músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 329*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴³⁷, que ese año fueron *No hay instante sin milagro y Quien hallara mujer fuerte* (*Autos: 233*).
- 1673: Como músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 333*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El arca de Dios cautiva y La vida es sueño* (*Autos: 255-6*).

¹⁴³³ Parece que el auto representado por la compañía de Escamilla fue *Pruebas del segundo Adán* ya que en la cuenta de gasto figura un pago de 100 rs. por "...dos niños que salieron en la compañía de Escamilla..." (*Autos: 166*) que serían los que según la *Memoria* de apariencias (*Autos: 161-2*) aparecían en los dos primeros carros del este auto.

¹⁴³⁴ El 23 de diciembre Gaspar Real declara haber sido conducido con la compañía de Escamilla "...a repartir y ensayar por papeles la fiesta de la zarzuela que corre por cuenta de S.E. [el Conde de Monterrey] la execución della..." (*Fuentes IV: 241*).

¹⁴³⁵ Probablemente la compañía de Escamilla representó *A María el corazón* ya que se le abonaron al autor 1.200 rs. "...por bestir quatro niños que salieron en su auto..." (*Autos: 184*) que serían los "...quatro ángeles, niños pequeños..." (*Autos: 176*) que aparecían en el primer carro de este auto.

¹⁴³⁶ En un borrador de los gastos ocasionados ese año figuran 150 rs. pagados a Gaspar Real (*Autos: 198*)

¹⁴³⁷ Según la cuenta de gastos se le pagaron 300 rs. (*Autos: 246*)

- 1674: Como músico en la compañía de Simón Aguado (*Docs. Calderón: 337*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴³⁸, que ese año fueron *La nave del mercader* y *La viña del señor* (*Docs. Calderón: 338*).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés *El ensayo*, de Andrés Gíl Enríquez (*Ociosidad entretenida*, 1668) (*Ramillete: 340*)

c) Posibles papeles representados:

- Entremés *El licenciado Truchón* de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa. Puede que sea el “Gaspar” mencionado en el reparto, en el que aparecen también la Bezona, Mariana de Borja, María de Prado y Micaela Fernández (G^a VALDÉS, *Antología: 441*).

4. Conclusiones:

Aunque los primeros datos que tenemos de su actividad profesional son de 1659, Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le menciona ya en 1658 en su lista de músicos de las compañías que alcanzaron un cierto renombre.

Su continua presencia en las compañías madrileñas que representaba ante los Reyes y los autos del Corpus, nos parece clara señal de que se trataba de un profesional muy cualificado y apreciado por los Comisarios del Corpus¹⁴³⁹. Por ello es posible que fuese él el músico de la compañía de Vallejo que se ocupó de poner la música del auto encomendado a dicha compañía en 1673, ya que en la lista de gastos originados por los festejos se dice que se pagaron 1.000 rs. “De componer las musicas de las dos compañías en lugar del maestro Galan a los dos musicos dellas...” (*Autos: 268*), y aunque en la compañía de Vallejo después de Real figura también como músico Juan Antonio Navarrete, creemos que fue Real el que como músico principal compuso la música junto con Gregorio de la Rosa, que era a su vez el músico principal de la compañía de Felix Pascual, que representó el otro auto (*Docs. Calderón: 334*). Hay además en la cuenta de gastos otro apunte, según el cual se pagaron 1.600 rs. “A Gaspar [Real] y Gregorio [de la Rosa] guitarristas” (*Autos: 269*).

Su habilidad como músico es alabada por Gíl Enríquez en su entremés *El ensayo*:

NAVARRO: El Gasparillo es muy diestro.

(*Ramillete: 340*)

La escena que Gaspar Real protagoniza en este entremés junto con las actrices-músicas de la compañía de Pedro de la Rosa, resulta de un gran interés por ser prácticamente el único ejemplo que nos ha llegado de como se desarrollaba el trabajo cotidiano de los músicos de las compañías. En este caso Real, que llega al ensayo en casa del autor con la vihuela bajo el brazo, después de “templar” un buen rato comienza a ensayar la música con las actrices, una de las cuales era la risueña Mariana Romero, quien desafina ligeramente una nota, que el músico se apresura a corregir:

¹⁴³⁸ Aunque al notificársele en 1674 la prohibición de la Junta del Corpus de salir de Madrid, declaró “...hallarse oy muy malo y con algunos achaques de que le hera preciso para su salud entrar en cura y no poder seruirles ...” (*A.M.V.: 2-197-19*), parece que finalmente sí participó en el Corpus, ya que en la cuenta de gastos de ese año figuran dos apuntes que se refieren a él. En el primero se consignan 600 rs. pagados “A Gaspar Real, musico, por quenta de lo que huuiere de hauer de ayuda de costa” (*Autos: 276*), pero en otra lista de gastos más al por menor consta que se le dieron 900 rs. por ayuda de costa (*Autos: 280*). Es posible que la enfermedad pretextada por el músico fuese mas fingida que real posiblemente porque no estaba de acuerdo con que se le cambiase de compañía (de Vallejo a Pascual). En este sentido la generosa ayuda de costa habría servido para “convencerle”.

¹⁴³⁹ En 1659 ya se le prohibió salir de Madrid y se le embargó con vistas a que entrase en una de las compañías que debían representar los autos, una de las cuales fue la de Osorio, a la que según Cotarelo (*Actores: Prado: 119*) pertenecía Real ese año, aunque no figura en la lista de la compañía de Osorio para el Corpus publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón: 261*)

GASPAR: Señora Mariana, arriba.
(*Entonando*)
Sol ... ¿cuanto va que lo dejo?
¡O, lleve el diablo la risa!
Fa.

MENDOZA: *Fa.*

GASPAR: Más arriba presto.
(*Ramillete: 341*)

RIBERO, Pedro de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1701: Músico en la compañía de Mateo Navaza (*Genealogía*: 287)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia en 1701 a la compañía de Navaza pero Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en 1702 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta relevancia.

RICO DE URRIETA, Diego:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1701: Arpista en la compañía de Juan Manuel (*Genealogía*: 288)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este arpista que su pertenencia en 1701 a la compañía de Juan Manuel, pero Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita ese mismo año en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto relieve.

RÍOS, Gabriel Angel de:

1. Datos biográficos:

- Murió en Mallorca en 1704 (*Genealogía*: 329)

2. Vida profesional:

- 1700: Arpista en la compañía de Mateo Navaza (*Genealogía*: 264)
- 1701: Arpista en la compañía de Manuel de Rojas (*Genealogía*: 286)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Los escasos datos que tenemos sobre éste arpista parecen indicar que se trataba de un profesional de nivel mediano, ya que las compañías en las que aparece trabajaban fuera de la Corte, y en este caso concreto, cuando la compañía de Navaza vino a Madrid para representar en la villa durante el verano, Ríos “se uyo de ella” (*Genealogía*: 286)

ROBLEDO, Miguel:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1694: Músico 2º en la compañía de Miguel de Castro (*Genealogía*: 234)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a la compañía de Castro en 1694 pero Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le menciona en 1693 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

RODRIGO, Miguel:

1. Datos biográficos:

- Murió en el Hospital General de Madrid en 1716 (*Genealogía*: 287)

2. Vida profesional:

- 1701: Músico en la compañía de José Andrés (*Genealogía*: 287)
- 1702: Músico en la compañía de Julio Francisco Saelizes (*Genealogía*: 287)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los escasos datos que tenemos sobre él, Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le incluye en 1701 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

RODRÍGUEZ, Pablos:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Isabel María (*Genealogía: 129*) (*100 Docs.: 103*)
- En 1636 fue recibido por cofrade de la Novena (*Genealogía: 129*)

2. Vida profesional:

- 1635: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Sebastián de Avellaneda (*100 Docs.: 103*)
- 1636: Miembro de la compañía de Sebastián de Avellaneda (*Genealogía: 129*)
- 1642: Músico en la compañía de Antonio de Prado (*Autos: 34*)
- 1645: Miembro de la compañía de Luís López (*Spanish: 579*)
- 1650: Miembro de la compañía de Luís López (*Spanish: 579*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su pertenencia en la segunda mitad de su carrera a compañías tan prestigiosas como las de Prado y López parece indicar que se trataba de un buen profesional.

ROMERO, Bartolomé:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Luisa Romero (*Spanish: 582*)
- Padre de María y Bartolomé Romero (*Spanish: 582*)
- Debió morir en 1613 ya que ese año se hizo la partición de bienes de Bartolomé Romero “músico” entre su mujer Luisa Romero y sus hijos María y Bartolomé (*N.Datos, 2ª(1907): 378*)

2. Vida profesional:

- 1588 (?): Miembro de la compañía de Rodrigo Osorio (*Genealogía: 582*)
- 1613: Músico en la compañía de Pinedo (*Genealogía: 582*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Apenas tenemos datos de este músico, padre del famoso Bartolomé Romero, uno de los principales autores de la 1ª mitad del siglo y padre de las célebres “Romerías”, Luisa y Mariana, dos de las principales actrices-músicas de mediados del siglo XVII.

ROS, Pedro:

1. Datos biográficos:

- Era turolonse y al parecer estaba tuerto (*Genealogía*: 241)
- Murió en Madrid en 1716 (*Genealogía*: 241)

2. Vida profesional:

- 1675: Entró como músico en una de las dos compañías (Escamilla y Vallejo) que hicieron ese año los autos del Corpus de Madrid (*Autos*: 305)
- 1676: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 347)
- 1680 (?): Músico en la compañía de Simón de Mendoza¹⁴⁴⁰
- 1681: Músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 369)
- 1682: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*100 Docs.*: 118)
- 1683: Músico en la compañía de Manuel Caballero¹⁴⁴¹ (*A.M.V.*: 2-199-6)
- 1684: Músico principal en la compañía de Manuel Vallejo¹⁴⁴²
- 1685: Músico de la compañía de Manuel Vallejo¹⁴⁴³ (*A.M.V.*: 2-199-5)
- 1687: Músico en la compañía de Agustín Manuel¹⁴⁴⁴ (*A.M.V.*: 2-199-3)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1675: Participó en la representación de los autos de Madrid¹⁴⁴⁵, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Autos*: 287-8)
- 1676: Participó como sobresaliente en *Amado y aborrecido* de Calderón, representada el 18 de enero (*Fuentes*: 68) para celebrar el cumpleaños de la nieta de Mariana de Austria
 - Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 347) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, posiblemente *Los alimentos del hombre*¹⁴⁴⁶.
- 1681: Como músico de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 369) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El cordero de Isaías* y *La divina Filotea* (*Docs. Calderón*: 370).

¹⁴⁴⁰ Según la orden de 4 de febrero de 1681 que prohibía a los actores salir de Madrid, Pedro Ros era “musico de la compañía de Simon Mendoza” (*Autos*: 351)

¹⁴⁴¹ Figura sin embargo entre los miembros de la compañía de Manuel de Mosquera embargados en febrero de 1685, según la cual Ros era músico en dicha compañía (*A.M.V.*: 2-199-5).

¹⁴⁴² No aparece en la segunda lista de la compañía, que parece ser la definitiva (*A.M.V.*: 2-425-41)

¹⁴⁴³ Figura sin embargo entre los miembros de la compañía de Rosendo López embargados en febrero de 1686 (*A.M.V.*: 2-199-4)

¹⁴⁴⁴ Inicialmente parece que pertenecía a la compañía de Miguel de Vela embargada en Toledo (*A.M.V.*: 2-199-3). Parece que la Junta del Corpus le confundió inicialmente con Cosme de Rosa, ya que por acuerdo de 1º de febrero se solicitó al Corregidor de Toledo que enviase a Madrid a Cosme de la Rosa, pero en su respuesta de 20 de febrero, el Corregidor de dicha ciudad informa de las medidas que ha tomado para enviar a Madrid a “Pedro Ros musico” (*A.M.V.*: 2-199-3)

¹⁴⁴⁵ Se le trajo desde Toledo para que entrase en una de las dos compañías (Escamilla y Vallejo) que debían representar los autos en Madrid ese año, y en una de las listas que recogen las cantidades pagadas en concepto de ayuda de costa se consigna el pago de 1.000 rs. a Pedro Ros “músico” (*Autos*: 305). No figura sin embargo en ninguna de las dos listas de las compañías.

¹⁴⁴⁶ Dado que además de una lista de las cosas necesarias para el auto *La serpiente de metal* hay una *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos*: 318) parece que ésta representó *Los alimentos del hombre*.

- 1685: Como músico de la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.*: 2-199-5) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1687: Como músico en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-3) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo¹⁴⁴⁷ y *Gedeón humano y divino* de Jacinto Ibañez (*A.M.V.*: 2-199-3).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a su constante presencia en las compañías que actuaban en Madrid, parece que era un hombre bastante inquieto ya que, a diferencia de lo que sucedía con otros colegas, que se mantienen fieles a un mismo autor durante bastantes años, Ros cambia con frecuencia de compañía. La insistencia de los comisarios del Corpus madrileño por incluirle en las compañías de la Corte parece indicar que pese a su defecto físico se trataba de un músico muy apreciado y de hecho Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en 1676 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre.

ROSA, Cosme de:

1. Datos biográficos:

- Murió en Cádiz en 1705 (*Genealogía*: 169)

2. Vida profesional:

- 1671: Músico en la compañía de la *Aquilona* [?] (*Genealogía*: 169)
- 1674: Músico en la compañía de Cristóbal de Medina (*Genealogía*: 169)
- 1676: Músico en la compañía de Hipólito de Olmedo (*Genealogía*: 169)
- 1683: Músico en la compañía de Matías de Castro (*A.M.V.*: 2-199-7)
- 1681: Músico en la compañía de Angela de León (*Genealogía*: 169)
- 1688: Músico en la compañía de Manuel Ángel (*Genealogía*: 169)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Músico en compañías que trabajaban normalmente fuera de la Corte, pero de buen nivel, podemos suponer pues que Rosa era un profesional competente.

ROSA, Gregorio de la:

¹⁴⁴⁷ La compañía de Agustín Manuel parece que represento el auto de Bances, ya que según señala Buezo (*María de Navas*: 277) las damas de su compañía aparecen en la mojiganga que el dramaturgo escribió para su auto.

1. Datos biográficos:

- Casado con una actriz de la que desconocemos su identidad¹⁴⁴⁸.
- Era mayordomo de la Cofradía de la Novena en 1663 (*Genealogía*: 189)
- Murió en 1681 (*Genealogía*: 189)

2. Vida profesional:

- 1653: Músico en la compañía de Adrián López (*N.Datos*, 2ª(1913): 309)
- 1655: Músico en la compañía de Jacinto Riquelme (*Autos*: 116)
- 1657: Miembro de la compañía de Francisco García (*Fuentes IV*: 123)
- 1658: Músico en la compañía de Francisco García (?)¹⁴⁴⁹
- 1659: Músico en la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón*: 261)
- 1660: Músico en la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 265).
Formaba parte de la compañía de Sebastián de Prado enviada ese año por Felipe IV a Francia (*Actores: Prado*: 125)
- 1661: Músico en la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón*: 282)
- 1662: Músico en la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 293)
- 1663: Músico en la compañía de José Carrillo (*Genealogía*: 189) (*Actores: Prado*: 150)
- 1664: Músico en la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero (*Docs. Calderón*: 302)
- 1665: Músico en la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Docs. Calderón*: 308-9)
- 1667: Músico en la compañía de Antonio de Escamilla (*Genealogía*: 189).
- 1670: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 318)
- 1671: Músico en la compañía de Félix Pascual y Agustín Manuel (*Docs. Calderón*: 324)
- 1672: Músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 329)
- 1673: Músico en la compañía de Félix Pascual¹⁴⁵⁰ (*Genealogía*: 189) (*Docs. Calderón*: 334)
- 1674: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo¹⁴⁵¹ (*Docs. Calderón*: 338)
- 1675: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 342)
- 1676: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 347)
- 1677: Miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 350)
- 1678: Músico de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón*: 352)
- 1679: Miembro de la compañía de José Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 357)
- 1680: Músico principal en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 366)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1655: Como músico de la compañía de Jacinto Riquelme, dirigida por Francisca Verdugo, la mujer del autor (él estaba enfermo) (*Autos*: 116), participó en la representación de uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - *Entremés de la noche de San Juan y Juan Rana en el Prado con escribano y el alguacil*, de Cáncer, representado con *La renegada de Valladolid*. Rosa aparecía en el “coche de música” con las actrices Francisca de Castro, Luisa Romero y Mariana de Borja (STEIN, *Songs*: 307)
- 1659: Como músico de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón*: 261) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El Maestrazgo del Toisón* y *El Sacro Parnaso* (*Autos*: 136-7).
- 1660: Como músico en la compañía de Sebastián de Prado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón*: 265) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

¹⁴⁴⁸ En 1678 se le dieron 150 ducados “...por aberse quedado su muger en casa ...” (*Autos*: 339).

¹⁴⁴⁹ El 18 de marzo de ese año García da poder a la Cofradía de la Novena para que cobren a Gregorio de la Rosa “músico” 679 rs. que éste le debe (*A.H.P.*: Pº 5595, fº 76. J. García Albertos).

¹⁴⁵⁰ Inicialmente parece que el autor debía ser Antonio de Escamilla, pero posteriormente hay otra lista en la que figuran prácticamente los mismos actores pero figurando ya como autor Félix Pascual, que parece ser quien hizo el Corpus (*Autos*: 253)

¹⁴⁵¹ Inicialmente se le había incluido en la compañía de Simón Aguado. Ver la 1ª lista en *Autos*: 270-1.

- 1661: Como músico de la compañía de Sebastián de Prado (*Docs. Calderón: 282*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁵², que ese año fueron *El primer refugio* y *El primer blasón católico de España* (*Docs. Calderón: 283 y 285*).
- 1662: Aunque figura como músico de la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle (*Docs. Calderón: 293*) en la lista presentada por los autores para el Corpus madrileño, parece que finalmente fue traspasado a la compañía de José Carrillo "donde era necesario" (*Autos: 168-9*).
- 1663: Como músico de la compañía de José Carrillo participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁵³, que ese año fueron *Las espigas de Ruth* y *El divino Orfeo* (*Docs. Calderón: 297*).
- 1664: Como músico de la compañía de Juan de la Calle y Bartolomé Romero (*Docs. Calderón: 302*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *A María el corazón*¹⁴⁵⁴ y *La inmunidad del sagrado* (*Docs. Calderón: 303 y 305*).
- 1665: Como músico de la compañía de Francisco García, el *Pupilo* (*Docs. Calderón: 308-9*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁵⁵, que fueron *El viático cordero* y *Squis y Cupido* (*Docs. Calderón: 310 y 313*).
- 1670: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 318*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Sueños hay que verdad son* y *El verdadero dios Pan* (*Docs. Calderón: 319-20*).
- 1671: Como músico de la compañía de Felix Pascual y Agustín Manuel (*Docs. Calderón: 324*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁵⁶, que ese año fueron *El Santo Rey Don Fernando* (1ª y 2ª parte) (*Docs. Calderón: 325-6*).
- 1672: Como músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 329*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁵⁷, que ese año fueron *No hay instante sin milagro* y *Quien hallara mujer fuerte* (*Autos: 233*).
 - Participó como músico sobresaliente en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara e Hidalgo (*A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/5*)
- 1673: Como músico de la compañía de Felix Pascual (*Docs. Calderón: 334*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos: 255-6*).
- 1674: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 338*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁵⁸, que ese año fueron *La nave del mercader* y *La viña del señor* (*Docs. Calderón: 338*).
- 1675: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 342*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁵⁹, que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Autos: 287-8*).
 - Participa como músico sobresaliente en la fiesta que se hizo para celebrar el cumpleaños de la Reina madre, por lo que cobró 550 rs. (*Fuentes I: 66*).
- 1676: Participa como músico sobresaliente en *Amado y aborrecido* de Calderón, representada el 18 de enero (*Fuentes I: 68*) para celebrar el cumpleaños de la nieta de Mariana de Austria.
 - Participa en las comedias representadas a los Reyes durante las Carnestolendas (*Fuentes I: 75*).

¹⁴⁵² Se le dieron 200 rs. en concepto de ayuda de costa (*Autos: 159*)

¹⁴⁵³ Se le dieron 400 rs. en concepto de ayuda de costa (*Autos: 189*)

¹⁴⁵⁴ Probablemente la compañía de Escamilla representó *A María el corazón* ya que se le abonaron al autor 1.200 rs. "...por bestir quatro niños que salieron en su auto..." (*Autos: 184*) que serían los "...quatro ángeles, niños pequeños..." (*Autos: 176*) que aparecían en el primer carro de este auto.

¹⁴⁵⁵ En un borrador de los gastos ocasionados por el Corpus de ese año figuran 150 rs. pagados a Gregorio de la Rosa (*Autos: 198*)

¹⁴⁵⁶ Según una lista de las cantidades repartidas entre los representantes en concepto de ayuda de costa, a Rosa se le dieron 100 rs. (*Autos: 230-1*)

¹⁴⁵⁷ Según la lista de gastos se le dieron 400 rs. (*Autos: 246*)

¹⁴⁵⁸ Parece que inicialmente se le dieron 400 rs. "...por quenta de la ayuda de costa..." (*Autos: 276*), aunque la cantidad definitiva fue de 700 rs. (*Autos: 280*)

¹⁴⁵⁹ Cobró 800 rs. de ayuda de costa (*Autos: 292*)

- Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 347*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, posiblemente *Los alimentos del hombre*¹⁴⁶⁰.
- 1677: Como miembro de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 350*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1678: Como músico de la compañía de Antonio de Escamilla (*Docs. Calderón: 352*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1679: Como miembro de la compañía de José Antonio García de Prado (*Docs. Calderón: 357*) participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁶¹, que ese año fueron *El tesoro escondido* y *Segundo blasón de Austria* (*Docs. Calderón: 358 y 362*).
 - Participó en la reposición de *Siquis y Cupido* de Calderón (*Fuentes I: 82 y 89*)
 - Participó en *Faetón* de Calderón (*Fuentes I: 93*)
- 1680: Como músico principal en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 366*) participó en la representación de uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - Participó en la reposición de *La púrpura de la rosa*¹⁴⁶² de Calderón (*Fuentes I: 100*)
 - Participó en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* de Calderón (*Fuentes I: 112*)
 - Participó en *Las armas de la hermosura* de Calderón (*Fuentes I: 137*)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- *Loa* para la compañía de Felix Pascual (c. 1668-1669) de Salazar y Torres (*Colección: xlix*)

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Estrechamente ligado a las compañías madrileñas durante más de treinta años¹⁴⁶³, Gregorio de la Rosa fue un músico muy apreciado tanto por los comisarios del Corpus de Madrid, en el que participó ininterrumpidamente durante treinta y un años, así como por la corte, y aunque las primeras noticias que tenemos sobre él son de 1653, Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le incluye en 1657 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta fama. Fue uno de los pocos representantes a los que el Rey concedió una ración ordinaria - en 1675¹⁴⁶⁴ - señal clara de la estima en que se le tenía, y de hecho se le concedió como “músico de las compañías que residen en esta Corte” con la condición “...de que no pueda salir de ella a parte alguna, ni con ninguna compañía aunque tenga hecho partido, pues con esta limitación asistirá con la puntualidad que es justo a lo que se le mandare de su profesión ...” (*Fuentes I: 64*)

En su doble faceta de músico y “componedor”¹⁴⁶⁵, y aunque lamentablemente no se ha conservado ninguna partitura suya¹⁴⁶⁶, sabemos que compuso música tanto para los autos del Corpus como para fiestas palaciegas. En el primer caso, las cuentas del Corpus madrileño indican que en

¹⁴⁶⁰ Dado que además de una lista de las cosas necesarias para el auto *La serpiente de metal* hay una *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos: 318*) parece que ésta representó *Los alimentos del hombre*.

¹⁴⁶¹ Según la lista de gastos se dieron 1.000 rs. “A los quatro músicos de las dos compañías” (*Autos: 348*)

¹⁴⁶² Se le dieron 300 rs., 100 menos de los previstos (*Fuentes I: 100*) y otros 700 rs. (se le descontaron 300 de los 1.000 rs. consignados en un principio) “...por auer dado la música a las mujeres de su compañía y a las sobresalientes...” en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* de Calderón (*Fuentes I: 112*)

¹⁴⁶³ Según Stein (*Songs: 307*) trabajó en las compañías madrileñas desde 1655.

¹⁴⁶⁴ Entre los gastos de la Casa Real de 1676 se encuentra una partida de “Raciones que gozan diferentes personas de placer, sus uiudas y hijos y representantes ...” en la que se consigna el pago de 64.357 rs. a Sebastián de Prado y Manuela de Escamilla, y se dice que Gregorio de la Rosa “goza lo mismo” (*Fuentes XXIX: 129*).

¹⁴⁶⁵ Como tal se le designa en 1662 cuando es traspasado para las fiestas del Corpus madrileño de la compañía de Simón Aguado y Juan de la Calle, en la que inicialmente se le había incluido, a la de José Carrillo, donde era necesario (*Autos: 168-9*).

¹⁴⁶⁶ Como señala Stein (*Songs: 308*), al no haberse conservado nada de su música desconocemos cual pudo ser su estilo.

1673 compuso la música para el auto que debía representar su compañía (Felix Pascual), ya que en la lista de gastos originados por las fiestas del Corpus de ese año se consigna un pago de 1.000 rs. “De conponer las musicas de las dos compañías en lugar del maestro Galan, a los dos musicos¹⁴⁶⁷ dellas ...” (*Autos*: 268). Hay además en la cuenta de gastos otro apunte según el cual se pagaron 1.600 rs. “A Gaspar [Real] y Gregorio [de la Rosa] guitarristas” (*Autos*: 269). Los autos representados ese año fueron *El arca de Dios cautiva* y *La vida es sueño* (*Autos*: 255-6), aunque no sabemos cual fue el que representó cada compañía. Dos años mas tarde, en 1675, se le pagaron 1.000 rs. “...por la composición de la musica y ensayar los autos...” (*Autos*: 304), que ese año fueron *El nuevo hospicio de pobres* y *El jardín de Falerina* (*Autos*: 287-8). Pese a que este apunte parece indicar que Rosa compuso nuevamente la música de los autos, en la misma cuenta figura un pago de 1.100 rs. a Cristóbal Galán por la música “... para la representación de los autos...”. Aunque Stein (*Songs*: 308) cree que Rosa fue, junto con Galán, el compositor de la música de los autos de ese año, creo que en realidad, y pese a que la redacción de ambos apuntes resulta algo confusa, fue Galán el que compuso la música de ambos autos ya que los 1.100 rs. que se le pagaron así parecen probarlo, ya que era la misma cantidad que se había pagado por este trabajo otros años¹⁴⁶⁸. En este caso Rosa habría compuesto la música de las piezas breves, lo que entraba dentro de sus competencias como músico principal de su compañía. Entre sus obligaciones se incluía igualmente la de enseñar la música a sus compañeros, y de hecho según se indica en las cuentas del Corpus madrileño de 1676 ese año se le dieron 192 rs. “... por el trauajo que tuuo de enseñar la musica a su compañía ...” (*Autos*: 316) que ese año fueron *Los alimentos del hombre* y *La serpiente de metal* (*Autos*: 317-8)

Pero además de su trabajo como compositor para el Corpus, a partir de 1675 está documentada igual faceta en las representaciones cortesanas. Sabemos que compuso música para varias de las obras breves que acompañaron la reposición de algunas obras de Calderón¹⁴⁶⁹. En 1676 compuso “...toda la musica de las quatro fiestas [...] con sus saynetes...” representadas a los Reyes durante las Carnestolendas¹⁴⁷⁰ (*Fuentes I*: 75), y en 1679 compuso la música del fin de fiesta de *Siquis y Cupido*¹⁴⁷¹, y ese mismo año la de la loa de *Faeton*¹⁴⁷²; en 1680 puso la música a la loa y baile de *Las armas de la hermosura*¹⁴⁷³ también de Calderón (*Fuentes I*: 137)

RUANO, Isidoro:

1. Datos biográficos:

- Arpista y autor de origen valenciano (*Genealogía*: 204)
- Casado 1º con Francisca de Benavente y en segundas nupcias con Antonia de Rojas, viuda de Manuel Vallejo (*Genealogía*: 204)
- De sus dos hijas, Josefa y Margarita, sólo la segunda siguió en la comedia (*Genealogía*: 204)
- Era barbero antes de entrar en la comedia y muy habilidoso apuntando lancetas, que fue precisamente el oficio al que se dedicó en Madrid tras retirarse de las tablas (*Genealogía*: 204)
- Murió en Madrid en 1705 (*Genealogía*: 204)

¹⁴⁶⁷ El músico de la otra compañía (Manuel Vallejo) era Gaspar Real (*Docs. Calderón*: 333).

¹⁴⁶⁸ Mil reales se habían pagado, como ya vimos, en 1673 a Rosa y a su colega Gaspar Real por “conponer las musicas de las dos compañía en lugar del maestro Galán” (*Autos*: 268); también 1.000 rs. se le pagaron en 1674 a Galán que ese año si compuso la música de los autos (*Autos*: 279); mucho mas claro es un documento de 1677 en el que se manda despachar libranza de 1.100 rs. a Fr. Juan Romero, “...que es la cantidad que se ha dado todos los años por el trabaxo de conponer la musica de los dos autos y loas ...” (*Autos*: 328)

¹⁴⁶⁹ Stein (*Songs*: 308) cree que para la música que puso para las comedias repuestas en palacio utilizó música existente de otros compositores.

¹⁴⁷⁰ Las cuatro comedias que se representaron esos días fueron *Del mal lo menos*, *Los tres mayores prodigios*, *El pastor Fido* y *El caballero de Olmedo* (*Fuentes I*: 71). Cobró 1.100 rs. por poner la música (*Fuentes I*: 75)

¹⁴⁷¹ Cobro 500 rs. “...por auer dado la musica a las de su compañía y auer echo la del fin de fiesta” (*Fuentes I*: 82). Además cobró 448 rs. en concepto de ayuda de costa como todos su colegas masculinos (*Fuentes I*: 89).

¹⁴⁷² Se le pagaron 600 rs. “... por hauer dado la musica y hauer puesto la de la loa”, que finalmente se quedaron en 500 por el descuento de 100 rs. (*Fuentes I*: 93)

¹⁴⁷³ Se le dieron por este trabajo 200 rs. (*Fuentes I*: 137)

2. Vida profesional:

- 1681: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 159)
- 1687: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 82)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos profesionales de Ruano que su actividad como autor, y posiblemente arpista de su propia compañía, en 1681 y 1687, siempre fuera de la Corte.

RUÍZ, Jerónimo:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1592: Ministril en la compañía de Alonso Granados (*Spanish*: 587)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre él que su condición de ministril en la compañía de Granados en 1592.

- S -

SALAS, ¿Vicente?:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- Puede que sea el Salas citado como arpista en la compañía de Manuel de Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-4)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos ningún dato de este músico salvo la referencia de Cotarelo (*Colección: ccxxviii*), que le cita en 1683 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

SALCEDO, Pedro de :

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1581/2: Músico en la compañía italiana de Alberto Naseli, apodado *Ganassa*, que actuaba en Madrid (*Spanish: 592*)

3. Repertorio:

No se tienen noticias.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia a la compañía de Naseli en 1581.

SALINAS, Francisco:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de Salinas que su condición de arpista y barba, que según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 151) era además un “representante antiguo”.

SAN MIGUEL, Francisco:

1. Datos biográficos:

- Casado con Brigida García (*Genealogía: 80*)
- Tuvo dos hijas también actrices: María y Josefa de San Miguel (*Genealogía: 80*), la segunda de ellas muy célebre como actriz y música.
- Murió al parecer en 1669 (*Genealogía: 80*)

2. Vida profesional:

- 1635: Miembro de la compañía de Tomás Fernández (*N.Datos*, 2ª(1911): 306)
- 1636: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa, que le contrata para cantar, tañer y representar (*N.Datos*, 245).
- 1637: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos*: 258)
- 1639: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*Spanish*: 594)
- 1642: Miembro de la compañía de Pedro de la Rosa (*L.Quiñones*: 546)
- 1644: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 45)
- 1650: Miembro de la compañía de Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 170) (*Actores: Cotarelo*: 73).
- 1651: Músico y representante en la compañía de Toribio de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1913): 301)
- 1654: Músico en la compañía de Juan de la Calle y Antonio Mejía (*N.Datos*, 2ª(1913): 313), y posteriormente, tras anular este contrato, músico en la compañía de Diego Osorio (*N.Datos*, 2ª(1913): 314).
- 1657: Músico en la compañía de José Garcerán (*Spanish*: 594)
- 1660: Miembro de la compañía de José Garcerán (*L.Quiñones*: 546)
- 1664: Miembro de la compañía de Toribio de la Vega (*Autos*: 175)
- 1665: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Juan Francisco Ortiz (*Genealogía*: 80)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1644: Como músico de la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 45) participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid
- 1650: Como miembro de la compañía de Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 170) participó en los autos del Corpus.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

- Entremés cantado *El mago* de Quiñones de Benavente (*Colección*: 578), que según Bergman (*L.Quiñones*: 317) se representaría en 1637.
- Entremés cantado *Los muertos vivos* (¿1636?) de Quiñones de Benavente (*Colección*: 587)

c) Posibles papeles representados:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Principalmente músico pero también actor, San Miguel desarrolla su larga carrera (unos treinta años) siempre ligado a las compañías más prestigiosas, lo que parece indicar que se trataba de un músico muy apreciado. Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1643 en su lista de músicos de compañía que consiguieron cierto renombre.

Como padre de Josefa de San Miguel, una de las actrices-músicas más importantes de la 2ª mitad del siglo, creemos muy probable que tuviese una influencia decisiva en la carrera de su hija, ya que como músico teatral fue posiblemente él quien le enseñó el oficio.

SÁNCHEZ, Alonso:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1602: Músico en la compañía de Alonso de Riquelme (*N.Datos: 68*)
- 1603: Músico de la compañía de Alonso de Riquelme (*N.Datos: 68*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de éste músico que el contrato que firma con Riquelme en 1602 como músico cobrando un sueldo muy bajo: 2 ½ rs. de ración y 4 rs. por representación (*N.Datos: 68*), lo que parece indicar que su consideración profesional no era muy elevada.

SÁNCHEZ, Pedro:

1. Datos biográficos:

No tenemos datos.

2. Vida profesional:

- 1609: Músico en la compañía de Domingo Balbín (*N.Datos: 114*)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que el pago que cierta cantidad que hace Balbín a Gonzalo Sánchez, “mercader de ropería”, por la ropa que Pedro Sánchez, como músico de su compañía, ha sacado de la tienda del mercader (*N.Datos: 114*)

SANTA MARÍA, Diego:

1. Datos biográficos:

- Arpista mulato¹⁴⁷⁴ (*Genealogía: 233*)
- Casado con la actriz Bernarda Eugenia (*N.Datos, 2ª(1913): 306*)

2. Vida profesional:

- 1652: Músico en la compañía de Cristóbal de Villarroel, en la que su mujer era 4ª dama. Según el contrato Santa María debe cantar y tocar el arpa (*N.Datos, 2ª(1913): 306*)

¹⁴⁷⁴ Lo menciona como Manuel Santa María, pero creemos que se trata del mismo, ya que su mujer se llamaba igualmente Bernarda.

- 1659: Músico en la compañía de Antonio de Acuña en la que su mujer es 2ª dama (*Vida teatral*: 175).

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los pocos datos conservados sobre este músico parece desprenderse que pertenecía a compañías que trabajaban habitualmente fuera de la Corte.

SEDEÑO, Gabriel:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Ana Sedeño (*Genealogía*: 192) o también Ana Saavedra y Aguilar (*Spanish*: 600).
- Ambos fueron recibidos por cofrades de la Novena en 1634 (*Genealogía*: 192)

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro, junto con su mujer, de la compañía de Juan Bautista Espinola (*Genealogía*: 192)
- 1641: Músico en la compañía de Andrés de la Vega y Felipe Domínguez (*N.Datos*, 2ª(1912): 309).
- 1642: Músico en la compañía de Antonio de Sierva (*N.Datos*, 2ª(1912): 411)
- 1643: Músico en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos*, 2ª(1912): 416)
- 1658: Músico en la compañía de Francisco de la Calle (*N.Datos*, 2ª(1914): 211)
- 1660 (?): Miembro de la compañía de Francisco de la Calle (*Genealogía*: 192)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a lo fragmentario de los datos conservados, su presencia en compañías tan importantes como las de Andrés de la Vega y Francisco de la Calle parecen probar que se trataba de un profesional bien considerado.

SEQUEIROS o SIQUEIROS, Juan de:

1. Datos biográficos:

- Músico portugués (*Genealogía*: 198)
- Su nombre completo era Juan de Lima Sequeiros¹⁴⁷⁵, aunque en los documentos le encontramos citado como Siqueiros, Serqueira, y algunas variantes más.
- Casado primero con Teresa Garay, de la que se separó, y tras la muerte de ella, se casó con Dª María de Prado "...mujer de calidad y que no salió a las tablas..." (*Genealogía*: 198)
- Amancebado con la actriz-música Bernarda Manuela, la *Grifona* (*Genealogía*: 198)

¹⁴⁷⁵ Como tal figura en la orden que le obligaba a venir en 1676 a Madrid para entrar en la compañía de Vallejo (*Autos*: 308-9)

- En 1691 fue encarcelado por la Inquisición porque muerta la *Grifona* "... la hizo retratar difunta y puso en un nicho la pintura con dos cortinas y de noche le enzündia dos luzes y rezaua el rosario delante del retrato ..." (*Genealogía*: 198)

2. Vida profesional:

- 1676: Músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 346)
- 1677: Músico en la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón*: 350)
- 1678: Músico en la compañía de Agustín Manuel (*Docs. Calderón*: 351)
- 1679: Músico en la compañía de Manuel Vallejo (*Fuentes I*: 90) (*Docs. Calderón*: 357)
- 1680: Músico en la compañía de Jerónimo García (?)¹⁴⁷⁶
- 1681: Miembro de la compañía de Juan Antonio de Carvajal (*Docs. Calderón*: 369)
- 1684: Músico en la compañía de Manuel Vallejo¹⁴⁷⁷.
- 1685: Músico en la compañía de Manuel Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-5)
- 1686: Músico en la compañía de Manuel Mosquera¹⁴⁷⁸ (*A.M.V.*: 2-199-4).
- 1687: Músico en la compañía de Simón Aguado (*A.M.V.*: 2-199-3)
- 1688: Músico en la compañía de Rosendo López Estrada (*A.M.V.*: 2-199-1)
- 1690: Músico en la compañía de Damian Polope¹⁴⁷⁹ (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1691: Músico en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1693: Músico en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: Músico en la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1695: Músico en la compañía de Andrea de Salazar¹⁴⁸⁰ (*Fuentes I*: 212-3) (*A.M.V.*: 2-200-5)
- 1696: Miembro de la compañía de Andrea de Salazar (*Fuentes I*: 216-7) y posteriormente músico en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-6)
- 1697: Músico de la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-7)
- 1698: Músico de la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: Músico en la compañía de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-425-41) (*A.M.V.*: 2-200-9)

- 1700: Músico en la compañía de Teresa de Robles, que substituyó como autora a Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-10)
- 1701: Músico en la compañía de Gregorio Antonio (?)¹⁴⁸¹
- 1703: Músico en la compañía de Juan Bautista Chavarría¹⁴⁸² (*A.M.V.*: 2-201-2).
- 1704: Músico en la compañía de Juan Bautista Chavarría (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1711: Músico en la compañía de José de Prado (STEIN, *Manuscrito*: 212)
- 1712: Músico en la compañía de José de Prado (STEIN, *Manuscrito*: 212)
- 1713: Músico en la compañía de José de Prado (STEIN, *Manuscrito*: 212)
- 1714: Músico en la compañía de José de Prado (STEIN, *Manuscrito*: 212)
- 1715: Músico en la compañía de José de Prado (STEIN, *Manuscrito*: 212)
- 1716: Músico en la compañía de José de Prado (STEIN, *Manuscrito*: 212)
- 1717: Músico en la compañía de José de Prado (STEIN, *Manuscrito*: 212)
- 1718: Músico en la compañía de José de Prado (STEIN, *Manuscrito*: 212)
- 1719: Músico en la compañía de José de Prado (SUBIRÁ, *Manuscrito*: 191) (*Colección*: I)
- 1723: Músico en la compañía de José de Prado¹⁴⁸³

¹⁴⁷⁶ A principios de 1681 se prohíbe salir de Madrid a Juan de Serqueira "musico de la compañía de Jeronimo Garzia" (*Autos*: 351)

¹⁴⁷⁷ En lo que parece una primera lista aparecía como "músico principal" Pedro Ros, pero en la que parece ser la lista definitiva figura ya Serqueiros (*A.M.V.*: 2-425-41)

¹⁴⁷⁸ Parece que con posterioridad a las fiestas del Corpus pasó a la compañía de Rosendo López, ya que figura como músico de la misma en la orden para embargar a los actores dictada el 22 de enero de 1687 (*A.M.V.*: 2-199-3).

¹⁴⁷⁹ Según la orden de febrero de 1691 que prohíbe a los actores salir de Madrid.

¹⁴⁸⁰ Parece que Andrea de Salazar se hizo cargo ese año de la compañía de Damian Polope (*A.M.V.*: 2-200-5)

¹⁴⁸¹ Figura entre los miembros de la compañía de Gregorio Antonio a los que el 13-II-1703 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-201-2), por lo que parece que en 1702 pertenecía a dicha compañía

¹⁴⁸² Inicialmente se le había incluido en la compañía de Gregorio Antonio, pero este rehusó ser autor por "no tener caudal" (*A.M.V.*: 2-425-41) pasando entonces a ser autor Francisco de Castro (*A.M.V.*: 2-425-41), aunque finalmente parece que fue el músico Juan Bautista Chavarría quien se encargó de dirigir la compañía.

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1676: Como músico de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 346*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁸⁴, que ese año fueron *Los alimentos del hombre y La serpiente de metal*¹⁴⁸⁵.
- 1677: Como músico de la compañía de Agustín Manuel de Castilla (*Docs. Calderón: 350*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1678: Como músico de la compañía de Agustín Manuel (*Docs. Calderón: 351*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1679: Como músico de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 357*) participó en uno de los autos del Corpus¹⁴⁸⁶, que ese año fueron *El tesoro escondido y Segundo blazón de Austria* (*Docs. Calderón: 358 y 362*).
 - Participó en la reposición de *Siquis y Cupido* de Calderón (*Fuentes I: 82*), representada el 3 de diciembre
 - Participó en *Faetón* de Calderón (*Fuentes I: 93*), representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina Mariana de Austria.
- 1680: Participó en la reposición de *La púrpura de la rosa*¹⁴⁸⁷ de Calderón (*Fuentes I: 100*), representada el 18 de enero para celebrar el cumpleaños de la Archiduquesa M^a Antonia.
 - Participó en *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*¹⁴⁸⁸ de Calderón (*Fuentes I: 112*), representada durante los tres días de Carnestolendas para celebrar el matrimonio del Rey.
 - Participaría en *Matar con buena intención*¹⁴⁸⁹ (de Matos Fragoso), representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre (*Fuentes V: 181*)
- 1681: Como miembro de la compañía de Juan Antonio de Carvajal (*Docs. Calderón: 369*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *El cordero de Isaías y La divina Filotea* (*Docs. Calderón: 370*).
- 1684: Como músico de la compañía de Vallejo (*A.M.V.: 2-425-41*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Las espigas de Ruth y El año santo en Madrid* (*A.M.V.: 2-200-5*)
 - Participaría posiblemente en la reposición de *El golfo de las sirenas*¹⁴⁹⁰ de Calderón, representada el 6 de agosto por las compañías de Manuel Vallejo y Manuel de Mosquera (*Fuentes V: 185*).
- 1685: Como músico de la compañía de Manuel Mosquera (*A.M.V.: 2-199-5*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
 - Participó en *El laberinto de Creta* (*Fuentes I: 162*)
 - Participó en *El segundo Escipión* (*Fuentes I: 162*)
 - Participó en la comedia representada ese año durante las Carnestolendas (*Fuentes I: 164*)
 - Participó en *La profetisa Casandra*¹⁴⁹¹ (*Fuentes V: 187*)

¹⁴⁸³ Según Stein (*Diccionario: 937*), aunque ya estaba jubilado, trabajó ese año en la compañía de Prado.

¹⁴⁸⁴ Se le dieron 192 rs. por enseñar la música a sus compañeros (*Autos: 316*)

¹⁴⁸⁵ La compañía de Vallejo parece que representó este último, ya que además de una lista con una serie de cosas necesarias para este auto existe una *Memoria de los trastos y ynsignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla* (*Autos: 318*), que en lógica habría representado *Los alimentos del hombre*.

¹⁴⁸⁶ Según la lista de gastos de ese año se dieron 1.000 rs. "A los quatro músicos de las dos compañías." (*Autos: 348*)

¹⁴⁸⁷ Se le pagaron 200 rs. ya que se le descontaron 100 de los 300 rs. asignados inicialmente (*Fuentes I: 100*).

¹⁴⁸⁸ Según la cuenta de gastos "...por auer dado la musica a las mujeres de su compañía ..." se le dieron 500 rs., aunque finalmente fueron sólo 400 rs. (*Fuentes I: 112*)

¹⁴⁸⁹ Fue representada por las compañías de Jerónimo García y Manuel Vallejo. Dado que Sequeiros parece que pertenecía a la de García (*Autos: 351*) es muy posible que incluso compusiera la música de las obras breves. Según el certificado del escribano enviado por el arrendador de los corrales, la compañía de García estuvo ensayando el día 12 los sainetes y la música (*Fuentes V: 181*).

¹⁴⁹⁰ Esta representación se hizo "...con loa, sainetes y fin de fiesta, todo nuevo..." (*Fuentes V: 185*), por lo que creo muy posible que Serqueira pusiese la música de alguna de estas piezas breves nuevas. El músico de Mosquera era Pedro Ros (*A.M.V.: 2-199-6*)

- 1686: Participó en la zarzuela de Diamante *El triunfo de la paz y el tiempo* (STEIN, *Diccionario*: 937), representada el 1º de mayo (*Fuentes IX*: 232).
 - Como músico de la compañía de Manuel Mosquera (*A.M.V.*: 2-199-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *Al prójimo como a tí y El pintor de su deshonra* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1687: Como músico de la compañía de Simón Aguado (*A.M.V.*: 2-199-3) participó en uno de los autos¹⁴⁹² del Corpus de Madrid.
 - Como músico de Aguado participaría en *Duelos de ingenio y fortuna* de Bances Candamo, representada el 9 de noviembre en el Coliseo por las compañías de Aguado y Agustín Manuel para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes V*: 194)
- 1688: Como músico de la compañía de Rosendo López Estrada (*A.M.V.*: 2-199-1) participó en *Mística y Real Babilonia*¹⁴⁹³, que parece haber sido el auto representado por su compañía en el Corpus de Madrid.
- 1691: Como músico de la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-198-17) participó en el auto *El maestrazgo del Toisón*, representado en el Corpus de Madrid por dicha compañía, y cuya música había compuesto el propio Siqueiros (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1693: Como músico de la compañía de Polope participó en el auto *Contra el encanto el escudo* de Manuel Vidal, representado en el Corpus madrileño por dicha compañía, cuya música compuso el propio Siqueiros (*A.M.V.*: 2-200-3)
 - Como músico de Polope participaría en *La estatua de Prometeo* de Calderón, representada el 6 de noviembre para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes VI*: 293)
- 1694: Como músico de la compañía de Damián Polope (*A.M.V.*: 2-200-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁹⁴, que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero dios Pan* (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1695: Como músico de la compañía de Andrea de Salazar (*A.M.V.*: 2-200-5) en uno de los autos representado ese año en el Corpus madrileño, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - Participó como miembro de la compañía de Andrea de Salazar en *Amor procede de amor*, representada en el Coliseo el 6 de noviembre para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes I*: 213).
 - Ese mismo año participó también en la fiesta que se hizo para celebrar el cumpleaños de la madre de la Reina Mariana de Neoburgo (*Fuentes I*: 213).
- 1696: Como músico de la compañía de Andrea de Salazar participaría en la reposición de *El golfo de las sirenas* de Calderón, representada en el Pardo por las compañías de Salazar y Vallejo el 19 de febrero (*Fuentes VI*: 297)
 - Participa como miembro de la compañía de Andrea de Salazar en *Apolo y Clímene*, representada el Domingo de Carnestolendas (*Fuentes I*: 216-7)
 - Participa como miembro de la compañía de Andrea de Salazar en *El laberinto de Creta*, representada el lunes de Carnestolendas (*Fuentes I*: 216-7)
 - Participa en uno de los autos del Corpus de Madrid, ya en la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.*: 2-200-6)
- 1697: Como músico de la compañía de Cárdenas participaría en la reposición de *Celos aun del aire matan* de Calderón, representada el 12 de febrero por las compañías de Cárdenas y Vallejo (*Fuentes VI*: 297)

¹⁴⁹¹ Comedia de Pablo Polope (*Fuentes IX*: 193) representada por las compañías Manuel Mosquera, a la que pertenecía Serqueira, y Rosendo López, "...con loa, saynetes y fin de fiesta todo nuevo..." (*Fuentes V*: 187), cuya música pudo componer, al menos en parte, Serqueira. La comedia debía requerir una considerable participación musical ya que se echó mano de José Navarro, músico principal de la compañía de Juan Ruiz que al faltarle el músico no pudo representar en los corrales (*Fuentes V*: 187).

¹⁴⁹² Si como cree Stein (*Diccionario*: 938) Sequeiros compuso la música para el auto *Gedeón divino y humano* (1687) de Jacinto Yañez, debemos creer que ese fue el auto que representó la compañía de Simón Aguado, ya que a ella pertenecía el músico ese año.

¹⁴⁹³ Según la cuenta de gastos se pagaron 600 rs. a Bernabé Álvarez "... para que con ellos bitiese a su hija que se entro por sobresaliente en la compañía de Rosendo López de Estrada para azer el papel del hijo de Nabucodonosor ..." (*A.M.V.*: 2-199-1).

¹⁴⁹⁴ Ese año Serqueira puso algunas objeciones, ya que dijo "... estar pronto con q. se le de una aiuda de costa y respecto de lo q. se le dio el año pasado se contenta con la mitad y de ser menos desto dice no puede estar en la compañía." (*A.M.V.*: 2-200-4)

- Como miembro de la compañía de Juan de Cárdenas (A.M.V.: 2-200-7) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁹⁵, cuya música compuso.
- Como músico de Cárdenas participaría en *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora, representada el 18 de octubre por las compañías de Cárdenas y Vallejo para celebrar el cumpleaños de la Reina (*Fuentes V*: 298)
- 1698: Como músico de la compañía de Juan de Cárdenas (A.M.V.: 2-200-8) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, cuya música compuso. Ese año se estrenaron dos autos de D. Antonio de Zamora: *El Divino Artífice* y *Las puertas de David*¹⁴⁹⁶ (A.M.V.: 2-200-5)
- 1699: - Aparece en el fin de fiesta de la zarzuela de Marcos de Lanuza *Júpiter y Yoo* (CARRERAS, *Celos*: 88), representada durante las Carnestolendas (*HªZarzuela*: 71).
- Como músico de la compañía de Cárdenas (A.M.V.: 2-200-9) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁹⁷, cuya música compuso.
- 1700: Como miembro de la compañía de Teresa de Robles (A.M.V.: 2-200-10) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁹⁸, del que compuso la música.
- 1703: Como músico de la compañía de Juan Bautista Chavarría (A.M.V.: 2-201-2) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁴⁹⁹, cuya música compuso.
- 1704: Como músico de la compañía de Chavarría (A.M.V.: 2-201-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁵⁰⁰, cuya música compuso.
- 1718: Aparece en un baile manuscrito, con aprobación y licencia de ese año, titulado *Introducción para una Dancería*, protagonizado por Petronila Gibaja¹⁵⁰¹, 1ª dama de la compañía de José de Prado (*Colección*: ccxxiv).

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Desde que en 1676 llega a Madrid desde Granada, de donde se le trajo por petición expresa de Manuel Vallejo para que entrase a formar parte de su compañía¹⁵⁰² (*Docs. Calderón*: 346),

¹⁴⁹⁵ Ese año se repusieron dos autos de Calderón: *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (A.M.V.: 2-200-5).

¹⁴⁹⁶ Posiblemente la compañía de Cárdenas representó el segundo ya que ante el deseo del Rey de que la compañía fuese a representarle a Toledo, la Villa de Madrid alegó el problema que le suponía buscar una compañía sustituta para el Corpus, máxime teniendo en cuenta que a Cárdenas ya se le había "...repartido el auto de la honda de David..." (A.M.V.: 2-200-8), que sería el titulado *Las puertas de David*.

¹⁴⁹⁷ Se le dieron 400 rs. en concepto de ayuda de costa (A.M.V.: 2-425-41). Ese año los autos representados fueron *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del mundo* (A.M.V.: 2-200-9)

¹⁴⁹⁸ Fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* (A.M.V.: 2-200-10)

¹⁴⁹⁹ Fueron *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (A.M.V.: 2-200-5)

¹⁵⁰⁰ La Junta le concedió 4 doblones, al igual que a otros actores "...por el trauajo de hauer asistido a las Juntas a lo que se les ha mandado ..." (A.M.V.: 2-201-4)

¹⁵⁰¹ "PETRONILA: Usted empiece a tocar/ señor Sequeira, que este hombre/ a mi me ha de condenar". Cotarelo (*Colección*: ccxxiv) lo incluye entre los bailes con claras influencias francesas.

¹⁵⁰² Vallejo solicitó que "...se trajese para ella [fiesta del Corpus] a Juan de Lima Sequeiros, musico que se allaua en la ciudad de Granada, y haviendose echo diligencias para traerle se le a emba[ra]çado su benida a causa de estar debiendo en dicha ciudad 3.600 reales..." Pertenecía a la compañía de Juan Manuel, y al recibir la orden de partir hacia Madrid, Siqueiros contestó que estaba "...presto a partirse dandole con que pagar 3.000 y tantos reales que deue a su autor, y mas 500 en la posada...", aunque en realidad debía 3-106 rs. a su autor. Con el fin de que pueda salir de Granada, el Corregidor de Madrid y los comisarios del Corpus acuerdan prestar 3.600 rs. a Vallejo, con la condición de que debe devolverlos en cuatro meses. Pero a su llegada a Madrid Siqueiros presentó unos gastos de viaje por él y por su mujer que ascendían a 2.876 rs. que incluían los gastos ocasionados por las mulas, los mozos, transporte de equipaje y comidas, de los cuales la Villa únicamente le pagó 2.300 rs. (*Autos*: 308-9 y 313)

Sequeiros se convierte en uno de los principales músicos teatrales de la Corte, en la que permaneció el resto de su vida, siempre ligado a las compañías que trabajaban para el Ayuntamiento y Palacio, a las que perteneció ininterrumpidamente durante mas de cuarente años. Stein¹⁵⁰³ le considera "... el musico mas prestigioso y de mayor talento del teatro musical de su tiempo...".

Dado lo dilatado de su carrera Sequeiros conoció a prácticamente todos los músicos teatrales que trabajaban en Madrid a finales del siglo XVII y principios del XVIII desde Juan Hidalgo a Cristóbal Galán, Juan de Navas, Sebastián Durón e incluso a Antonio de Literes, y de hecho Stein (*Diccionario*: 938) considera que la música que compuso para varias obras cortesanas está influida por el estilo de Literes.

Buena prueba del aprecio en que se le tenía es que al poco de instalarse en Madrid le encontramos ya como compositor de la música de los autos del Corpus de Madrid. Según Stein (*Diccionario*: 937) compuso la música de los autos que se representaron en Madrid en 1680¹⁵⁰⁴. Sabemos que compuso la música de los dos autos de 1682 (*Andrómeda y Perseo* y *Mística y Real Babilonia*) (*A.M.V.*: 2-200-5) , ya que en las cuentas de gastos de ese año figura el pago a Sequeiros de 1.100 rs. "... por la composición de la musica p[a]ra los autos..." (*A.M.V.*: 2-425-41), que como ya vimos era la cantidad habitual pagada a otros compositores en años anteriores. En 1691 compuso la música para el auto *El maestrazgo del Toison*¹⁵⁰⁵, representado por la compañía de Polope, a la que pertenecía como músico. En 1693 compuso la música para el auto de Manuel Vidal *Contra el encanto el escudo*, representado en el Corpus¹⁵⁰⁶ madrileño por su compañía (la de Polope) (*A.M.V.*: 2-200-3). En 1697 él y su colega Manuel de Villafior compusieron la música de los autos de sus respectivas compañías (*A.M.V.*: 2-200-7), que ese año fueron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.*: 2-200-5), cobrando cada uno de ellos 500 rs. "...que es lo mismo que se les da en cada un año por la composiz[i]on que tiene que hacer cada vno de su auto." (*A.M.V.*: 2-200-7), lo que demuestra que en estas fechas se había convertido ya en el compositor habitual de uno de los autos del Corpus madrileño. Compuso igualmente la música de uno de los dos autos de Antonio de Zamora representados en 1698 (*El Divino Artífice* y *Las puertas de David* (*A.M.V.*: 2-200-5)), trabajo por el que cobró los acostumbrados 500 rs. (*A.M.V.*: 2-200-8); y lo mismo en 1699 (*A.M.V.*: 2-200-9), en el que los autos representados fueron dos de los de Calderón: *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del Mundo* (*A.M.V.*: 2-200-5); y también en 1700, año en el que los autos representados fueron *La divina Filotea* y *El viático cordero* (*A.M.V.*: 2-200-10). Compuso la música para otro de los representados en 1701 (*El lirio y la azucena* y *A Dios por razón de estado*) (STEIN, *Manuscrito*: 205), y también para los de 1703 (*A.M.V.*: 2-201-2), año en que se repusieron otros dos autos de Calderón: *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (*A.M.V.*: 2-200-5); y los de 1704 (*A.M.V.*: 2-201-4), en el que los autos fueron *El pleito matrimonial* y *Las ordenes militares* (*A.M.V.*: 2-200-5)

Como compositor de festejos palaciegos sabemos que en 1679 puso la música del fin de fiesta de *Siquis y Cupido*¹⁵⁰⁷, y ese mismo año puso "...en musica las jornadas que faltaron..." para la reposición de *Faetón*¹⁵⁰⁸. En 1685 puso la música de la loa y baile para *El laberinto de Creta* y de la

¹⁵⁰³ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, E.Casares (Dr. y Coord.), vol. IX (Madrid, 2002), p. 937.

¹⁵⁰⁴ En la cuenta de los gastos de ese año solo se indica el pago de 1.100 rs. de la composición de la música de los autos pero sin indicar a quien se pagaron (*Autos*: 350)

¹⁵⁰⁵ Según la cuenta de gastos menores se pagaron 940 rs. "... a Juan de Sequeyra, musico de la comp^a de Damián Polope, los quinientos Rs. de ellos por la composicion de la musica del auto del Maestrazgo del touson y los quatrocientos y quarenta Rs. restantes por vía de ayuda de costa..." (*A.M.V.*: 2-198-17)

¹⁵⁰⁶ Según se indica en la cuenta de gastos menores se le pagaron en total 3.600 rs. por varios conceptos: 500 rs. "...por la composición de la musica de dho. auto de la compañía de Damian Polope..."; 400 rs. de ayuda de costa para vestir el auto, otros 500 rs. que por acuerdo de los comisarios "se le mandaron dar", aunque no se especifica en que concepto, y finalmente 2.200 rs. "...por hauer salido de una prisión y estar sin vestidos ni cosa q. ponerse y parea desempeñarse de lo que hauia causado en dha. prisión ..." (*A.M.V.*: 2-200-3)

¹⁵⁰⁷ Según las cuentas se le dieron 500 rs por dar "...la musica a las de su compañía y auer echo la del fin de fiesta..." (*Fuentes I*: 82). Cobró además 448 rs. como todos los miembros masculinos de las compañías (*Fuentes I*: 90). La obra de Calderón se había estrenado en 1662 (*Fuentes IX*: 194).

¹⁵⁰⁸ Según las cuentas se le pagaron 500 rs. "...por hauer dado la musica y hauer puesto en musica las jornadas que faltaron..." (*Fuentes I*: 93). En realidad cobró 400 rs. ya que se le "bajaron" 100 rs.

loa de *El segundo Escipion*¹⁵⁰⁹. También puso la música de la loa y bailes de la comedia representada ese mismo año durante las Carnestolendas¹⁵¹⁰ (*Fuentes I*: 164). En 1686 puso música a los versos añadidos por Diamante a la comedia (*Triunfo de la paz y el tiempo*) que se representó el 1º de mayo en Palacio. En esta ocasión parece que tuvo que trabajar con gran celeridad ya que el 25 de abril, José de Mendieta, secretario del Condestable y supervisor por delegación de éste de la organización de los festejos cortesanos comunica a su señor que “Oy se empezó a ensayar la música de la comedia, y algunos troços que faltan, y los versos cantados que a añadido Diamante los está poniendo Sequeyra. La música de la loa la tienen ya sabida, y como dije anoche a V.E. a de parecer muy bien.” Aunque según Stein (*Diccionario*: 937) Sequeiros compuso únicamente la música de la loa y el baile, del texto anterior parece desprenderse que puso también parte de la música de la fiesta¹⁵¹¹; en cualquier caso el 27 de abril Mendieta informa nuevamente al Condestable de que “La música de toda la fiesta está acuada de poner y mañana domingo por la mañana se ensayara toda la fiesta enteramente.” (*Fuentes I*: 171-2). Sequeiros habría por tanto terminado de componer la música en dos días y en ese mismo tiempo fue aprendida por los actores a los que con toda probabilidad él mismo se encargó de enseñársela, ya que entraba dentro de sus obligaciones como músico de la compañía que la representó.

Pero su actividad como compositor no se limitó a componer para las compañías a las que pertenecía ya que en 1713 aunque Sequeiros pertenecía a la compañía de Prado, compuso la música para *Santa Cecilia*, representada por la compañía de José Garcés (STEIN, *Diccionario*: 937)

Sus méritos como compositor parece que le fueron reconocidos económicamente tanto por la Casa Real¹⁵¹² como por la Villa de Madrid¹⁵¹³ mediante una suerte de pensiones o gratificaciones.

A diferencia de lo sucedido con otros músicos de compañía también compositores pero de los que no se ha conservado ninguna partitura, sí tenemos algunos ejemplos de la música compuesta por Sequeiros, sobre todo para obras breves. Stein señala como obras suyas las tonadas “*Con quien habló marica*”¹⁵¹⁴ para el baile anónimo del mismo título y que aparece en otro baile anónimo titulado *Atiende al ruego Marica*; “*De la beldad de Amarill*”¹⁵¹⁵, para el anónimo *Baile del herbolario*¹⁵¹⁶; “*Oh corazón amante*”¹⁵¹⁷, para el anónimo *Baile de la cantada O corazón amante*, publicada por Barón¹⁵¹⁸.

En cuanto a la música compuesta por él para obras largas, Caballero (*Arde*: 45) cree que la tonada a dúo “*¡Ay misera de tu Jerusalem!*” (*Lám. I*) está relacionada con *El Austria en Jerusalem*¹⁵¹⁹ de Bances Cándamo. Stein (*Diccionario*: 938) por su parte añade la música para el auto

¹⁵⁰⁹ “A Juan de Sequeira, por la música de la loa y vaile de la fiesta del Laberinto de Creta, 200 rs., y por la música de la loa de la fiesta del Segundo Scipion, 150 rs.” (*Fuentes I*: 162). La primera era una zarzuela de Diamante y la segunda una comedia de Calderón (*Fuentes IX*: 142 y 216)

¹⁵¹⁰ Se le pagaron 200 rs. (*Fuentes I*: 164)

¹⁵¹¹ La obra se había publicado en 1670, en la primera parte de las *Comedias* de Diamante (*Fuentes IX*: 232)

¹⁵¹² En 1685 se le dieron “...por el último tercio del año 1684, 50 ducados de los 150 ducados que se le da cada año...” (*Fuentes I*: 162), lo que parece indicar que para asegurar que trabajase para la corte se le había asignado un sueldo anual.

¹⁵¹³ En 1715 la Villa le concedió una ayuda de costa de 1.200 rs. y “...el aprovechamiento de los corredores del corral de la Cruz encima del tablado...” (*A.M.V.*: 2-425-41)

¹⁵¹⁴ *B.N.M.*, Ms 14851 y 14850, y Barcelona, Biblioteca de Cataluña Ms. 754/70. Ver en STEIN, *Songs*: 372.

¹⁵¹⁵ Biblioteca privada. Ver STEIN, *Songs*: 373.

¹⁵¹⁶ Querol ha publicado otra tonada perteneciente a este baile, titulada “*Herbolario soy*”. Además publica otra tonada de Sequeiros (“*Mares, montes, vientos*”) (Bib. Cataluña, M 738/16) en la que se alude al rapto de Elena por París pero sin indicar la obra de procedencia. Ver QUEROL GAVALDÁ, M., *Música Barroca Española IV. Canciones a solo y dúos del siglo XVII* (Barcelona, 1988), pp. 37-39 y 40-43.

¹⁵¹⁷ *B.N.M.*: Ms. M-2618/58. Ver STEIN, *Songs*: 389.

¹⁵¹⁸ Es la nº 30. Además Barón ha publicado otras cuatro tonadas a solo aunque sin identificar las obras de procedencia: “*Quería Cupido, traidor y halagüeño*” (nº 27); “*Ay Leónida, si mis quejas y suspiros*” (nº 28); “*Todo es amor el arroyo, la estrella y la flor*” (nº 29); y “*En la ribera verde del patrio Manzanares*” (nº 31). Ver BARÓN, Jh.H., *Art Song in the Seventeenth Century* (Madison, 1985).

¹⁵¹⁹ Se representó el 16 de enero de 1695 en Valladolid (Moir, *Theatre*: xxxii), lo que explica que la partitura se conserve en la Catedral de la ciudad, cuyo maestro de Capilla, Miguel Gómez Camargo (desde 1654 a

sacramental *Gedeón divino y humano* (1687) de Jacinto Yañez y la música para la loa de *Decio y Eraclea*, espectáculo teatral con partes cantadas, representado en el Coliseo del Buen Retiro en 1708 para celebrar el cumpleaños del príncipe Luis, futuro Luis I. Subirá (*Gremio*: 69) menciona como obra de Sequeiros un *Miserere* a cuatro voces con violines para el jueves santo, conservado entre los papeles de la Cofradía de la Novena

Aunque afortunadamente son bastantes las noticias que tenemos sobre la actividad profesional de Sequeiros, apenas sabemos nada sobre su personalidad, por ello nos parece especialmente interesante el incidente que motivó su encarcelamiento por la Inquisición en 1691¹⁵²⁰ que nos lo presenta como un hombre plenamente barroco en el que la pasión amorosa y la religiosa parece entremezclarse.

SERRANO, Miguel:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1699 (?): 2º músico en la compañía de Juan Antonio Pernia (*Genealogía*: 268)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia en hacia 1699 en la compañía de Pernia, pero Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en ese año en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre.

SOLER, José:

1. Datos biográficos:

- Arpista valenciano (*Genealogía*: 196)
- Se retiró de la comedia y tomó el hábito de San Jerónimo en El Escorial (*Genealogía*: 196)

2. Vida profesional:

- 1672: Arpista en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 329)
- 1673: Arpista en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 333)
- 1674: Arpista en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón*: 338)

3. Repertorio:

1690), estaba muy interesado por la música teatral, como ha demostrado Caballero. Ver de este autor "Nuevas fuentes musicales de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 119-155, y "En trova de lo humano a lo divino: las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo", en *La ópera en España e Hispanoamérica*, E. Casares y A. Torrente (eds.), vol. I (Madrid, 2001), pp. 95-115.

¹⁵²⁰ Parece que permaneció encarcelado hasta 1693 cuando, como hemos visto, para que pudiera satisfacer sus deudas la Junta del Corpus le concedió 2.200 rs. (*A.M.V.*: 2-200-3).

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1672: Como arpista de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 329*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1673: Como arpista de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 333*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1674: Como arpista de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 338*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Su carrera parece haber sido extremadamente corta, ya que los únicos datos que tenemos sobre él se refieren a los tres años que permaneció en la compañía de Vallejo. Aunque en 1675 se le había incluido una vez más como arpista en la compañía de Manuel Vallejo (*Autos: 285*), fue ese el año que se retiró de la comedia, metiéndose religioso¹⁵²¹.

- T -

TAPIA, Francisco de:

1. Datos biográficos:

- Fue recibido por cofrade de la Novena en 1634 (*Genealogía: 75*)

2. Vida profesional:

- 1634: Miembro de la compañía de Juan Bautista Spinola (*Genealogía: 75*)
- 1635: Arpista en la compañía de Alonso de Olmedo (*Spanish: 605*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este arpista que su pertenencia a las compañías de Spinola (1634) y Olmedo (1635).

TAPIA Y SANDOVAL¹⁵²², Juan:

¹⁵²¹ El 16 de marzo el alguacil de la Junta del Corpus "...pregunto a diferentes personas de las compañías de comediantes desta corte si sabían donde estaua Joseph Solier arpista q. fue de vna de ellas v donde tenia su posada los quales = Dijeron tenían noticia se hauía metido religioso no sabían en q. conbento ..." (*A.M.V.: 2-197-18*)

¹⁵²² Según Bergman (*L. Quiñones: 549*) se llamaba en realidad Juan Pérez de Tapia, y se le suele confundir con Juan de Tapia Sandoval, casado con Basiliña de Alcaraz, cuya carrera se desarrolló en primer cuarto del siglo.

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz-música Josefa Mazana¹⁵²³ (*Genealogía*: 289)

2. Vida profesional:

- 1643: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa en la que su mujer era 4ª dama (*N.Datos*, 2ª(1912): 414)
- 1644: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 45)
- 1645: Músico en la compañía de Andrés de la Vega en la que su mujer era 3ª dama (*N.Datos*, 2ª(1912): 424)
- 1650: Miembro de la compañía de Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 170)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1644: Como músico de la compañía de Pedro de la Rosa (*Autos*: 45) participó en la representación de los autos del Corpus de Madrid
- 1650: Como miembro de la compañía de Antonio García de Prado (*Docs. Calderón*: 170) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que su carrera parece haber sido bastante corta, su inclusión en las compañías más importantes de la época parece indicar que se trataba de un músico de reconocida pericia.

TOBAR, Isidro de:

1. Datos biográficos:

- Era valenciano y primero que comediante había sido zapatero (*Genealogía*: 257)
- Parece que entró en la profesión después de haber sido criado de Manuela de Escamilla (*Genealogía*: 256)
- Casado con la actriz Juana Navarro (*Genealogía*: 257)
- Su hija Gabriela de Tovar fue también actriz (*Genealogía*: 555)

2. Vida profesional:

- 1699: Músico en la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-9)
- 1700: Actor (galán) en la compañía de Juan Antonio Pernia (*Genealogía*: 256)

3. Repertorio:

¹⁵²³ Ella era hija de Juan Mazana y Dorotea de Sierra (*Genealogía*: 440). Debieron casarse hacia 1643 ya que en febrero de ese año ella todavía figura junto con su padre en la compañía de Prado (*Autos*: 37), pero poco después ya aparece con su marido en la compañía de Rosa (*N.Datos*, 2ª(1912): 414)

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1699: Como músico en la compañía de Manuel Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-9) participó en uno de los autos del Corpus¹⁵²⁴ de Madrid, que ese año fueron *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del mundo* (*A.M.V.*: 2-200-9)

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que en 1699 le encontramos como músico de Vallejo (probablemente arpista ya que figura en la lista después de Villafior y Chavarría) no parece que estuviese conforme con su situación en una de las compañías más importantes de la época, ya que aunque parece que permaneció en ella todo el año de 1699¹⁵²⁵, y de hecho Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le menciona ese año en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre, en 1700 él y su mujer, Juana Navarro, se fugaron de Madrid, y pese a que el Protector escribió a varias ciudades ordenando que se les apresara y remitiera a la Corte para meterlos en la Cárcel Real, y al parecer eso pretendía hacer el gobernador de Valladolid¹⁵²⁶, finalmente parece que no lo llevó a cabo.

TOMAS, Diego:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1639: Músico en la compañía de Bartolomé Romero (*N.Datos*: 306)
- 1640: Músico en la compañía de Gabriel Cintor (*Genealogía*: 170)
- 1642: Miembro de la compañía de Antonio de Benavente (*Vida teatral*: 185)
- ¿?: Músico en la compañía de Francisco de Valencia (*Genealogía*: 170)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los escasos datos que tenemos sobre él, del contrato que firma en 1639 con Romero se desprende que era músico y compositor, ya que se éste le contrata para representar, cantar, bailar, poner la música y los bailes (*N.Datos*: 306)

¹⁵²⁴ Se le dieron 300 rs. en concepto de ayuda de costa (*A.M.V.*: 2-425-41)

¹⁵²⁵ Se le menciona entre los miembros de la compañía de Vallejo a los que el 19-II-1700 se prohíbe salir de Madrid (*A.M.V.*: 2-200-10)

¹⁵²⁶ El 13 de marzo el gobernador de Valladolid informa de que se les esperaba en la ciudad y estaba preparado para "asegurarlos" (*A.M.V.*: 2-200-10)

- U -

UGARTE, Juan de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1675: Miembro de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 342*)
- 1676: Arpista en la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 346*)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1675: Como miembro de la compañía de Manuel Vallejo¹⁵²⁷ (*Docs. Calderón: 342*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1676: Como arpista de la compañía de Manuel Vallejo (*Docs. Calderón: 346*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este arpista que su pertenencia a la compañía de Vallejo en 1675 y 1676 pero Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le menciona este último año en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

- V -

VALENTÍN, Gaspar:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1635: Músico en la compañía de Andrés de la Vega (*N.Datos, 2ª(1911): 55*)
- 1648: Músico en la compañía de Alonso de Olmedo (*N.Datos, 2ª(1912): 431*)

¹⁵²⁷ No figura en la lista de Vallejo publicada por Shergold y Varey (*Autos: 286*), pero si aparece entre los miembros de dicha compañía que recibieron ayuda de costa. A Ugarte se le dieron 500 rs. (*Autos: 292*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre este músico que los contratos que firma con Vega (1635) y Olmedo (1648), pero dado que en el primero de ellos se especifica que debe cantar y poner la música podemos afirmar que se trataba de un “músico principal”.

VASCONCELOS, Manuel de:

1. Datos biográficos:

- Estaba “ordenado de Epistola” (*Genealogía*: 280)

2. Vida profesional:

- 1702: Músico principal en la compañía de Francisca Correa (*Genealogía*: 280)
- 1720: Miembro (barbas) de la compañía de Pedro Alonso (*Genealogía*: 280)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

De los escasos datos que tenemos sobre él parece desprenderse que era además de músico actor; sin embargo Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le incluye en 1702 en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierta notoriedad.

VEGA, Juan Francisco de la:

1. Datos biográficos:

- Casado con la actriz Hipólita de Quiñones (*Genealogía*: 200)
- Murió en 1682 (*Genealogía*: 200)

2. Vida profesional:

- 1670: Arpista en la compañía de Manuel Vallejo¹⁵²⁸ (*Genealogía*: 200)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

¹⁵²⁸ No figura sin embargo en la lista de la compañía de Vallejo publicada por Pérez Pastor (*Docs. Calderón*: 318) que representó uno de los autos del Corpus de Madrid

No tenemos más datos de este arpista que su pertenencia a la compañía de Vallejo en 1670, que es precisamente el año en el que Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) también le cita en su lista de músicos de compañía que alcanzaron cierto renombre.

VELA, Juan:

1. Datos biográficos:

- Hijo de los actores Manuel Labaña y Angela García (*Genealogía: 219*)
- Casado con la actriz Agustina Mosquera¹⁵²⁹ (*Genealogía: 219*)
- Murió en 1707 (*Genealogía: 219*) en el Hospital General de Madrid (*Genealogía: 226*)

2. Vida profesional:

- 1692: Arpista en la compañía de María Alvarez (*Genealogía: 219*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que se trata de un “hijo de la comedia”, no tenemos más datos profesionales de este arpista que su pertenencia en 1692 a la compañía de María Alvarez, y ese es también el año en el que Cotarelo (*Colección: ccxxviii*) le menciona en su lista de músicos de compañía.

VELASCO, Antonio de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1641: Músico en la compañía de Pedro de la Rosa (*N.Datos, 2ª(1912): 308*)
- 1644: Músico en la compañía de Alonso de la Paz (*N.Datos, 2ª(1912): 420*)
- 1645: Miembro de la compañía de Luís López (*Spanish: 623*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a los escasos datos que tenemos sobre él, del contrato que firma en 1644 con Alonso de la Paz, por el que se obliga a cantar, tocar el arpa y representar cobrando un sueldo de 6 rs. de ración y otros tantos por cada representación, parece que no era músico principal sino simplemente arpista.

¹⁵²⁹ Era hija de Manuel de Mosquera y María de Cisneros (*Genealogía: 226*)

VERA, Juan de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1584: Músico en la compañía de Jerónimo Velázquez (*Spanish: 626*) y también en la de Gaspar de Porras (FERNÁNDEZ, *Comediantes: 42*).
- 1590: Músico en la compañía de Jerónimo Velázquez (*Spanish: 626*)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Pese a que apenas tenemos datos sobre su actividad profesional parece que se trata de un músico principal ya que cuando Porras le contrata en 1584 lo hace para que cante "... las letras que como tal musico se hubieran de cantar..."¹⁵³⁰

VICTOR, Manuel:

1. Datos biográficos:

- Cuñado del actor Andrés Correa, casado con una hermana de Victor (*Genealogía: 263*)
- Después de haber ejercido como 2º músico en las compañías teatrales tomó los hábitos en 1696 en el convento del Carmen de Barcelona donde ejercía como maestro de capilla (*Genealogía: 263*)

2. Vida profesional:

No se tienen datos.

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos ningún dato profesional sobre este músico cuya vocación religiosa parece haber sufrido ciertos altibajos ya que según el anónimo autor de la *Genealogía* (p. 263) "...en el año de su nouiciado tubo muchos ynpulsos de dejar el auito y por dos o tres ocasiones estuvo vestido de seglar para salirse de noche del conuento y siempre tubo enbarazos sobrenaturales que se lo estorbaron."

VIDAL, José:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

¹⁵³⁰ FERNÁNDEZ MARTÍN, L., *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, (Valladolid, 1988), p. 42.

2. Vida profesional:

- 1700: Músico 2º en la compañía de José Andrés (*Genealogía*: 261)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos sobre él que su pertenencia en 1700 a la compañía de José Andrés que representaba en Zaragoza (*Genealogía*: 261)

VILLAFLOR, Manuel de:

1. Datos biográficos:

- Músico valenciano (*Genealogía*: 232)
- Casado con la actriz Sabina Pascual¹⁵³¹, hija del músico y autor Felix Pascual y de la actriz Manuela de Bustamante (*Genealogía*: 46)
- Sus hijos Manuela y Ramón de Villafior fueron también comediantes (*Genealogía*: 494)
- En 1703 el matrimonio vivía en la calle del Niño de Madrid¹⁵³² (*A.M.V.*: 2-202-2)
- Villafior murió en Madrid en 1707 (*Genealogía*: 232), pasando su mujer a dirigir la compañía (*Genealogía*: 504)

2. Vida profesional:

- 1688: Músico en la compañía¹⁵³³ de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-1)
- 1690: Músico en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-198-17)
- 1691: Músico en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1692: Músico en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1693: Músico en la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-3)
- 1694: Músico en la compañía de Agustín Manuel¹⁵³⁴ (*A.M.V.*: 2-200-4)
- 1695: Músico en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-5) (*100 Docs.*: 121)
- 1696: Músico en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-6) (*Fuentes I*: 217)
- 1697: Músico en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-7)
- 1698: Músico en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-8)
- 1699: Músico en la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-9)
- 1700: Músico en la compañía de Juan de Cárdenas¹⁵³⁵ (*A.M.V.*: 2-200-2)
- 1703: Músico y autor de su propia compañía (*A.M.V.*: 2-201-2)

¹⁵³¹ Posiblemente se casaron en torno a 1687-1688 ya que en 1687 ella aparece sola en la compañía de Ruano mientras que en 1688 ya figuran ambos en dicha compañía que actuaba en Valencia, desde donde se les trajo para que entrasen en la compañía de Madrid (*A.M.V.*: 1-199-1)

¹⁵³² En 1700 vivían en "...las casas de Dn. Joseph Minguela..." (*A.M.V.*: 2-200-10), pero no sabemos si se trataba de la misma casa.

¹⁵³³ Pertenecía a la compañía de Isidoro Ruano que actuaba en Valencia, desde donde se trajo a Villafior y a su mujer para que entrasen en las compañías de la Corte. Ruano solicitó que Madrid le pagase lo que Villafior le había dejado a deber, pero pese a que hizo la petición a través del Conde de Altamira, quien envió una carta sobre el tema al Protector, la petición de Ruano fue rechazada (*A.M.V.*: 2-199-1)

¹⁵³⁴ Al notificársele que debía entrar en la compañía de Agustín Manuel dijo que "...esta promptly a servir a S.M. y a M[adri]d en la comp^a de Agustín Manuel conque M[adri]d le a[b]ra de dar Doscientos ducados que es la cantidad que ha reconocido quedar en empeño su casa y familia acuada la fiesta del Corpus por los empeños q. contrae en bestir dha. fiesta, esto demas de la Ayuda de costa que s[iem]e se le ha dado ..." (*A.M.V.*: 2-200-4).

¹⁵³⁵ Ese año la compañía de Vallejo a la que había pertenecido el matrimonio en años anteriores, pasó a ser dirigida por Teresa de Robles ya que Vallejo no podía hacerlo (*A.M.V.*: 2-200-10). Sin embargo el matrimonio Villafior-Pascual pasó a la de Cárdenas, aunque no sabemos los motivos del cambio.

- 1704: Músico y autor de su propia compañía (*A.M.V.*: 2-201-4)
- 1705: Músico y autor de su propia compañía (*Genealogía*: 179)
- 1706: Músico y autor de su propia compañía (*Genealogía*: 461)

3. Repertorio:

a) Actuaciones conocidas fechadas:

- 1688: Como músico de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-199-1) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, posiblemente en el titulado *A María el Corazón*¹⁵³⁶.
- 1691: Como músico de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-2) participó en *Siquis y Cupido*, uno de los autos del Corpus de Madrid cuya música compuso.
- 1692: Como músico de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-3) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁵³⁷, cuya música compuso.
- 1693: Como músico de Agustín Manuel participaría en el estreno de *La piedra filosofal*, "fiesta" de Bances Candamo representada en el Alcázar por dicha compañía el 18 de enero para celebrar el cumpleaños de la madre de la Reina Mariana de Neoburgo (*Fuentes VI*: 293).
 - Como músico de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-3) participó en *Música enseña el amor* de Manuel Vidal, el auto representado ese año por su compañía en el Corpus de Madrid, cuya música compuso.
 - Como músico de Agustín Manuel participaría en la reposición de *La estatua de Prometeo* de Calderón, representada el 6 de noviembre en el Coliseo por las compañías de Agustín Manuel y Damian Polope para celebrar el cumpleaños del Rey (*Fuentes VI*: 293)
- 1694: Como músico de la compañía de Agustín Manuel (*A.M.V.*: 2-200-4) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid, que ese año fueron *La semilla y la cizaña* y *El verdadero dios Pan* (*A.M.V.*: 2-200-5).
- 1695: Como músico de la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-5) participó en uno de los autos del Corpus madrileño, que ese año fueron *La nave del mercader* y *El divino Orfeo* (*A.M.V.*: 2-200-5).
 - Como miembro de la compañía de Carlos Vallejo participó en varias de las fiestas representadas en noviembre para celebrar aniversarios de miembros de la familia real (*Fuentes I*: 212-3)
- 1696: Como músico de Vallejo participaría en la reposición de *El laurel de Apolo*, zarzuela de Calderón representada por dicha compañía en el Alcázar el día de Reyes (*Fuentes VI*: 297)
 - Como músico de Vallejo participaría en la reposición de *El golfo de las sirenas*, zarzuela de Calderón representada en el Pardo por las compañías de Vallejo y Andrea de Salazar el 19 de febrero (*Fuentes VI*: 297)
 - Participó como músico de Carlos Vallejo en *Apolo y Clímene*, representada el Domingo de Carnestolendas (*Fuentes I*: 217)
 - Participó con la compañía de Vallejo en *La Celestina*, representada el Martes de Carnestolendas (*Fuentes I*: 217)
 - Como músico de la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-200-6) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid.
- 1697: Como músico de Vallejo participaría en la reposición de *Celos aun del aire matan* de Calderón, representada en el Alcázar el 12 de febrero (*Fuentes VI*: 297)
 - Como músico de la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.*: 2-2007) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁵³⁸, cuya música compuso.

¹⁵³⁶ Según la cuenta de gastos se pagaron 600 rs. a Bernabé Alvarez "... para que con ellos bitiese a su hija que se entro por sobresaliente en la compañía de rosendo lopez de estrada para azer el papel del hijo de nabucodonosor ..." (*A.M.V.*: 2-199-1), por lo que parece que esta compañía representó *Mística y real Babilonia*.

¹⁵³⁷ Los autos representados ese año fueron *El día mayor de los días* y *El Diablo mudo* (*A.M.V.*: 2-200-5)

¹⁵³⁸ Ese año se representaron *El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos* (*A.M.V.*: 2-200-5)

- Como músico de Vallejo participaría en *Venir el amor al mundo*, zarzuela de Melchor Fernández de León representada el 13 de octubre (Fuentes VI: 298)
- Como músico de Vallejo participaría en *Muerte en amor es la ausencia*, fiesta de Antonio de Zamora que representaron dicha compañía y la de Cárdenas para celebrar el cumpleaños de la Reina el 28 de octubre (*Fuentes VI: 298*)
- 1698: Como músico de Vallejo participaría en la “fiesta de la opera” prevista para finales de enero (Fuentes VI: 299), posiblemente la zarzuela *Celos vencidos de amor y de amor el mayor triunfo* de Marcos de Lanuza, cuya música acompañó la “opera de Flandes” (*Hª Zarzuela: 70*)
 - Como músico de la compañía de Vallejo (*A.M.V.: 2-200-8*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁵³⁹, cuya música compuso.
- 1699: Aparece en el fin de fiesta de la zarzuela *Júpiter y Yoo* de Marcos de Lanuza, representada durante las Carnestolendas (*Hª Zarzuela: 71*)
 - Como músico de la compañía de Carlos Vallejo (*A.M.V.: 2-200-9*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁵⁴⁰, cuya música compuso.
- 1700: Como músico de la compañía de Juan de Cárdenas (*A.M.V.: 2-200-2*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁵⁴¹, cuya música compuso (*A.M.V.: 2-200-10*).
- 1703: Como músico de su propia compañía (*A.M.V.: 2-201-2*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁵⁴², cuya música compuso.
- 1704: Como músico de su propia compañía (*A.M.V.: 2-201-4*) participó en uno de los autos del Corpus de Madrid¹⁵⁴³ cuya música compuso.

b) Actuaciones conocidas sin fecha:

No se tienen datos.

c) Posibles papeles representados:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Desde su llegada a Madrid en 1688¹⁵⁴⁴ (*A.M.V.: 2-199-1*), Villafior se convertirá junto con Sequeiros en uno de los principales compositores de música teatral, y ambos se encargarán hasta finales de siglo de componer la música de los autos del Corpus madrileño ya que sabemos con

¹⁵³⁹ Se estrenaron dos autos de Antonio de Zamora: *El Divino Artífice* y *Las puertas de David* (*A.M.V.: 2-200-5*). La compañía de Vallejo parece que representó el primero, ya que posiblemente la compañía de Cárdenas hizo el segundo ya que ante el deseo del Rey de que la compañía fuese a representarle a Toledo, la Villa de Madrid alegó el problema que le suponía buscar una compañía sustituta para el Corpus, máxime teniendo en cuenta que a Cárdenas ya se le había “...repartido el auto de la honda de David...” (*A.M.V.: 2-200-8*), que sería el titulado *Las puertas de David*.

¹⁵⁴⁰ Fueron *El laberinto del mundo* y *Segundo blasón de Austria* (*A.M.V.: 2-200-5*)

¹⁵⁴¹ *La divina Filotea* y *El viático cordero* (*A.M.V.: 2-200-5*)

¹⁵⁴² *La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec* (*A.M.V.: 2-200-5*)

¹⁵⁴³ *El pleito matrimonial* y *Las ordenes militares* (*A.M.V.: 2-200-5*)

¹⁵⁴⁴ Como al parecer llegó ya iniciada la temporada teatral, sus funciones como compositor de la música de su compañía tuvieron que ser asumidas por otros músicos. Uno de ellos fue José de Loaisa, “representante y músico”, a quien la Junta del Corpus pagó 200 rs. “...por hauer compuesto la musica de la loa comedia y bayle para empear el año por no hauer llegado a tiempo el musico que se trujo de Balencia para la compañía de Agustín Manuel.”, y por la misma razón la Junta tuvo que pagar 80 rs. “ un músico de la Capilla Real que compuso el tono de empear de la compañía de Agustín Manuel por no hauer llegado el musico.” (*A.M.V.: 2-199-1*). Traerle ocasionó varios gastos, que ascendían a unos 4.000 rs. (*A.M.V.: 2-299-1*)

certeza que compuso la música de *Psiquis y Cupido*¹⁵⁴⁵, que fue el auto representado en el Corpus de Madrid en 1691 por la compañía de Agustín Manuel, a la que pertenecía Villafior (A.M.V.: 2-198-17). Puso música también al auto de su compañía en 1692¹⁵⁴⁶, así como al auto de Manuel Vidal *Música enseña el amor*¹⁵⁴⁷, representado en el Corpus madrileño en 1693 (A.M.V.: 2-200-3), y a uno de los dos representados en 1697¹⁵⁴⁸ (*El jardín de Falerina* y *La redención de cautivos*) (A.M.V.: 2-200-5), y también de los de 1698¹⁵⁴⁹, *El Divino Artífice* y *Las puertas de David* (A.M.V.: 2-200-5), ambos de Antonio de Zamora. También puso la música de uno de los dos representados 1699¹⁵⁵⁰, en que se repusieron dos autos de Calderón: *Segundo blasón de Austria* y *El laberinto del Mundo* (A.M.V.: 2-200-5); e igualmente la de uno de los autos (*La divina Filotea* y *El viático Cordero*) (A.M.V.: 2-200-5) representados en Madrid en 1700¹⁵⁵¹. En 1701 compuso música para uno de los dos autos de Calderón representados ese año: *El lirio y la azucena* y *A Dios por razón de estado* (STEIN, *Manuscrito*: 205). También compuso la música de uno de los dos autos (*La cura y la enfermedad* y *El orden de Melquisedec*) (A.M.V.: 2-200-5) representados en Madrid en 1703¹⁵⁵², así como de uno de los dos (*El pleito matrimonial* y *Las órdenes militares*) (A.M.V.: 2-201-4) representados en 1704¹⁵⁵³. A la música de los autos deberíamos añadir un *Miserere* a cuatro voces con violines para el Jueves Santo firmado por Villafior que según Subirá (*Gremio*: 69) se conservaba en el archivo de la Cofradía de la Novena.

Lamentablemente y a diferencia de lo que sucede con su colega Sequeiros, la música que compuso Villafior para las obras breves que representaba su compañía, así como la que pudo componer para obras de mayor envergadura, no nos ha llegado.

En cualquier caso se trataba de un músico muy apreciado como prueba sus constante presencia en los festejos cortesanos y en los autos del Corpus madrileño durante veinte años.

Casado con una de las actrices más famosas de finales del XVII, la familia de Villafior es una buena muestra de la endogamia dominante en la profesión cómica durante la 2ª mitad del siglo pues no sólo su mujer era hija de una pareja de famosos comediantes, sino que también sus hijos se casaron con miembros de otras dinastías de célebres actores: Manuela con Blas Polop, hijo de Pablo Polop y Ramón con Francisca de Castro, hija de Fernando de Castro y Manuela Lavaña (*Genealogía*: 494).

De hecho Villafior y Sabina Pascual pertenecían al círculo “intelectual” madrileño como prueba la amistad que mantenían entre otros con el dramaturgo D. Antonio de Zamora¹⁵⁵⁴ (*Genealogía*: 293). El incidente protagonizado por el matrimonio en 1703, al huir de su casa por

¹⁵⁴⁵ Según la cuenta de gastos menores se le pagaron 900 rs. de los cuales 500 rs. se le dieron “por la composición de la música del Auto de su compañía y los cuatrocientos Rs. restantes por la Ayuda de costa para vestir el auto.” (A.M.V.: 2-198-17)

¹⁵⁴⁶ Según una relación de los gastos originado por los actores con motivo de la representación de los autos madrileños, a Villafior como “músico principal” de la compañía de Agustín Manuel se le pagaron 900 rs., de los cuales 500 rs. fueron por componer la música del auto de su compañía y 400 Rs. por ayuda de costa para vestir el auto (A.M.V.: 2-200-4)

¹⁵⁴⁷ Se le pagaron 940 rs., de los cuales 500 rs. fueron “...por la ocupación q. ha tenido en la música del auto como músico principal que es en la compañía de Agustín Manuel y los cuatrocientos y cuarenta Rs. restantes también al susodho. para vestir el auto.” (A.M.V.: 2-200-3)

¹⁵⁴⁸ En la cuenta de gastos menores de ese año se consigna el pago de 1.000 rs. a los dos músicos de las compañías, dándoles 500 rs. a cada uno “...por la composición[i]on que tienen que hacer cada uno en su auto...” (A.M.V.: 2-200-7)

¹⁵⁴⁹ Se le pagaron los acostumbrados 500 rs. (A.M.V.: 2-200-8)

¹⁵⁵⁰ Cobró los acostumbrados 500 rs. por componer la música del auto que hizo su compañía (A.M.V.: 2-200-9).

¹⁵⁵¹ Se le pagaron como de costumbre 500 rs. (A.M.V.: 2-200-10)

¹⁵⁵² Según la lista de gastos menores de ese año se le pagaron los acostumbrados 500 rs. por poner la música de su auto (A.M.V.: 2-201-2)

¹⁵⁵³ Se le pagaron los acostumbrados 500 rs. Ese año además se le pagaron 4 doblones, igual que a otros compañeros “...por el trauajo de hauer asistido a las Juntas a lo que se les ha mandado...” (A.M.V.: 2-201-4)

¹⁵⁵⁴ Poeta y dramaturgo, Zamora se convirtió en el principal proveedor de obras palaciegas tras la marcha de Madrid de Bances Candamo.

una puerta trasera en las mismas barbas del escribano y alguaciles enviados por la Junta del Corpus para “asegurarles”¹⁵⁵⁵, prueba que tenían amigos poderosos en la Corte ya que ella se refugió en casa de la duquesa de Osuna y él en la del embajador de Portugal (*A.M.V.*: 2-201-2)

En 1703 él y su mujer protagonizaron una huida “de comedia” ya que el 25 de marzo al ir los alguaciles y escribano de la Junta a embargarles, el matrimonio se escapó por una puerta trasera de su casa, Prueba de sus buenas relaciones en la corte con personas de peso es que buscaron refugio ella.

VILLANUEVA, Acacio de:

1. Datos biográficos:

- Natural de Toledo (*Spanish*: 630)

2. Vida profesional:

- 1609: Miembro de la compañía de Nicolás de los Rios (*Spanish*: 630)
- 1614: Miembro de la compañía de Alonso de Villalba (*Spanish*: 630)
- 1619: Músico en la compañía de Cristobal Ortíz (*Spanish*: 630)

3. Repertorio:

No tenemos datos.

4. Conclusiones:

Los datos que poseemos sobre este músico son muy fragmentarios. Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1619 en su lista de músicos de compañía.

VILLARREAL, (?):

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1644: Músico y 4º galán en la compañía de Alonso de la Paz (*Autos*: 45)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos que la mención que se hace de él en la compañía de Paz, en la que ni siquiera se menciona su nombre.

VILLARROEL, Cristóbal:

1. Datos biográficos:

¹⁵⁵⁵ Se llevaron incluso algunas arcas de ropa y joyas, no obstante lo cual se les embargó otra arca, dos guitarras y algunos otros objetos menores (*A.M.V.*: 2-201-2).

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1651: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 169)
- 1653: Autor de su propia compañía (*Genealogía*: 169)
- 1657: Barba y músico en la compañía de Francisco de la Calle (*N.Datos*, 2ª(1913): 441)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

El único dato de su actividad como músico es el que se recoge en el contrato que firma en 1657 con Francisco de la Calle (*N.Datos*, 2ª(1913): 441).

- Z -

ZABALETA, José de:

1. Datos biográficos:

- Natural de Navarra (*Genealogía*: 203)
- Tras retirarse del teatro ejercía como corneta en la catedral de Tudela (*Genealogía*: 203)

2. Vida profesional:

- 1681: Músico 2º en la compañía de Angela de León (*Genealogía*: 203)
- 1684: Músico en la compañía de Miguel Vela (*Genealogía*: 203)
- 1685: Músico en la compañía de Miguel Vela (*Genealogía*: 203)
- 1686: Músico en la compañía de Angela de León (*Genealogía*: 203)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

Aunque los datos que tenemos sobre él son de la década de 1680 Cotarelo (*Colección*: ccxxviii) le cita en 1676 en su lista de músicos de las compañías que alcanzaron algún renombre.

ZUÑIGA, Domingo de:

1. Datos biográficos:

No se tienen datos.

2. Vida profesional:

- 1701: Músico en la compañía de Juan Manuel (*Genealogía*: 289)

3. Repertorio:

No se tienen datos.

4. Conclusiones:

No tenemos más datos de este músico que su pertenencia en 1701 a la compañía de Juan Manuel pero Cotarelo (*Colección*, ccxxviii) le cita ese mismo año en su lista de músicos de compañía.

VOLUMEN IV

I. APÉNDICES

APÉNDICE II: DOCUMENTOS	2
APÉNDICE III: FIGURAS	270
APÉNDICE IV: LÁMINAS	324

II. ÍNDICES

1. ABREVIATURAS Y ADVERTENCIAS	371
2. FIGURAS	374
3. LAMINAS	378

<i>III. BIBLIOGRAFÍA</i>	381
---------------------------------------	-----

APENDICE II:

DOCUMENTOS

II. DOCUMENTOS

Nº: 1. 1611. Sobre formación de las compañías.

Sin fecha. Petición del autor Tomás Fernández para que dos actores entren en su compañía (A.M.V'.: 3-470-23).

“Thomas Fernandez, Autor de comedias, digo que como a Vm. es notorio, soy uno de los autores que a de hazer las fiestas del S[antisi]mo Sacram[en]to este pres[en]te año en esta Villa de Madrid de que tengo hecha oblig[aci]on² ante P[edr]o Martinez escriv[an]o del ayuntami[en]to a que me refiero, y por vna de las condiçiones esta obligada esta villa a darme los compañeros que vbiere menester y pidiere, y obligarlos a estar en mi compañía la qual dicha condiçion se a guardado siempre y se a hecho con otros autores trajindoles los compañeros que an pedido aunq. an estado fuera desta corte = Y porque para cumplir como tengo obligaçion con la dha. fiesta, tengo necesidad que Salvador Ochoa y Joan Gasque, que al presente estan en esta Villa, representen en mi compañía, atento a que vn compañero que tenia, de vna pendençia q. tubo le sacaron un ojo y no esta para poder representar y el dho. Ju[an] Gasque me tenia hecha scriptura y dada palabra y se sale afuera, llamandose menor de edad, y el dicho Saluador Ochoa asimismo me tenia hecha escriptura y yo la di por mi q[uent]a por vna çedula, pero no embarganse tengo neçesidad de su persona p[ar]a cumplir con la dicha fiesta = Por tanto sup[li]co a Vm. se sirua de mandar apremiarle que este en la dicha mi comp^a y asimismo al dicho Ju[an] Gasque, que cumpla con la escriptura y palabra que me tiene dada, pues de otra manera no podere cumplir con la dicha fiesta como deseo y tengo oblig[aci]on y pido just[ici]a.”

¹ Todos los documentos que publico del este Archivo pertenecen a la Sección Administrativa.

Nº: 2. 1623. Comedias particulares³.

a) 3 de julio. Pago de seis particulares a Juan de Morales (A.G.P., Cuentas Secret^o Cámara: L^o 6.764)

“En M[adri]d a 3 de julio de 1623 a Juan de Morales autor de comedias mil y doçientos Reales por seis comedias que hizo a Su Magd. en onze de mayo y en 21, en quatro y en ocho, 14 y veinte y cinco de junio intituladas Querer por solo querer, Laçarillo de Tormes, El alcaçar de Soria, La mentirosa verdad, La serrana de la Vera, A la villa boy y de la villa vengo de que dio carta de pago.”

b) 12 de julio. Pago de un particular a Juan Acacio (A.G.P., Cuentas Secret^o Cámara: L^o 6.764)

“El mismo día [12-VII] a Ju[an] Acacio autor de comedias doçientos Rs. por una comedia que hizo a Su Magd. yntitulada Amor onor y poder q. la hizo en 29 de junio deste año de que dio carta de pago.”

c) 21 de julio. Pago de un particular a Juan Acacio (A.G.P., Cuentas Secret^o Cámara: L^o 6.764)

“En M[adri]d a 21 de julio de 1623 a Ju[an] Acacio autor de comedias doçientos Reales por vn particular q. hizo a Su Magd. intitulada La selva confusa de que dio carta de pago.”

Nº: 3. 1627. Sobre representaciones al Rey.

² El 8 de marzo Fernández se obligó a representar dos autos “que fueren aprobados por el ordinario”, y además un entremés con cada auto. Ver en P.PASTOR, *N.Datos*: 123.

22 de marzo. Pago compensando a la compañía de Amarilis por representaciones ante el Rey (A.G.P., Cuentas Secret^o Cámara: L^o 6.764).

“El mismo día [22-III] a la compañía de Amarilis dos mil y doçientos Rs. de q. Su Magd. le hizo m[erced] de ayuda de costa por lo que perdio los días que dexo de representar en este lugar por auerla llevado al Pardo el mes de febrero pasado.”

Nº: 4. 1631. Sobre Luís Quiñones de Benavente.

31 de mayo. Pago de un baile (A.G.P., Cuentas Secret^o Cámara: L^o 6.764).

“A Luis de Venauente por un baile q. hiço para la fiesta de palacio cien Rs. y a las farsantas estufillas y lo neces[ari]o para tres fiestas q. se hizieron que ynporto 366 Rs.”

Nº: 5. 1634. Sobre Ana de Andrada, música de cámara de la Reina.

28 de agosto. Ana de Andrada, Música de Cámara de la Reina solicita se le conceda una dote con ocasión de haber contraído matrimonio (A.G.P., Expedientes Peronales: C^a 2674/39).

“Señor, Ana Maria de Andrada Musica de Cam^a de la Reina nra. S^a dize que huiendole echo mrd. SV Magd. Dios le guarde de un decreto para que el Cons[e]jo de Portug[a]l le consultase por dote en los 200 cruzados y quatro [?]oyos de trigo que gozo en cada un año de los que se estuuu curando en aquel Rey[n]o a echo grandes esfuerços y instancias por el cumplimiento de la dha. orden sin hauerlo podido conseguir antes se le a desengañado que se escuse y porque es propio de la granza RI. de Vmd. premiar las criadas que como ella han

³ Los pagos por representación de particulares a los Reyes son muy numerosos. Sólo recogemos aquí una muestra de las particulares hechas al Rey por las que se pagaban 200 rs. mientras que las que se hacían de forma mucho más habitual en el Cuarto de la Reina se pagaban a 300 Rs.

seruido mayormente en ocasion de matrimonio y por hauerse casado ella en esa confiança se halla prouissima y falta de salud fuera destos Reynos = Sup[li]ca a VM^a le haga mrd. que ya que el Con[sej]o de Portug[a]l le çierra la puerta a su pretension a lo menos por el de Italia o por otro qualquier tribunal se le señale alguna renta para su sustento o un ofi[ci]o para Juan Jacomo Façiola su marido persona de buenas partes que sera digno de la Rl. clemencia de V.Md.”

Nº: 6. 1639. Nombramiento de Antonio de Almeida como Maestro de danzar de la Reina.

12 de enero. Notificación del Rey de haber nombrado a Almeida⁴ Maestro de danzar de la Reina (A.G.P., Expedientes personales C^a: 1335/13).

“A Antonio de Almeida he hecho mrd. de plaza de Maestro de dançar de la Reyna con calidad que an de seruir el y Manuel de Frias ygualmente, y que el vno al otro se comunicaran los libros donde estan las danças que se pratican en palacio con vniformidad en esta forma se dispondra la execucion y a Almeida se le asentaran los Gages y Raçion que le tocare por razon de dha. plaza.”

Nº: 7. 1659. Concierto de Pedro de la Rosa con el arrendador de los corrales de Madrid.

a) 23 de enero. Obligación de Pedro de la Rosa. (A.H.P., P^o 5596, f^o 13. J. García Albertos).

“Obligación de Rosa. En la villa de M[adri]d a veinte y tres dias del mes de henero de mil y seiscientos y cinq[uen]ta y nueve años ante mi el escr[i]v[an]o y testigos de yuso escriptos parezieron pres[en]tes de la una p[ar]te Juan Bautista Belarde parte de arendam[ien]to de los corrales de comedias de esta corte y de la otra Pedro de la Rosa Autor de Comedias y Dixeron que estan conbenidos y conzertados en esta manera: el dho.

⁴ Figura en el expediente como Almenda.

Pedro de la Rosa se obliga a representar con su compañía de representantes en los corrales de comedias desta corte las come[dias] nuevas nunca vistas ni representadas y vna v[¿ieja?]⁵ [se]gun y de la manera que se especifica y [*papel roto*] en los capitulos que se siguen --

= que el dho. Pedro de la Rosa ha de [*papel roto*] [repre]sentadas de ynjenios conozidos y vna [*papel roto*] el triunfo de la yglesia y a de representar [*papel roto*] dias hasta el martes de Carnestolendas de esta [papel roto] [es]te año de la f[ec]ha desta comedia nueva [*papel roto*] que dia que se eche comedia bieja Aunque ten[¿ga?, *papel roto*] poca gente a de representar y el arrendamiento no a [*papel roto*] tener obligaz[i]on de cumplirle porque en este tiempo nunca se a echo ni ay simil y siendo el tiempo tan corto y la ayuda de costa tan grande que viene a ser ciento y cinq[uen]ta Reales cada dia y mas cantidad que en las tres comedias nuevas y la del triunfo de la iglesia se a de cumplir en cada vna vn dia a la compañía la qual ha de ser obligada de al sig[ui]en[te] echar y representar otra comedia --

= que de las dhas. tres comedias nuevas de ynjenios conozidos se a de pagar la mitad el arrendamiento al dho. Pedro de la Rosa y las dos comedias que tiene reziuido el dinero el dho. Rosa se a de descontar en las tres de forma que entregando al dho. Pedro de la Rosa vn papel de quatrocientos y cinquenta Reales, y otra comedia que debe por vna escriptura solo se le debiera pagar vna comedia --

= que la pretension que tiene el dho. Pedro de la Rosa de que a echo algunas comedias y no se le an satisfecho se quede así para ajustarla quando se ajuste la quenta y Rosa pague lo que debe al arrendamiento --

que a de comenzar sauado veinte y cinco deste presente mes e año por no aber podido ser hasta este Dia --

= el arrendamiento le aya de dar de ayuda de costa para pagar el biaje de aber benido a esta Corte quatro mil y quinientos reales --

= los quales dhos. quatro mil y quinientos reales de la dha. ayuda de costa el dho. Pedro de la Rosa confeso aber reziuido en la ciu[da]d de Valladolid mil y quinientos reales del dho. arrendamiento en vna letra que se le remitió en carta del señor Marques de Liche y dos mil y treinta y cinco reales reziuidos de Matheo Alvarez de orden del dho. señor Marques de todo lo qual se dio por entregado por hauerlo reziuido realmente y con efeto y en raçon de su entrega que es zierta y berdadera renunzio la lecpcion de la no numerata pecunia y leyes de este caso como en ellas se contiene y dello se dio carta de pago en forma y para cumplir la dha. ayuda de costa se le resta debiendo la demas cantidad cumplimiento a los dhos. quatro mil y quinientos reales que se le an de pagar con efecto luego que comienze a representar y las dhas. partes por lo que a cada vna toca se obligaron a cunplir y pagar todo

⁵ El papel está roto en este punto.

lo contenido en esta escriptura y capitulos de ella y en su execuzion el dho. Pedro de la Rosa representara las dhas. comedias y todos los dias como ba declarado hen la forma dha. pena de pagar al arrendamiento en todo lo que dexare de cumplir todas las costas y daños que se le siguieren y p[or] todos los que fueron consintio ser executado en virtud de esta escriptura = y el dho. Juan Bautista Belarde se obligo a pagarle la resta de la dha. ayuda de costa con que le ajusta los dhos. quatro mil y quinientos reales que el arrendam[en]to le a dado de la dha. ayuda de costa por hauer benido a M[adri]d a representar y pagara y cumplira todo lo demas que le toca en conformidad de los dhos. capitulos que ambas partes aceptan como en ellos y en esta escriptura se contienen y para el cumplimiento y paga de todo lo que dho. es cada parte por lo que a cada vna toca se obligaron con sus personas y bienes derechos a acciones abidos y por hauer y para ser compelidos Dieron poder a las justicias y jueces del rey nuestro señor a cuya juridizion se sometieron en espezial al fuero y juridizion del señor Don Geronimo de Camargo del Consejo de su majestad juez Protector de las comedias Autores y compañías y Alcaldes y de la casa y corte de su majestad y qualquiera ynsolidum y renunciaron otro fuero y juridizion que en otra parte le competa⁶ ...”

b) 24 de julio. Remisión de Deuda de Pedro de la Rosa con los arrendadores de los corrales de Madrid (A.H.P., Pº 5596, fº 129. J. García Albertos).

“En la uilla de M[adri]d a V[er]de y quatro dias del mes de julio de mil y s[ecientos] y cinq[uen]ta y nueve años por ante mi el es[cri]va[n]o y t[est]igos de yuso escriptos parecieron pres[en]tes de la una p[ar]te don Ger[on]imo de Montalbo a cuyo cargo esta el arrendam[en]to de las com[edi]as de esta q[or]te y Ju[an] bautista Belarde p[ar]te del dho. arrendam[en]to = y de la otra Ant[oni]o de Rueda v[er]de de esta V[ill]a de m[adri]d en me. y por v[irtu]d del poder q. tiene de Pedro de la Rosa avtor de com[edi]as que se le dio y otorgo en zd. de Zam^a ante Matias Perez s[cri]ba de su Mag. en siete de mayo deste pres[en]te año de mil y s[ecientos] y cinqta. y nueve q. para que del conste se yncorpora en esta escrip[tu]ra cuyo tenor corregido y concertado con su orijinal en como sigue -----

y de dho poder el dho. Ant[oni]o de Rueda anbas p[ar]tes: dijeron que por el dho. Antº de Rueda en nombre y por v[irtu]d del poder que tiene del dho. Pedro de la Rosa avtor de

⁶ Siguen las fórmulas legales habituales.

com[edi]as a otorgado escritura ante el pres[en]te s[criva]no oy dho. dia [?] que esta a favor de los dhos. D. Ger[oni]mo de Montalbo y Ju[an] Bautista Belarde por lo q. tiene obligado a dho. P[edr]o de la Rosa a que bendra a esta q[or]te con a comp^a de representantes que oy tiene a representar en ella y que comenzara el dia v[ein]te y q[ua]tro de octubre deste pres[en]te año y sucesivamente representara todos los dias asta fin de nobiembre del dho. año sin faltar a ning[un]o repres[entan]do es este tiempo cto. com[edi]as nuevas nunca bistas ni repres[entad]as y todas las viejas que trujere y pusiere seg[un] y de la man[er]a que se expresa en la dha. escrip[tur]a y condiciones de ella que quedo consentida azeptada por anbas p[ar]tes a que se refiere = y por los dhos. D. Ger[oni]mo de Montalbo y Ju[an] Bautista Belarde atendiendo a la dha. oblig[aci]on y que con la repres[entaci]on que el dho. Pedro de la Rosa y comp^a yciere en el dho. tiempo les puede ser de vtil por la pres[en]te lod dhos. D. Ger[oni]mo de Montalbo y Ju[an] Bautista Belarde otorgan q. cunpliendo el dho. P[edr]o de la Rosa con la dha. escrip[tur]a segun y de la man[er]a a que por ella le tiene oblig[a]do el dho. Ant[oni]o de Rueda en atencion a esto y teniendo efecto el thenor y forma de la dha. escrip[tu]ra y no de otra man[er]ra de su propia boluntad remiten y perdonan al dho. P[edr]o de la Rosa los siete mil y setez[ien]tos y cinq[uen]ta Rs. q. les debe por escrip[tur]a otorg[a]da ante el pre[en]te es[criva]no [...] ⁷ en diez y seis dias del mes de julio del año que paso de mil y s[eiscient]os y cinqu[uen]ta y siete q. resultaron de la p[?] que se ajusto de los nuebe mil Rs. que antezedentem[en]te debia al dho. arrendam[ien]to por escrip[tur]a otorg[a]da ante Sebastian al^o es[criva]no de su magd. y oficial mayor de la escribania mayor de ayuntam[ien]to de D. Joseph Martinez de cuyo resto prozedieron los dhos siete mil setez[ien]tos y cinq[uen]ta Rs. de los q. en aprobacion y ratificacion del dho. ajustam[ien]to hecho [...] ⁸”

⁷ Muy borroso en el documento original.

⁸ Siguen las fórmulas legales de remisión de deuda.

Nº: 8. 1659. Sobre Lupercia Cardona

1º de abril. Concierto de Lupercia Cardona como 2ª dama de la compañía de Esteban Nuñez (A.H.P., Pº 5596, fº38. J. García Albertos).

“En la villa de M[adri]d a primero dia del mes de abril de mil y s[eiscient]os y cinq[uen]ta y nueve años ante mi el escribano y testigos de yuso escritos parecieron pres[en]tes de la una parte Esteban Nuñez autor de comedias y de la otra Lupercia Cardon[a]⁹ viuda y representana y dijeron que estan conbenidos y concertados en esta manera = que la dha. Lupercia Cardon se obliga a estar en la compañía de representantes que ell dho. Esteban Nuñez forma desde luego día del otorgam[ien]to desta asta martes de Carnestolendas del año que viene de mil y seis[cient]os y sesenta para el ministerio de representar las segundas damas en todas la comedias que para este año pusiere y cantara y baylara en ellas y en sus bayles y entremeses y todo lo demas que se le ordenare en orden al uso de la representacion estando a las ordenes del autor como si fuera la compañía de racion y representaz[i]on y seguira la compañía a todas las partes y lugares adonde fuere sin la dejar ni azer avsenia della pena de pagar al autor y compañía tds los daños que por averla dejado se les siguieren y tan bien consintio que la puedan traer de la parte y lugar donde estubiere con costas y salarios a q[ui]en fuere por ella y por todo lo que en esto se gastare y por los dhos. daños consintio ser ejecutada en vistud desta escriptura y declarazion jurada del dho. Esteban Nuñez en q[ui]e[n] desde luego lo difiere sin otra prueba ni aberiguazion de que le relieba y ansi mismo consintio ser ejecutada por lo que debiere al dho. autor en la misma forma vsando de ambos derechos v de qualquiera a su boluntad = y por razon de este asiento se obligo a estar y pasar por todos los contratos y escripturas que en orden a la representazion y su cumplim[ien]to yziere y el dho. Esteban Nuñez por razon de lo susodho. se obligo de pagar a la dha. Luperzia Cardon diez reales de parte pagados segun uso y costumbre en compañía de parte de lo que prozediere de las representaciones y mas le dara dos caballerias y le prestara duzientos y cinquenta Rs. y durante este tiempo la tendra en su compañía sin la despedir y si lo yziere le pagara las partes que pudiera ganar asta fin del año y por lo que fuere consintio ser ejecutado en virtud desta escriptura y obligazion jurada de la dha. Lupercia Cardon en quien desde luego lo difiere sin otra prueba de que la relieba = y la dha. Lupercia de Cardon otorgo y confeso que a rezibido del dho. Esteban Nuñez los

⁹ No se tienen más noticias de esta actriz, ya que salvo su nombre, nada se indica sobre ella en la *Genealogía*.

dhos. dozientos y zinquenta Reales del dho. prestamo y de ellos se dio por entregada a su voluntad en razon de la entrega que de presente no pareze renunzio la escezion de la non numerata pecunia y leyes de este caso y se obligo de pagarselos al dho. Esteban Nuñez de lo que vbiere de aber de fiesta de corpus otabas y representaciones segun se ajustare por el libro de caja del dho. Esteban Nuñez al qual se remite y en la manera que dha. es cada parte por lo que a cada uno toca azeptaron esta escriptura en todo como en ella se contiene y en su cumplimiento y pagas se obligaron con sus personas y vienes abidos y por aber y para ser compelidos dieron poder a las justicias de su Magd. a cuya huridizion y fuero se sometieron en especial al fuero y juridizion del señor protector de las comedias y alcaldes de casa y corte y qualquiera ynsolidum y renunciaron a otro qualquier fuero ...”¹⁰

Nº: 9. 1659. Poder del autor Esteban Núñez a los Mayordomos de la Cofradía de la Novena.

5 de abril. Poder del autor Esteban Núñez a Blas Polope y Jerónimo de Morales, Mayordomos de la Cofradía de la Novena, para que cobren deudas. (A.H.P.: Pº5596, fº 52. J. García Albertos).

“Sepase por esta carta de poder vieren como Esteban Nuñez autor de comedias otorgo por esta carta que doy todo mi poder cumplido el que de dho. se requiere y es neçes[ari]o a Blas Polope y Geronimo de Morales mayordomos de la Cofradia de nra. señora de la Nobena sita en la parroquial del señor San Sebastian de M[adri]d y al tesorero de la dha. cofradia y a qualquiera de ellos y a q[ui]e[n] q. por la dha. cofradia fuere parte especialm[en]te para que reciban y cobren de Fran[cis]co de Narbaez y de sus bienes y de quien por el deba azer la paga en qual[qu]r manera conbiene a saber trezientos y quarenta y nueve Rs. que me debe por escriptura otorgada a mi favor oy día de la f[ec]ha de esta ante el presente escribano que me los a de pagar a los plazos y por la razon en ella declarada la qual dha. escritura consiento se saque y se entregue a los dhos. mayordomos y thesorero y qualquier de ellos y que la cobren cumplidos sus plazos y sirba y los reziba p[ar]a la dha. cofradia por quenta de nobezientos y tantos los quales debo de la limosna que le toca y yo e cobrado conforme a sus constituciones y de lo que rezibiere y cobrare de cada vna cosa y parte dello puedan dar y otrogar carta o cartas de pago gastos, finiquitos poderes y zesiones

¹⁰ Siguen cláusulas legales habituales.

y los otros recados nezesarios con fee del vaya o sin ella y renunziacion de la eszepcion de la non numerata pecunia y leyes de este caso y balgan como si yo los diera y otorgara y sobre la cobranza de ellos puedan parezer y parezcan ante todas y qualesquier justizias y juezes del rey nuestro señor y eclesiasticas adonde conbenga y sea nezesario ante quien y qualquier puedan hazer pagar todos y qualesq[ui]r pedimientos demandas requerimientos zitaciones protestaziones ejecuciones [?] ventas tranzes y remates de vienes y zesiones de ellos y qualesquier embargos¹¹ ...”

Nº: 10. 1660. Dote de Micaela de Andrade

10 de octubre. Escritura de recibo de dote de Diego Osorio por los bienes de su mujer Micaela de Andrade. (A.H.P., Pº 5597, fº 138 y ss. J. García Albertos).

“ Sepan quantos esta carta de Dote y arras vieren como io Diego Osorio autor de comedias que resido en esta corte otorgo por esta carta y digo que por quanto yo estoi desposado por palabras de presente que hazen lijitimo y uerdadero matrimonio con Micaela de Andrade mi esposa y mujer y porque me quiero casar y reciuir las cundiziones nunciales de la yglesia y al tiempo y quando yo me case con la dha. Micaela de Andrade truxo al matrimonio los vienes muebles ropa blanca bestidos y plata que desuso yran declarados y me pide que para en guarda de su derecho le otorgue escripturas y reciuo de dote y porque es justo y para efeto de reçiuir las dhas. vendiziones nunziales otorgo y confieso que e reziuido por uienes dotales de la dha. Micaela de Andrade los vienes siguientes para cuia tasazion de nombramiento de mi el dho. Diego Osorio fueron tasados por Pedro de Torres maestro de sastre en esta corte que taso los dhos. vestidos y la ropa blanca por Catalina Rodriguez estantes en Madrid y se izo el reçiuo y tasacion de la mnera siguiente:

Primeramente diez colchones de lienço casero con su lana buenos tasados uno con otro a cinco ducados que montan quinientos y zinquenta reales -	550
Item doze sauanas de olanda nuevas tasadas a ocho ducados cada sauana que montan a este prezio mil y cinquenta y seis Rs.	1.056
- Item otras doze sauanas de lienzo casero buenas tasadas vna con otra a tres ducados que a este prezio montan trezientos y noventa y seis Rs. -	396

¹¹ Siguen cláusulas legales habituales.

Item dos colchas de cotonia vna blanca y otra listada tasadas en diez ducados anbas a dos	1.100
- Item dos dozenas de almuadas de Ruan y olanda nuevas a ocho Reales cada una que a este preçio montan ciento y nouenta y dos Rs. - Item	192
cinco acericos de olanda nuevos tasados a cinco Reales que montan veinticinco Rs. - Dos	25
couertores nuevos de palencia tasados en ocho Ducados que monta ochenta y ocho Rs. - Item vn	88
cobertor de cordellate de aragon carmesí tasado en ciento y cinquenta Reales con su fleco de seda - Item dos acericos	150
de cama bordados sobre tafetan tasados en cien Rs. - Vna toalla de	100
cama de tafetan anteado con puntas grandes de seda negra tasada en ziento y cinq[uen]ta Rs. - Item vna colcha	150
de seda encarnada aforrado en olandilla encarnada tasada en quinientos Reales - Tres tablas de	500
manteles alemaniscos grandes de a dos baras y media, vna tabla dellas guarnecida de puntas y las otras dos llanas tasadas todas tres en diez Ducados - Item	110
veintiquatro seruilletas alemaniscas nuevas tasadas a ocho Reales cada una que hazen ciento y nouenta y dos Rs. - Item	192
siete tablas de manteles de gusanillo de a dos baras cada una nuevas tasadas a veinte Reales cada una que montan ziento y quarenta Rs. - Item	140
doçe seruilletas de gusanillo buenas tasadas unas con otras a cinco Reales q. montan sesenta Reales - Item seis	60
paños de manos uno de caza con puntas de umo y los demas de Ruan buenos tasados todos en diez ducados	110
- Item diez y ocho camisas de mujer de olanda todas nuevas y mangas de canbrai fino tasadas a quatro Ducados cada una que a este preçio ynportan setenta y dos Ducados -	792
Item doçe pares de enaguas nuevas de beatilla guarneçidas con puntas y encajes finas tasadas a cinco Ducados cada par que a este precio montan sesenta ducados -	660
Item tres uaras de felpa anteada de olanda tasada la bara a seis Ducados que montan Diez y ocho Ducados -	198

Item vn guardapiés de chamelote uerde nuevo aforrado en tafetan tornasolado tasado en Ducientos y ochenta Reales	- Item vn	280
guardapiés y almilla de damas lo encarnado y blanco guarnezido de puntas de entorchado blancas y negras aforrado en tafetan berde tasado en setecientos Rs.	- Item vn	700
guardapiés y almilla de chamelote encarnado y blanco guarnezido con esterillas berdes encarnadas y blancas aforrado en tafetan encarnadino todo ello nuevo tasado en setecientos Reales	- Item vn	700
guardapiés y un almilla de chamelote zeleste guarneçido el guardapiés con tres esterillas de oro anchas y la almilla con dos aforrado todo en tafetan anteado y todo ello nuevo tasado en mil ducientos Rs.	- Item vn jubon de	1.200
lama blanca quaxado todo de puntas de umo aforrado en tafetan anteado nuevo el dho. jubon tasado en seiscientos Reales	- Item vn auito	600
de ormesi de aguas amusco basquiña y escapulario y jubon y ropa negra de ormesi aforrado en tafetan negro nuevo tasado en ochocientos Reales	- Item vna	800
ongarina de terciopelo negro nueva aforrada en tafetan negro tasada en quatrocientos Rs.	- Item vn	400
bestido de terciopelado negro realcado basquiña y jubon y ropa nuevo aforrado en tafetan negro tasado en mil Reales	- Item	1.000
vn bestido de lama berde basquiña y jubon el jubon todo quaxado de oro y la pollera con quatro esterillas anchas y la Ropa con esterillas anchas de oro tasados todo en tres mil y trecentos Rs.	-	3.300
Item vn guardapiés de chamelote de plata flor de romero y almilla de lo mismo la pollera con cinco esterillas de plata anchas y la almilla con dos aforrado todo en tafetan berde algo traído tasado en mil Reales		1.000
- Item vn jubon y pollera de raso berde negro y anteado la pollera con nuebe guarniçiones de oro las quatro anchas y las cinco angostas y el almilla guarnezida con cinco guarniciones de oro angostas aforrado en tafetan carmesi tasado en dos mil y ducientos Reales		2.200
- Item vn bestido de chamelote negro llano ropa basquiña y jubon traído aforrado en tafetan encarnadino tasado en quatrocientos Reales		400
- Item un bestido de chamelote color de cieruo ropa basquiña y jubon bordado		

de taleo blanco y perfil negro aforrado en tafetan amusco nuevo tasado en tres mil y quinientos Reales	3.500
- Item vn bestido de raso amusco y plateado y negro ropa basquiña y jubon todo con almenillas de lo mismo aforrado en tafetan amusco y entretela de tafetan doble amusco nuevo tasado en mil y quinientos Rs.	1.500
- Item vn bestido de ormesi negro basquiña jubon y ropa bordado con plata y açero nuevo tasado en dos mil y ducientos Rs. aforrado de tafetan negro . . .	2.200
- Item otro bestido de ormesi oja de oliba ropa, basquiña y jubon bordado todo de peinecillo de seda blanco y negro aforrado en tafetan amusco nuevo tasado en tres mil y trecientos Rs.	3.300
- Item vn jubon y basquiña de anafaia [?] plateada y negra guarnecido con una punta de umo y las mangas de lama berde quajadas con puntas umo bueno tasado en treçientos Reales. -	300
Item dos auantales de villana uno de escarlata con una guarnicion de oro y el otro de raso de colores con una esterilla de oro ancha tasados en trecientos Reales -	300
Item vna basquiña y jubon de erbax de aguas plateado nuevo aforrado de tafetan negro tasado en trecientos Rs.	300
- Item una pollera y almilla de gorgoran de colores con doce guarniciones de galon de oro la pollera y el justillo con tres aforrado en tafetan açul zelete traído tasado en quinientos Rs. -	500
Item vn manto de cristal nuevo con puntas grandes de umo grandes tasado en quatrocientos y cinquenta Rs. -	450
Item otro manto de requemado nuevo tasado en ciento y cinquenta Rs. . .	150
- Item un jaro [s/c] de plata de peso de treinta y cinco Reales de a ocho	-
- Item una tenbladera de plata abollada de peso de ocho rs. de a ocho	-
- Item otra tenbladera de plata que pesa quatro de a ocho	-
- Item otra mas pequeña que pesa tres de a ocho	-
- Item otras dos que son xicaras para chocolate que pesan zinco Rs. de a ocho.	-
- Item vna calderilla de plata que pesa ocho Reales de a ocho	-
- Item quatro cucharas de plata que pesan treinta y quatro Reales de plata . .	-
- Item ocho bueltas de cordoncillo de oro de portugal de peso ochenta y ocho Rs. de a ocho ¹² -	-

¹² Esta partida está tachada en el documento original.

Item una gargantilla de aljofar gorda de dos ylos tasada en mil Reales de cuartos	-	1.000
Item dos bueltas de aljofar con granates el aljofar menudo tasado en ducientos y cinquenta Reales	- Item vn	250
manillas de granates finos de Zaragoza tasados en ducientos Reales. - Item un cofrechito de caray con guarnicion de plata espejo y pais tasado en ducientos Reales.	- Item vn	200 200
rosario de anbarines tasado en cien Reales		100
- Item una joia redonda de oro de Clauques. tasada en trecientos Reales		300
- Item vna joyita de cristal y oro con iluminaciones de nra. Señora y un santo Cristo tasada en cinq[uen]ta Reales		50
- Item vn juguetillo de oro y porzelana con pintura de nra. Señora y San Antonio tasado en cinquenta Rs.	-	50
Item una joyita de plata sobredorada guarnecida de aljofar tasada en cinquenta reales	- Item dos	50
pares de arracadas de oro con pendientes unas con perlas y otras de aljofar tasado en ducientos Reales	- Item	200
una sortija de un diamante fondo tasada en trecientos Reales		300
- Item dos sorijas de oro con rosas de clauques grandes tasadas en ducientos y cinquenta Reales	-	250
Item otra sortija de oro con un rubi tasada en veintiquatro Rs	-	24
Vna benera de oro de porzelana con auito de santiago tasada en cinq[uen]ta Rs.	-	50
Item vn arpa fina con caxa de madera tasada en veinte Ducados	-	220
Item seis balonas de puntas de umo finas grandes que tiene bara y media cada una y seis auanicos finos nuevos tasado todo con ocho laços de cinta de oro de milan tasado todo en mil Reales		1.000

Y el dho Pedro de Torres y la dha. Catalina Rodriguez juraron a Dios y a una cruz en forma de derecho de auer echo bien y fielmente la tasacion de los dhos. vienes en lo que a cada uno toca a todo su sauer y entender y dello yo el dicho escriuano doy fe y que sibieron la dha. tasacion de todos los dhos. vienes segun que ba referido y declarado en esta escritura.

y los dhos vienes segun ban tasados y especificados se tasaron y baluaron a satisfacion de mi el dho. Diego Osorio y por la dha. tasa suman y montan treinta y cinco mil quinientos y quarenta y un Reales los quinientos y treinta y ocho dellos en moneda de plata por el peso de los vienes de plata y la restante cantidad a su cumplimiento en moneda de vellon y de los

dhos. vienes que sumaron y montaron los dhos. treinta y cinco mil y quinientos y quarenta y un reales yo el dho. Diego Osorio me doy por contento y entregado a toda mi voluntad por auerlo reciuído realmente y con efeto por uienes dotales de la dha. Micaela de Andrade su esposa en presencia del presente escriuano y testigos de esta carta de que le pido de fee y yo el dho. escriuano doi fee que el dho. Diego Osorio reciuio de la dha. Micaela de Andrade los dhos. vienes por uienes propios dotales suos en mi presencia y de los dhos. testigos y como entregado en ellos quedo con las llaues de las arcas donde estan los dhos. vestidos y ropa blanca y demas bienes aqui contenidos y como entregado dellos otorgo a fauor de la dha. Micaela de Andrade carta de pago y reciuo de dote en tan bastante forma de derecho como a fauor de la susodha. conuenga y se obligo de tenerlos por uienes dotales de la dha. su esposa sin los uender desipar ni disponer dellos en manera alguna y solo reserua su administracion y luego y cada q[uan]do que entre los dos el matrimonio fuere disuelto o separado por muerte o por diuorzio o en otro de los casos que el derecho permite se obligo deuoluer y restituir a la dha. Micaela de Andrade y a sus erederos y quien por ella fuere parte lijitima los dhos. vienes y por ellos los dhos. treinta y cinco mil y quinientos y quarenta y un Reales en moneda de uellon y plata como ba especificado en dinero de contado con ejecucion y costas y con la fuerza de uienes dotales y sin embargo de qualquier remedio o cepcion q. me competa cuio beneficio renuncio = y por honra de la virjinidad y partes y calidad de la dha. Micaela de Andrade mi esposa le doy y mando en arras y donacion yrrebocable proternucia que el derecho llama entreuibos çinco mil y quinientos Reales para que los tenga goze y posea con los demas bienes de su dote los quales confieso cauen en la decima parte de mis bienes y si de presente no son tantos se los mando en los que tengo y adelante tubiere y me pertenezcan por qualquier derecho y acion y me obligo de se los dar y pagar en la misma forma y con la fuerça de uienes dotales y privilejio de arras que juntos los dhos. cinco mil y quinientos Reales con los treinta y çinco mil y quinientos y quarenta y un reales que montan los dhos. vienes dotales ynporta esta dote quarenta y un mil y quarenta y un Reales y todo se los dare y pagare en dinero de contado luego y q[uan]do llegue el caso y en la forma de suso referida y a ello me obligo con mi persona y uienes derechos y acciones auidos y por auer y para que me conpeta doi poder a todas y qualesquier justicias y juezes del Rey n[uest]ro señor de qualesquier partes y lugares que sean a cuiu juridicion y fuero me someto por la general sumision y por la especial al fuero juridicion de los señores alcaldes de casa y corte de su magd. correjidor y thenientes de esta villa de Madrid y qualquiera ynsolidum y renuncio otro qualquier fuero y juridicion y domicilio que en otra qualquier parte me conpeta y la ley si conbergen de jurisdicion omnium iudicum para que las dhas. justicias y qualquier dellas me compellan y apremien por

todo rigor de derecho y uia executiba y como por sentencia pasada en cosa juzgada consentida y no apelada zerca de lo qual renuncio todas y qualesquier leyes que sean de mi fauor y la general en forma en cuio testimonio lo otrogue ansi ante el presente escriuano y testigos de cuio escrtios en la villa de madrid en veinte dias del mes de otubre de mil y seiscientos y sesenta años siendo testigos Don Nicolas de Frias Mig[ue]l de Miranda y Cristoual Barriales todos estantes en esta corte y villa de Madrid y el otroganta a quien yo el escriuano doi fee que conozco lo firmo = ba testado item ocho bueltas de cordoncillo de oro de portugal de peso de ochenta y ocho rs. de a ocho = no bale Ba entre renglones y donacion yrrebocable = bale =.”

Nº: 11. 1661. Nombramiento del duque de Medina de las Torres como Alcaide del Buen Retiro.

15 de diciembre. Decreto del Rey. (A.G.P.: Sec. Buen Retiro. Cª 11.559/7).

“Decreto de Su Magd de 15 de Diz[iemb]re de 1661¹³: Por consideraciones que se ofrecieron mande a Dn. Luis de Haro prosiguise [síc] por su vida en la Alcaydia de B[ue]n Retiro, quando se declaro en fauor del Duque de Medina de las Torres el pleyto de tenuta que estaua pendiente sobre el estado de S[a]n Lucar y que boluiese a agregarse a esta casa despues de los dias de Dn. Luis. Y auiendo por su muerte llegado el caso de que entre a seruir la dha. Alcaydia el dho. Duque de Medina, he resuelto tenga execucion y assi mando a esa junta de Obras y Bosq[ue]s le ponga en posesion de el en virtud del Priuilegio en que hize m[e]r[ce]d de este puesto al conde de Olivares, Duque de San Lucar para su persona y las de sus subzesores en el d[ic]ho estado, y casa de S[a]n Lucar. Y por quanto por mi Real zedula dada en Madrid a nueue de junio de siscientos y quarenta, firmada de mi mano y refrendada de Dn. Fran[cis]co de Prado, mi S[ecreta]rio de la junta de Obras y Bosq[ue]s tube por vien declarar que la facultad que conzedi al dho. Conde Duque para que pudiese proueer todos los oficios del dho. sitio y Casa Real con independencia de la dha. junta y de otros qualesquiera ministros y tribunales, consultando connigo a voca o por escrito, hauia de ser solo por su vida siendo mi voluntad que no quedase a sus subzesores, ni que ellos pudiesen alterar ni innouar de lo que dejase dispuesto, ni acrezentar oficios ni salarios ni mudar los exercicios de ellos quedandoles solo facultad de representarme lo que se le

¹³ Otra mano ha añadido “para que el duque de Medina de las Torres sirua la Alcaidia del Retiro”

ofreciese, por medio de esa Junta, para que yo y los reyes mis subzeso- res prezediendo consulta de ella, resoluiessemos lo que combiniere, se tendra entendido que esto se ha de executar asi como esta dispuesto por la referida zedula, y que en cumplimiento de ello el d[ic]ho Duque de Medina de las Torres y los que suzedieren en esta Alcaydia, han de obseruar todo lo que ba referido, y esa junta obrar en esta conformidad, en todo lo dependiente del B[ue]n Retiro y los oficios del, conseruandose los actuales y consultandome en las vacantes de cada vno tres personas, para que yo elija la que sea seruido, y para que asi se obserue se despachara zedula con expresion de lo que va dicho y se entregara original al d[ic]ho Duque de S[a]n Lucar y de Medina de las torres.”¹⁴.

Nº: 12. 1662. Sobre las prerrogativas de Medina de las Torres como Alcaide del Buen Retiro.

9 de marzo. Título ampliando las prerrogativas de Medina de las Torres como Alcaide del Buen Retiro (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11559/7)

“Dn. Ph[elip]e R[ey]. Por quanto por consideraciones que se ofrecieron mande a Don Luis de Haro, conde de Olivares, Duque de San Lucar, mi caualleriço mayor, que prosiguiese por su bida en la Alcaydia de Buen Retiro quando se declaro en fauor del Duque de Medina de las Torres el pleyto de tenuta que estaua pendiente sobre el estado de San Lucar y que boluiese a agregarse a esta casa despues de los dias de Dn. Luis. Y auiendo por su muerte llegado el caso de que entre a servir la dha. Alcaydia el dho. Duque de Medina, he resuelto tenga execucion y assi mando a esa Junta de Obras y Bosq[ue]s le ponga en posesion de el en virtud del Priuilegio en que hize m[e]r[ce]d de este puesto al conde de Olivares, Duque de San Lucar para su persona y las de sus subzeso- res en el d[ic]ho estado, y casa de S[a]n Lucar. Y por quanto por mi Real zedula dada en Madrid a nueue de junio de siscientos y quarenta, firmada de mi mano y refrendada de Dn. Fran[cis]co de Prado, mi S[ecreta]rio de la Junta de Obras y Bosq[ue]s tube por vien declarar que la facultad que conzedi al dho. Conde Duque para que pudiese proueer todos los oficios del dho. sitio y Casa Real con independencia de la dha. Junta y de otros qualesquiera ministros y tribunales, consultando conmigo a voca o por escrito, hauia de ser solo por su vida siendo mi voluntad que no quedase a sus subzeso- res, ni que ellos pudiesen alterar ni innouar de lo que dejase dispuesto,

¹⁴ Los subrayados así en el original.

ni acrezentar oficios ni salarios ni mudar los exercicios de ellos quedandoles solo facultad de representarme lo que se le ofreciese, por medio de esa Junta, para que yo elija la que sea seruido. Por tanto teniendo en consideracion a los muchos buenos y agradables seruios que vos Ramiro Felipez Nuñez de Guzman, Duque de San Lucar la mayor y de Medina de las Torres conde de Oñate y Villa mediana, Marq[ue]s de Toral y de Mairena, mi Sumiller de Corps de mis Consejos de Estado y Guerra, Presidente en el supremo de Italia, Tesorero General del Reyno de Aragon, me haueis hecho y estais haciendo con entera satisfacion mia con la fineça y desinterres propio que es notorio y conocida experiencia y singular amor de que yo estoi muy agrado he tenido por bien de confirmaros y afilar en Vra. persona y todos Vros. descendientes (como confirmo y afijo) el Alcaydia y tenedor perpetuo de la dha. mi casa Rl. de Buen Retiro, y termino redondo a ella anejo yncorporado y que se yncorporare adelante para que le tengais por juro de heredad perpetuamente para siempre jamas con las mismas preheminencias calidades y exempciones jurysdicciones y demas gracias y prerogativas que tienen y goçan los demas Alcaydes que tienen casas reales mias y en particular el de mis Alcaçares de Seuilla, escepto la de poder traer alabarderos porque en quanto a esto es mi voluntad que por aora no los tengais ni podrays traer pero si que este a Vra. orden y cuidado la guarda custodia y conseruacion de la dha. Casa Rl. del Buen Retiro y que tengais las llaues de ella y por que mi yntencion y voluntad a sido y es que en esta dha. Alcaydia y perpetuacion de ella suceda la persona que nombrades conforme el llamamiento o llamamientos que hicieredes aunque no sea de Vra. familia ni de aquellas que por clausulas de la fundacion de Vra. casa estado y mayorazgo estan llamados a la sucesion de ella y de ellos, por la presente os doy y concedo facultad para q. teniendo sucesion o no teniendola podais librem[en]te haçer el dho. llamamiento en la forma q. dispusieredes en la pers[on]a o personas q. tuuireis por bien separandola si os pareciere de otros quales vienes o mayorazgos en cuya virtud llegado el caso mando que sin otro recaudo alguno se despache titulo de ello en forma, y asi mismo os doy poder y facultad a vos y a ellos para q. cada vno en su t[iem]po podais nombrar theniente y los demas ofiz[ios] que fueren necesarios y remouerlos con causa o sin ella en conform[ida]d y con los salarios emolumentos facultades y gracias y demas exempciones que se contienen en otra mi z[edul]a de la fecha de este dia que sobre esta materia he mandado despachar sin que a vos ni a los que os sucedieren en esta dha. Alcaydia en su t[iem]po se limite ni suspenda todo ni p[ar]te de ello q. por la dha. çedula y este titulo se os concede por ningun acontecimiento causa o raçon q. se ofrezca no enbargante la orden q. se deue tener en moderar las mrds. y donaciones que los reyes hicieron y las demas leyes que prohiuen la enagenacion de los bienes rentas derechos y acciones de mi patrimonio y corona Rs. y q. de las tenencias no se puede hacer mrd.

perpetua y la que dice que general renunciacion de leyes fecha no bala aunque lleue en si qualesquier causas derogatorias y derogatorias de derogatorias y otras qualesquier leyes y prematicas destos mis reynos y señorios hechas en Cortes y fuera de ellas, çedulas, prouisiones, ordenanças, estilo vso y costumbre que son o ser pueden en contrario de lo referido y de qualquier cosa y pte. de ello que siendo necesario para mayor firmeça estauilidad y corroboracion de esta mrd. quede impropio motu os hago huiendo aqui por insertas e yncorporadas las leyes y ordenanças referidas y todas las demas que hablan las abrogo derogo en este caso y anulo y doy por de ningun valor y efecto sin exceptuar ni reseruar alguna quedando en su fuerça y vigor para los demas casos, y para que todo tenga cumplido efecto ruego y encargo al ser[enisi]mo Principe Dn. Carlos mi muy caro y amado hijo, y mando a los ynfantes prelados, duq[ue]s marqueses, condes, ricos hombres, priores de las ordenes, comendadores y subcomendadores, alcaydes de los castillos y casas fuertes y llanos y a los de la junta de mis Rs. obras y Bosques, y de mi cons[ej]o, pres[iden]te y oydores de mis audiencias y chancillerias, y a todos los corregidores, asistente, gouernadores, alcaldes mayores y otros quales quier justicias que de pres[en]te son y adelante fueren en estos mis reynos que os guarden y hagan guardar todo lo que por raçon de la dha. Alcaydia os toca y se os deue guardar a vos el dho. Duque de San Lucar la Mayor y de Medina de las Torres, y a los que como dho. es os sucedieren en la dha. Alcaydia y no uayan ni consientan q. se vaya contra ello en cosa alguna y al Gouernador y los del mi consejo de hacienda y contaduria mayor de ella, que asienten el traslado desta mi cedula en los mis libros de mrd. y de lo saluado y sobre escrita y librada os la buelbann para que la tengais por titulo de la dha. tencion sin pediros derechos de contadores mayores, diezmos y chancilleria ni otros a mi pertenecientes, y que yo aya de hauer segun ordenança porque tambien os hago mrd. de lo que esto oy importa, y si desta mi cedula vos o qualquiera de los que sucedieren en la dha. Alcaydia quisieredes o quisieren preuiligio y confirmacion mando a los ofiz[iale]s que estan a la tabla de mis sellos que os le den libren pasen y sellen en qualquier t[iem]po que lo pidieredes y pidieren sin embargo de que sea pasado el año o años y termino en que conforme a las leyes y ordenancas se deue pedir y os le den y despachen en la mas firme cumplida y bastante forma que le pidieredes y menester hubieredes y m[an]do que desta mi z[edul]a y titulo tomen la raçon Pedro Ybañes de Sada que la tiene de la haçienda de mis Obras y Bosques, y el Vee[do]r y el cont[ralo]r de las del Alcaçar de esta Villa que asi procede todo de mi voluntad y lo tengo por bien y se declara que desta mrd. no se deue m[edi]a Anata. Dada en Madrid a nueue de março de mil s[eis]ciento]s y sesenta y dos años. Yo el Rey, yo Fran[cis]co Mançano S[ecreta]rio. del Rey nro. Sr. lo hice escriuir por su mdo., firmado de los de la junta.”

Nº: 13. 1663. Sobre las prerrogativas de Medina de las Torres como Alcaide del Buen Retiro.

9 de julio. Consulta de la Junta de Obras y Bosques al Rey (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11.730/15)

“Hauiendo entendido la Junta de Obras y Bosques q. el Duq. de Medina de las Torres como Alcayde de Buen Retiro se oluidaua y dilataua cumplir con lo q. tiene resuelto V.Mgd. tocante a la posesion q. hauia de tomar de aquel cargo por direccion de esta Junta, y las demas circunstancias q. por ella han de pasar, ordeno al S[ecreta]rio Fran[cis]co Manzano supiese del Duq. lo que se le ofrecia en esto, y asi mismo q. supiese de Fran[cis]co del Castillo porq. no sacaua el Titulo de cont[ad]or (de que V.Mgd. le hauia hecho mrd.) de dho. Retiro, y mando que por esta via se le diese el despacho, y hauiendose dispuesto hablar primero a este sujeto, respondio que su falta de salud hauia sido la causa y tratar de disponer el d[e]r[ech]o. de la m[edi]a Anata, pero q. lo dispondria dentro de tres o quatro dias. Despues hablo el S[ecreta]rio al Duque en la forma que se le ordeno y dice respondio q. no hauia podido acudir a la Junta aunq. le hauian avisado en ocasiones tres veces, porq. los embaraços de los Consejos de Estado y Guerra el de Italia y otras ocupaciones en q. V.Mgd. le tiene empleado a oras diferentes no le dauan lugar de asitir a esta Junta, respondiolo el S[ecreta]rio que aunq. el Duq. siempre ara falta en ella, el m[ay]or reparo es el cumplimiento de la orden de V.Mgd. tocante a la posesion del cargo de Alcayde de Buen Retiro, y conocimiento de la jurisdiccion de la Junta esto sintio dando a entender q. no tenia jurisdiccion con el Alcayde de Retiro, y se le replico que el Decreto de V.Mgd. lo decia claramente, y que por esta causa y cumplir lo que en el mandaua hacia la Junta esta instancia, a que dijo que el Decreto se hauia hecho sin notiçias vastantes del caso y q. estaua mal entendido, y que V.Mgd. hauia de mandar declarar las particularidades del, y saco el Duque vna çedula de V.Mgd. en que se declara hiço mrd. al Conde de Oliuares, Duque de S[a]n Lucar, para q. durante su vida tuuiese la potestad en el gou[iern]o y mando del Buen Retiro sin dependencia desta Junta ni otro ning[u]n cons[ej]o o tribunal, pero q. esta gracia no hauia de pasar a los sucesores, a q. le dijo el S[ecreta]rio que esta çedula es la que deroga V.Mgd. en la ocasion presente, demas q. ella misma declara q. la gracia que alli se concedio no hauia de ser mas que por la vida del Conde Duque, y que esto no tenia duda, replico el

Duque q. en aquella çedula esta la firma de su pretension repitiendo que V.Mgd. lo mandaria, y se le respondio q. todas las ordenes que V.Mgd. embiase a la Junta cumpliria con prompta obediencia como lo hauia hecho en la q. se siruio de remitir para hazer el tit[ul]o del cont[ad]or Fran[cis]co del Castillo, pues aunq. se reparo en el estilo, consultando solo a V.Mgd. q. para qualquier oficio se hauian de proponer tres personas por la Junta, pero q. todavia se azia el tit[ul]o y con este conocimiento se siruio de responder V.Mgd. =

- Corra la prouision de este ofi[ci]o por esta vez y en los casos subçesiuos se cumplira lo q. tengo resuelto.

A que el Duq. no se ajusto, y dijo q. Castillo no hauia de sacar el Titulo de cont[ad]or por esta Junta y volvio a la platica de no poder acudir a ella por sus ocupaciones, y con esto se dio fin a la sesion.

Para m[ay]or luz deste caso se an buscado los Decretos de V.Mgd. de la materia, q. todos estan en la S[ecreta]ria de esta Junta de Obras y Bosq[ue]s por donde se an hecho todos los despachos, y consta q. el Conde de los Arcos era Alcayde del quarto RI. de S[a]n Ger[oni]mo de que hizo dejacion el año de 1630, y en 10 de junio del dho. año nombro V.Mgd. para este puesto al Conde Duq. de S[a]n Lucar y por julio del año sig[uien]te de 1632 le hiço merd. de perpetuarla en su casa para q. handuuiese vnida con la del Alcaz[a]r de Seui[ll]a y por novy[embr]e del año de 1633 se despacho çedula con la instruccion para el gouierno de dha. Alcaydia dandole este nombre de Buen Retiro, y consecutiamente el año de 1640 se despacho cedula al C[on]de Duque con plena facultad y poder para el gouierno sin dependencia de nadie, pero con la adbertencia dha. que era solo durante su vida y q. no hauia de pasar a los sucesores, y por diz[iemb]re del año de 1648 se despacho çedula para que en la misma forma siruiese la dha. Alcaydia Dn. Luis de Haro, respecto del pleyto que entonces handaua entre el Marq[ue]s de Leganes y Duq. de Medina de las Torres sobre el estado de S[a]n Lucar. Por muerte de Dn. Luis mando V.Mgd. en Decreto de 15 de diz[iembr]e del año de 1661 se despachase titulo de la dha. Alcaydia al Duq. de Medina de las Torres y que la Junta le pusiese en posesion della, limitandole la gracia que se hauia conçedido al Conde Duque en la plena facultad y poder para aquel gouierno y prouision de los oficiales por q. desde aora hauian de ser por consulta desta Junta.

Despachose el titulo al Duq. de Medina de las Torres siendo motibo y principio del el Decreto de V.Mgd. todo a la letra con que no se puede dudar de la resoluz[i]on de V.Mgd. y su volunt[a]d y aun que sea hecho instancias con el Duq. para su obseruancia, y respondido siempre q. lo aria, lo fue dilatando hasta el estado q. oy tiene la materia =

Al mismo t[iem]po se vio en la Junta vn mem[oria]l de Dn. Al[ons]o Carnero, Th[enien]te de Alcayde del Buen Retiro, refiriendo q. huiendole hecho V.Mgd. esta mrd.

por los muchos y conocidos seruicios del S[ecreta]rio Ant[oni]o Carnero, su p[adr]e a quien ha procurado ymitar en todo, el Duque de Medina de las Torres, como Alcayde del dho. Retiro le embio vn orden por escripto tratandole de vos, cosa q. no hicieron los Alcaydes sus antecesores, de q. antes de aora tiene dado q[uen]ta a V.Mgd. y presentado pap[ele]s autenticos que paran en m[an]os de Dn. Luis de Oyanguren, en q. hasta aora no se a tomado resolucion, y vltimamente parece se le cierra la puerta a su defensa, pues dho. Duque le a embiado otro orden en 23 de junio pasado, de q. no entre en el Retiro donde al presente asiste V.Mgd. sin orden de V.Mgd. v del Duq. con que le a sido forzoso acudir a esta Junta y suplicar a V.Mgd. por ella mande se le oyga en justicia =

Asi mismo se vio otro memorial de Alejo de Escalada nombrandose cont[ad]or de Buen Retiro, en que refiere largamente los lances q. ha tenido con el Duque de Medina de las Torres, en orden a la defensa de la regalia de V.Mgd. y jurisdiccion desta junta en el gouierno de Buen Retiro, y q[u]e por verse atropellado y larga dilacion en q. se tome resolucion en su justicia, renuncio en manos de V.Mgd. el dho. oficio de cont[ad]or esperando de su grandeza recompensa correspondiente, y por hauer entendido que se a nombrado otra persona para aquella ocupaz[i]on le ha parecido forzoso representar en esta junta los motibos fundamentables q. ha tenido para este caso, y se conozca su proceder y celo del m[ay]or seruicio de V.Mgd. y que se cunplan y guarden sus Rs. ordenes, y que por hauerlas entendio y comprehendido y q. se executasen, se a opuesto a lo contrario y tambien porq. si llegase alg[u]n tpo. de visita o se le pudiese haçer cargo de que haua faltado a su obligacion y conocimiento de lo que le tocava.

Hauiendose visto todo en la junta y considerado los lances referidos de la materia y lo q. V.Mgd. tiene resuelto en ella particularm[en]te en el Decreto de 15 de diz[iembr]e de 1661 - que con tanto conocimiento de la causa y claridad della manda V.Mgd. q. esta junta diese la posesion de Buen Retiro al Duque de Medina de las Torres, y que se guardase en ella todo lo que alli se refiere en la prouision y consulta de los oficios de aquel Rl. sitio en que se a hecho con el Duque las diligencias que quedan dhas. para el mayor cumplimiento de las ordenes de V.Mgd. que no an llegado a efecto.

Ha parecido a la junta de su obligacion representarlo a V.Mgd. como lo hace con toda reberencia para que enterado de las particularidades dhas. tome la resolucion que mas conbenga y fuere su Rl. voluntad. Madrid nueue de julio de 1663 ="

Nº: 14. 1667. Sobre las prerrogativas de Medina de las Torres como Alcaide del Buen Retiro.

16 de diciembre. Respuesta de la Junta de Obras y Bosques a una consulta de la Reina sobre un memorial presentado ante ella por Medina de las Torres. (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11559/7)

“Señora, En decreto deste mes se siruio V.M. de ordenar a la Junta viese el memorial incluso del Duque de San Lucar y Medina de las Torres, con la copia del papel de don Luis de Oyanguren y se le consulte lo que se ofreziera y pareciere sobre su contenido.

En el memorial pretende que allandose en posesion de la Alcaydia del Real sitio del Buen Retiro, mediante el titulo despachado a don Gaspar de Guzman conde de Olivares para el y sus sucesores en su casa por juro de heredad mediante la executoria de tenuta que obtuvo en contradictorio juicio con el Marques de Leganes, y goçandola con todas las preheminencias por su vida que gocaba el dicho Conde de Olivares como el Rey nro. Sr. se lo auia concedido en respuesta a una consulta que le hiço el Do[cto]r don Garcia de Medrano vno del Consejo, a quien su Magd. se lo auia cometido para que le informase sobre la pretension del duque por decreto de 14 de octubre del año pasado de 1663 y hallandose en esta posesion trataua la Junta a pedimento de el fiscal de que presentase el titulo original que el Conde Duque tenia, y el que se auia despachado por la Junta para con vista de ellos mandarle dar la posesion en la conformidad y con las condiçiones que los titulos contenian, y concluye que teniendo tomada la posesion en virtud de la executoria de tenuta y no necesitando de otra, ni de que se despachase nuevo titulo, no podia ser justo que lo que estaua resulto con tanto acuerdo se pretendiese alterar por la Junta a pedimiento del fiscal della, y V.M. se siruiese de mandar que no se hiçiese nobedad en contrauencion de la dha. resolucion.

La copia del papel que se diçe ser de Don Luis de Oyanguren (secreatario que fue del despacho universal) su fecha de 21 de abril del año pasado de 1665, escrito (segun suena) al duque de San Lucar y Medina de las Torres, refiere que el sabado antegedente auia resuelto su Magd. la consulta del d[oct]or don Garcia de Medrano sobre los particulares del Alcaydia del Buen Retiro, y auia mandado se pusiese por escrito la resolucion tomada y se le subiese, y la auia aprouado y enviado respondida y lo que por ella auia mandado su Magd. era que por la vida del duque siruiese este oficio en la misma forma que lo auian hecho el Conde de Olivares y la Condesa su muger y don Luis Mendez de Haro, pero proponiendo el

duque a V.M. inmediatamente tres sugetos para los ofiçios que se contenian en el decreto de 13 de diciembre de 1661, y con los sucesores del Duque se obseruase lo dispuesto en la cedula del año de 1640 y en el decreto de 13 de diciembre del año de 661, y que sobre lo que representaron en esta Junta de Obras y Bosques don Alonso Carnero y Alexo de Escalada se les oyese en justia por donde se daria al duque el despacho necesario para la execucion de lo que su Magd. auia resuelto, cerca de la forma de servir el duque la Alcaydia.

Auiendo visto la junta este memorial y la copia del papel de don Luis de Oyanguren solo se ofrece que decir a V.M. que pudiera el duque auer escusado la representacion que a hecho a V.M. con solo acudir a la Junta y respondido a los papeles que de su orden se le escriuieron por el secretario Francisco Mançano, para que dentro de ocho dias presentase sus titulos, para con vista dellos proueer lo que fuese de justicia segun el fiscal de la Junta lo tenia pedido por su peticion (de que la Junta auia dado noticia a V.M. en consulta de 28 de octubre deste año a que V.M. se auia servido de responder que sobre lo que el fiscal pedia se hiciese lo que fuese de justicia)

Y si el Duque en ella los vbiera presentado se le guardara la que tubiera, porque ni el fiscal ni la Junta tratan de alterar nada de lo que por sus titulos le tocare, y lo que por terminos de justicia se deuiere obrar.

Y el fin del Duque no es mas de querer obrar con independencia de la Junta contra lo mismo que por la copia del papel de Don Luis de Oyanguren se expresa, pues en el dice que de la resolucion que su Magd. se siruio de tomar a la consulta de don Garcia de Medrano, se daria al Duque el despacho necesario para la execucion de lo que su Magd. auia resuelto acerca de la forma de servir el Duque la dha. Alcaydia y si esta resolucion vbiera sido como el papel lo afirma, auia de auer vaxado decreto de la Junta para que se executase y no a baxado ninguno, ni el Duque lo a solicitado ni acudido a la Junta a pedir despacho y si a estado desde 14 de octubre del año de 1663 (que fue quando lo cometio su Magd. a don Garcia de Medrano callando, teniendo en su poder la cedula de 9 de marzo del año pasado de 1662, despachada por esta Junta para que siruiese dha. Alcaydia con las limitaciones de la cedula de 9 de junio del año de 1640, y del decreto de 19 de diciembre del año pasado de 1661.

Y es muy digno de ponderar que en las conferencias que tubo con el secret[ari]o Fran[cis]co Mançano quando le fue a lleuar la dha. cedula expedida por la Junta no parecio en ella a representar perjuicio alguno, y dexando el camino legitimo, acudio a su Magd.

suplicandole señalase ministro que le oyese, para que con menos noticia de la que pudiera tener, se consultase por su mano lo contrario de lo resuelto por V.M. en su Real Cedula y decreto de 661.

Y el intento de la Junta no es de oponerse a lo que su Magd. (que este en el cielo) tubiere resuelto, sino que el Duque (como lo pide el fiscal) presente el titulo de la merced de la dha. Alcaydía hecha al Conde Duque y la cedula real despachada por esta Junta en 9 de marzo del año de 1662 que tiene en su poder y le entrego el secretario Francisco Mançano, y la resolucion a la consulta de don Garcia de Medrano, que supone auer tomado su Magd. y auiendolo presentado el Duque como tiene obligacion, mandara dar la Junta el despacho que le tocare, oyendo al fiscal y guardando la justicia que el Duque tubiere.

Y asi es de pareçer que V.M. se sirua de responder al Duque que presente los papeles que el fiscal pide, y la resolucion que dize auer tomado el Rey nro. Sr. sobre el informe de Don Garcia de Medrano y el papel original de Don Luis de Oyanguren para con vista dello proueer lo que conforme a justicia se deuiere hacer = V.Magd. resoluera lo que fuere mas de su real seruicio = Madrid a 18 de diciembre de 1667."

Nº: 15. 1664. Sobre Pedro de la Rosa

a) 3 de marzo. Concesión de una ración ordinaria a Pedro de la Rosa (A.G.P., Expedientes Personales: Cª 920/39)

“Hauiendome escrito la Reyna Xpma. mi hermana intercediendo para que hiziese mrd. de vna ración ordinaria en mi casa a Pedro de la Rosa representante se le respondió el ynconveniente que tenia el hacer semejantes gracias a este genero de personas y sin embargo ha vuelto a hacer instancia sobre lo mismo pidiendomelo con aprieto y así por complacer a mi hermana he venido en conzeder a Rosa esta Racion tendrase entendido en el Bureo para dar orden se le haga el asiento y acuda con ella en la forma que se acostumbra.”

b) 16 de abril. Recibo de haber pagado Pedro de la Rosa la primera mitad de la Media Anata (A.G.P., Expedientes Personales: Cª 920/39).

“Doy carta de pago de tres del corriente firmada de Pablo Agustin Camara que en v[irtu]d de auto de los Sres. Presidente y de la sala del Cons[ej]o de Hazienda que administra el dro. de la media Anata sirue la thes[oreri]a Gral della con ynterbenzion del Sr. Contador Andres Diaz Roman dada en villete del Sr. D. Gaspar de Fuensalida Grafier de su Magd. que original queda en los libros de la raçon deste dro. questan a mi cargo parece auer receuido de Pedro de la Rosa representante nuebe mil trescientos y setenta y cinco mrs. en vellon por la mitad y primera paga de diez y ocho mil setecientas y cinquenta mrs. que tocan a la media Anata por la mrd. que su Magd. a sido seruido de acerle por yntercesion de la Señora Rey[n]a Xptianisima su hermana de vna racion ordinaria por su Rl. Casa que esta baluada en treinta y siete mil y quinientos mrs. como se refiere en dho. villete y para que conste, doi esta çertificazion con adbertenzia de que en dha. carta de pago diçe el dho. Thes[ore]ro Gral. queda en su poder siguridad p[ar]a que pagara otra tanta cant[ida]d al principio del segundo año. M[adri]d y abril diez y seis de 1664.”

Nº: 16. 1666. Dote de Luisa Romero.

4 abril. Carta-recibo de dote otorgada por Carlos Vallejo. (A.H.P. Pº 10476, fº 822 y ss. Francisco Castellanos).

“En la uilla de Madrid a quatro dias del mes de mayo de mil y seisçientos y sesenta y seis años por ante mi el escriuano y testigos pareçio Carlos Ballejo residente en esta corte a quien doy fe que conozco y dijo que esta desposado con doña Luisa Romero su mujer y al tiempo y quando se efetuo el dicho desposorio la dha. doña Luisa ofrecio traer para ayuda a las cargas del matrimonio todos los bienes que tubiese en bestidos, xoyas, plata labrada y todo lo demas por bienes suyos propios y que se abia de tasar por dos personas nonbradas por cada parte la suya y por que estan prontos para se belar le quiere entregar los bienes que tray por dote y para ello los an hecho tasar y le pide le de y otrogue carta de pago de dote y por ser justo el dho. Carlos Ballejo en la bia y forma que mas aya lugar de derecho y otroga y confiesa que recibe de la dha. doña Luisa Romero su mujer por bienes dotales suyos propios los siguientes:

Bestidos.

- Primeramente un jubon y basquiña de gorgeran con su escapulario oja de oliba tasado en quinientos reales de bellon 500
- Un jubon y basquiña de gorgeran con su escapulario color de ambar el fondo y el realçe color de perla en flores con sus cintas de resplandor afforrado en tafetan color de ambar tasado en quinientos y cinquenta reales 550
- Un abito de raso ondeado el fondo, oja de oliba color de perla elrealçe aforrado en tafetan color de ambar tasado en ochocientos reales - 800
- Un bestido de ormesi de aguas ondeado fondo de color de cierbo guarnecido con dos puntas jubon y escapulario y las mangas de plata solas la basquiña con siete ordenes de puntas negras y forrado en tafetan negro tasado en mil y quinientos reales - 1.500
- Otro bestido de ormesi de aguas ondeado con dos puntas de umo el jubon y el escapulario las mangas quaxadas de puntas de plata la basquiña con siete ordenes de puntas guarneçido y aforrado con tafetan negro tasado en mil y setecientos reales - 1.700
- Otro bestido de ormesi de aguas amusco el fondo la labor en caracolillo color de perla con una ropa de ormesi negra ondeada aforrado el bestido en tafetan flor de romero tasado en mil reales - Otro 1.000

bestido de raso de flores negro ropa de raso de florenia prehensada aforrado en tafetan negro tasado en mil y cien reales	- Una	1.100
saya entera de terciela [s/c] blanca y mariposas negras y mangas de puntas de Francia aforrado en tafetan negro tasado en nobecientos reales . . .	- Un	900
bestido de terciopelo liso ropa basquiña y jubon mangas de lo mismo aforrado en tafetan negro tasado en mil cien reales	- Un	1.100
abito de lanilla Blanca aforrado en tafetan blanco tasado en quatrocientos reales		400
- Un bestido guardapiés y cotilla de raso berde de oro guarneçida la cotilla con dos puntas de milan de oro y el guardapiés con siete ordenes de las mismas puntas aforrado en tafetan anteado tasado en dos mil y quinientos reales . .		2.500
- Un guardapiés y almilla de felpa de olanda color de ayre guarneçida el almilla con dos guarniciones de encaxes de Francia con ocho ordenes el guardapiés aforrado en tafetan encarnado tasado en mil y quatrocientos reales	-	1.400
Otro guardapiés y almilla de raso de plata color de çierbo con dos guarniciones la almilla de puntas açeradas y plata con çinco guarniciones el guardapiés aforrado en tafetan escarolado tasado en dos mil reales	-Otro	2.000
guardapiés y almilla de chamelote de plata color de caña guarneçida la cotilla con dos ordenes de puntas de plata de milan y siete ordenes de puntas de lo mismo el guardapiés aforrado en tafetan anteado tasado en mil y ochocientos reales	- Un	1.800
guardapiés y almilla de chamelote color de escarola con una guarnicion de castor y el guardapiés con tres ordenes aforrado en tafetan del mismo color tasado en setecientos reales		700
- Un bestido frances de tela nacar tasado en mil Reales		1.000
- Un guardapiés chamelote de plata nacar y almilla guarneçida la cotilla con dos puntas de plata y el guardapiés con cinco ordenes aforrado en tafetan del mismo color tasado en mil y quinientos reales	-	1.500
Un bestido de chamelote de plata color de perla con dos ordenes de puntas de plata la cotilla y siete ordenes la pollera aforrado en tafetan color de ayre tasado en dos mil reales	- Un	2.000
bestido de chamelote de plata berde pollera y cotilla guarneçida con dos ordenes de puntas pequeñas de Plata y una grande al buelo y seis ordenes de las grandes la pollera aforrada en tafetan anteado tasado en dos mil reales . .		2.000

- Un baquero de color de plata color de ayre guarnecido con ocho franxas por los costados y quatro franjas por el buelo aforrado en color de caña tasado en tres mil reales	-	3.000
Una pollera y almilla de raso de plata acufrado con perfil negro guarnecida la almilla con dos puntas de plata y la pollera con seis ordenes y aforrado en tafetan escarolado en dos mil reales de bellon		2.000
- Un bestido de chamelote de plata berdemar guarnecida la ropa y el jubon con dos puntas medianas de umo y dos ordenes la pollera de puntas de umo de terciá [?] en alto aforrado en tafetan berdemar tasado en dos mil y quatrocientos reales	-	2.400
Una pollera y almilla de chamelote de plata color de ayre guarnecido la almilla con dos esterillas y la pollera con siete ordenes aforrado en tafetan color de ayre tasado en dos mil y ducientos reales	- Un	2.200
manto de tabi de plata berde y blanco guarnecido con unas puntas de Milan tasado en quatrocientos reales	- Un	400
manto de tabi de plata tonelete de lo mismo guarnecidos el tonelete con dos puntas de plata aforrado en tafetan color de ayre tasado en quinientos reales	- Un	500
bestido de moro de ormesi de aguas color de escarola quaxado de punticas de plata con su casaca y bonete aforrado en tafetan nacar tasado en mil y ducientos Reales	- Un	2.200
bestido de judio de tela açul el ferreruelo con sus bueltas de chamelote de plata nacar y la sotanilla de chamelote de plata nacar guarnecido con unas puntas de Milan aforrado en tafetan color de ayre montera de lo mismo guarnecido con la misma guarnicion tasado en mil y ochocientos Reales . . .	- Un bestido de	1.800
labrador de Pelfa [síc] nacar guarnecido con dos franjas de plata aforrado con tafetan berde tasado en mil y quatrocientos reales	- Un bestido de	1.400
ombre de felpa color de ayre con las mangas de puntas de plata sola guarnecido con dos puntas de plata aforrado en tafetan color de ayre tasado en mil reales		1.000
- Calçon y ropilla de terciopelo fondo en plata guarnecido con una esterilla de color de plata y negro aforrado en tafetan en color de escarola tasado en ochocientos Reales	-	800

Calçon y ropilla de tela de plata amusca guarnecido con una punta de plata al canto aforrado en tafetan amusco tasado en mil y quatrocientos reales . . . -	1.400
Un bestido de chamelote de plata color de caña y perla guarnecido con dos puntas de plata aforrado en tafetan color de ambar tasado en mil reales . .	1.000
- Otro bestido de labrador color de peñasco tasado en cien reales	100
Plata echuras a bellon ¹⁵ :	
800 - Pesan ocho jicaras docientos y doze reales de plata y de la echura ochocientos reales de bellon	212
18 - Pesan tres basos de fratiquera setenta y dos reales de Plata = echura a diez y ocho relaes de bellon -	72
300 Pesan dos frascos con sus tapaderas y contratapaderas y una bonba seiscientos y beinte y cinco reales de plata y de la echura trecientos reales de bellon -	625
55 Pesan una escupidera ciento y beinte y siete reales de plata y de echura cinquenta y cinco reales de bellon - Pesa	127
33 una calderilla con su badil y cadena ochenta y cinco reales de plata y de echura treinta y tres reales de bellon - Pesa	85
44 un adereço de mesa salero açucarero y pimentero ciento y treynta y siete reales de plata = echura quarenta y quatro reales de bellon - Pesa una	137
16 salbilla nobenta reales de plata echura diez y seis reales de vellon - Pesan quatro	90
66 buxias quadradas trecientos y nobenta reales de plata echura sesenta y seis reales de bellon - Pesa un	390
55 açafatico calado de pecho de acor ciento y dos reales de plata = echura cinquenta y cinco reales de vellon - Pesa un	102
30 açafatico pequeño redondo cercado ochenta y tres reales de plata = echura treinta reales de bellon - Pesa	83
66 una chocolatero [sic] ciento y sesenta reales de Plata echura sesenta y seis reales de bellon	160
110 - Pesa un belon de coluna con sus tixeras docientos y setenta y seis reales de plata = echura çiento y diez reales de bellon	276

¹⁵ Las cantidades señaladas como "echuras de bellon" van anotadas en el margen izquierdo del documento.

	- Pesa una bandeja obada [sic] recercada con unos paxaros ciento y	
50	beinte y cinco reales de plata = echura cinquenta reales de vellon . . . -	125
	Pesa una salba con sus armas en medio ciento y sesenta reales de plata	
40	= echura quarente reales de vellon -	160
	Pesan tres tenedores y diez cucharas mas otras seis cucharas de	
	chocolate y un cucharon docientos reales de plata echura treinta	
30	reales de bellon -	200
	Pesa una bandeja obada [sic] recercada ochenta reales de plata =	
30	echura treinta reales de bellon	80
	- Pesan dos bandejas una redonda y otra obada recercadas ciento y	
55	quinze reales de plata = echura cinquenta y cinco reales de bellon . .	115
	- Pesa un açafatico de ylo tirado redondo sesenta reales de plata =	
44	echura quarenta y quatro reales de vellon -	60
	Pesa un guebo con su bandexilla de filigrana quarenta y dos reales de	
	plata = echura veinte y quatro reales vellon = digo ochenta reales	
80	bellon -	42
	Pesa otro guebo calado una bandejita pequeña treinta y dos reales de	
24	plata echura beinte y quatro reales v[ell]on	32
	- Pesan dos caxas de porcelana y filigrana cinquenta Reales de Plata =	
150	echura ciento y cinquenta reales de bellon	50
	- Pesa una bandeja quadrada con sus molduras y un cofrecito de	
	filigrana ciento y quarenta y seis reales de Plata echura y oro	
264	ducientos y sesenta y quatro reales vellon	146
	- Pesa un pomito de agua de olor y una caxita de muelle cinquenta y	
33	nuebe reales de Plata echura treinta y tres reales vellon	59
	- Pesan dos caxitas quadradas Prolongadas la una de filigrana y la otra	
30	recercada en quarenta reales de plata echura treinta reales bellon .	40
	- Pesa una caxa dorada con rotulo y una serpiente y otros	
	sobrepuestos y unos anxelitos de plata treinta y quatro reales de plata	
30	= echura treinta reales vellon	34
	- Pesan tres de filigrana y porcelana doradas las dos redondas y la otra	
180	obada ochenta reales de plata echura ciento y ochenta reales vellon . . .	80

	- Pesan seis caxas redondas la una de seis compartimientos de filigrana y la otra sobre dorada y redonda treinta y seis reales de plata echura	
33	treinta y tres reales -	36
	Pesan dos pomitos quadrados pequeñitos y dos jarritos pequeñitos y dos tiros de artilleria pequeñitos con sus aguilas incima y dos bandexitas redondas caladas y dos bufeticos calados dos gallitos un barquillo de vocados y otra pieçecita chiquita ricercada y seis ramilleteros con sus floreros y un alfiletero ciento y ochenta y quatro reales de plata =	
180	echura de todo ciento y ochenta reales de bellon . . - Pesa un	184
	barquillo obado abellanado grande cinquenta y tres reales de plata	
16	echura dieciseis Rs. V[ell]on - Pesa	53
	una calderilla con su cadena sesenta y siete reales de plata echura beinte	
20	reales de vellon - Pesa	67
	una reduela calada dorada con su badilico y calderilla de pecho de açor	
100	ochenta reales de plata = echura cien reales de bellon - Pesa	80
	una bandexita obada recercada pequena y dos franceses amuelacuchillos	
	beinte y nueve reales de plata echura cinquenta reales vellon	
50 - Pesa una	29
	palangana quatrocientos reales de plata echura çien reales de vellon .	
100 - Pesan dos	400
	jarrillas de filigrana beinte y ocho reales echura çien reales bellon . .	
100 - De seis ramos	28
	de colores con sus guarniciones de plata quatrocientos reales bellon	
400 - De un estuchico	0
	de plata con sus erramientas sesenta y seis reales bellon	
66 - De sesis jicaras en	0
	cocos guarnecidas en plata y filigrana con sus tapaderas seiscientos y	
-	setenta reales de plata - De once cocos los dos	670
	en forma de calderillas guarnecidos de plata quinientos y cinquenta	
550	reales de vellon	0
	- De dos cocos grandes guarnecidos de plata el uno mayor que el otro	
180	ciento y ochenta reales de vellon -	0

Dos barros uno en forma de xarrito y el otro de una xarra guarnecidos		
66	de plata sesenta y seis reales de bellon - de un	0
	cofrecito de concha de tortuga guarnecido de plata ochenta y ocho	
88	reales de vellon - de	0
	otro cofrecito guarnecido de plata de concha de tortuga sesenta y seis	
66	reales de vellon - de	0
	un tocadorcico de concha de tortuga guarnecido de plata sobredorada	
200	docientos reales de vellon - de un	0
	cofrecito de hebano guarnecido de flores de plata y coral ducientos y	
220	beinte reales de vellon Segun la	0
	tasacion del contraste pesa un candil de seis luces con tapador	
	nobecientos y nobenta y cinco reales de plata echura ducientos reales	
200	de vellon	995
Tapiceria:		
- Esta tasada la tapiceria de alamedas que son seis paños en un juego que		
tienen ciento y treinta y nueve anas cada una a treinta y seis reales que		
montan cinco mil y quatro reales -		
	quatro paños de quatro anas de cayda de lampacos [?] en quinientos reales	5.004
	- Una alfombra turca de quatro baras y dos tercias de largo y tres menos	500
	quarta de ancho en setenta ducados	770
	- Un tapete turco de dos baras y media de largo y bara y tercia de ancho en	
	çien reales -	100
	dos escaparates de concha y marfil con corredores de bronce y bidrieras	
	xptalinas y de canterias por dentro tasado cada uno en docientos ducados que	
	montan quatro mil y quatrocientos reales	4.400
	- mas otro escaparate urna de un niño con corredorcillos de la misma fusta	
	color de cedro con bidrieras chrystalinas por los lados y delantera tasado en	
	quinientos Rs. -	500
	mas otro escaparate de la misma hechura y fusta tasado en otros quinientos	
	reales adbiertase que se tasaron con los dos bufetillos de la misma madera .	500
	- mas seis sillas de baqueta de moscobia tasada cada una en quatro ducados .	264
	- mas quatro taburetillos de baqueta de lo mismo thasados en dos ducados y	

¹⁶ Esta manchado y no se puede leer.

medio cada uno de la misma baqueta	-	110
mas quatro taburetes grandes thasados cada uno en tres ducados		132
- De un niño Jesus de napoles de gloria tasado en cien reales de a ocho que montan a catorce reales cada uno mil y quatrocientos reales		1.400
- Dos cofres de met [?] ¹⁶ ropa de baqueta de moscobia clabeteados por fuera con tachuelas doras [sic] con sus pies tasado cada uno en ciento y cinquenta reales = digo ciento y sesenta reales	-	320
Un brasero de nogal de caños de carmona con rosetas de bronce enbutidas con clabaçon grande alrrededor y al canto bronceado con su bacia de açofar tasado en quinientos reales	-	500
otro brasero de palo santo enbutido de molduras doradas ochauado con su bacia de cobre y aldabas doradas tasado en quatrocientos reales		400
- Una barquilla de cipres enbutida de ebano tasada en ducientos reales . . .		200
- Una barquita de cedro con sus cantoneras doradas y tiene un espejo dentro que sirbe de tocador en ochenta y siete Rs.	-	87
Una petaquilla de las yndias tasada en cien reales	-	100
mas un bufetillo de color de cedro con sus barretas en arco de perros dorados los botones tasado en cinco ducados	-	55
otros dos cofrecitos de baqueta pequeños clabeteados con sus caxones por dentro tasado el mayor cofre en siete ducados y el menor en seis que montan ciento y quarenta y tres reales	- Un	143
bufetico de nogal enbutido de box con sus caxones tasado en seis ducados	- Dos	66
bufetillos de nogal con sus dos caxones dentro tasados cada uno en cinco ducados	- Dos	110
bufetillos de palo santo y marfil tasado cada uno en veynte y dos ducados		484
- Una cama colorada y dorada tasada en diez y seis ducados		176
- Un bufete de nogal tasado en ocho ducados		88
- Una cama dorada grande labrada tasada en quinientos reales		500
- Una cama colgadura de cañamaço tasada en cien ducados		1.100
- Una cama de colgadura de tafetanes alistados tasada en quinientos reales . .		500
- Una cortina de alcoba con su cenefa tasada en treçe ducados		143
- otra cortina co su cenefa tasada en treçe ducados		143

- dos cortinas de serguilla tasadas en cien reales	100
- Seis cortinas de frisas coloradas tasadas en ciento y cinquenta reales	150
- Doce almudadas de estrado de terciopelo y damasco carmesi tasadas en mil reales	1.000
Veyte y quatro baras de cordelate derrubidos [?] tasado en ducientos y cinquenta reales	250
- Setenta y quatro baras de gasa barreteada de nacar y azul y blanca tasada en seis reales cada una montan quatrocientos y quarenta y quatro reales . . .	444
Un escritorio de hebano todo con sus listas de marfil tasado en nobecientos reales	900
Pinturas:	
- Mas seis lienços payses de caças de a dos baras negras el de tigre y xabali cada uno a ciento y cinquenta reales y los quatro a ocho ducados cada uno que todo monta trecientos y ochenta y ocho reales	388
Otro pays de caças sobrebetanas de dos baras de largo y una de ancho cinquenta reales	50
- Dos frutereros de bara sin molduras a treinta reales cada uno	60
- Siete lienços ordinarios sin molduras los seis a doze reales	84
- El besugo con moldura negra tres ducados	33
- Un retrato de una niña en pie bestida de monxa tasado en ocho ducados . .	88
- quinze estampas de francia de a media bara luminadas con molduras negras a catorce reales cada uno montan ducientos y diez reales	210
- Una Soledad de dos baras con moldura negra tasada en diez ducados . .	110
- Una birxen de la Asuncion de dos baras y media con molduras negras tasada en ducientos y cinquenta reales	250
- Una birxen de la leche de dos baras con moldura negra en diez ducados . .	110
- Un nacimiento de dos baras poco mas o menos copia del Españolito con moldura negra quarenta ducados	440
Una birxen de los Desamparados de Balençia con moldura negra beinte ducados	220
- Un San Francisco de dos baras con moldura negra cien Rs.	100
- Una birxen del Sagrario de bara de medio cuerpo diez ducados	110
- Un descendimiento de Xpto en tabla trecientos reales	300
- Un nacimiento en tabla del mismo tamaño diez ducados	110

- Una birxen del Pilar de media bara con moldura negra çien reales	100
- Mas otro lienço de caça sobrebentana con moldura negra cinquenta reales. .	50
- Mas cinco Payses de bara poco mas o menos y otro ordinario cada uno en dos ducados -	132
Mas una birxen lamina con moldura de hebano y cantoneras de plata duçientos y cinquenta reales -	250
quatro bitelas de a quarta con molduras negras y el canpo bordado a tres ducados cada una	132
Oro y perlas	
- Un relicario de nuestra señora de la salud a beinte y dos reales -	22
mas un decenario de ambar y oro esmaltado de blanco con su cruz tasado en trecientos y treinta reales - de	330
un chorro de filigrana con arientos [?] y perlas con su ylluminacion de nuestra señora de la leche en quatrocientos reales de plata - De un	400
retablillo quadrado de filigrana que tiene por una parte a Nuestra Señora de la Soledad y por otra el patriharcha San Joseph de oro con sus luminaciones y echura tasado en ciento y ochenta reales de Plata - De un joyel	180
de oro de filigrana obado que esta en dos pinturas una piedra de agata que por una parte tiene a San Francisco y por la otra a Santa Cathalina de siena tasado en ducientos y beinte reales de plata - de una mariposa	220
de filigrana con su asiento de perlas y un San Antonio en medio tasado en ducientos reales de p[la]ta - de una Nuestra	200
Señora del Pilar tasada con oro y echura ducientos reales de plata	
. - De unas	200
arracadas de laços con siete pendientes cada una de perlas tasadas en seiscientos y sesenta reales de plata -	660
De un relicario de plata sobredorado con dos ylluminaciones una de Nuestra Señora de Guadalupe y otra de la Nobena tasada en bein[t]y quatro reales de plata	24
- Un San Antonio de Padua de calanbuco guarnecido de oro con su ramo esmaltado de berde tasado en ciento y ochenta reales de plata	180
- Un espexo de oro y porcelana que sirbe de caxa de retratos tasado en cien reales de plata -	100

Una urna de porcelana y mermellejas [?] con sus rotulos y una reliquia dentro de San Jorge tasado en ciento y cinquenta reales de Plata	- de un	150
obalo de cristal con una ymajen de nuestra señora dentro que es de calambuco guarnecido de oro esmaltado de blanco y berde tasado en cien reales de Plata	-	100
Una gargantilla de perlas que son ochocientas con su calabacita enmedio tasado en mil y seiscientos reales de plata		1.600
- De dos manillas de perlas y ajofares que esta ensartada uno con otro tasado en seiscientos y sesenta reales de plata		660
Sortixas:		
- Mas una sortixa de oro pulida toda calada con treinta y tres diamantes fondos que el diamante del medio tiene tres quilates y los dos mayores de afuera son de a grano unos con otros y huiendolos quitado se allo que balian con el oro y sin echura quinientos y setenta y cinco ducados de plata que es su justo balor	-	6.329
mas una sortixa de oro con beinte y cinco diamantes rocas que el medio tiene cerca de doze granos y los dos mayores de afuera son de a cinco granos y las quatro rocas que arriman a ellos tienen cerca de a dos granos y las rocas de afuera son las siete mayores de a grano y huiendolas quitado se allo bale con el oro y sin echura de dha. sortixa quinientos y treinta ducados de plata que es todo su balor	-	5.874
mas otra sortija de oro con treinta y tres diamantes delgados que el diamante del medio tiene cerca de tres granos y huiendolo mirado y se allo que bale con el oro y sin echura nobenta y quatro ducados de plata que es todo su balor	- mas otra	1.034
sortixa de oro con beynte y un diamantes delgados que el diamante de enmedio tiene cerca de tres y habiendolo mirado se allo que bale con el oro y sin echura sesenta y nueve ducados de plata que es su justo balor		759
.		
- mas otra sortixa en forma de lisonxa con nueve diamantes que los ocho son fondos y la de enmedio es una lisonxa quelada y huiendola quitado se allo que balen con el oro y sin echura ochenta ducados de plata que es su balor. .		880
- mas dos memorias de oro que la una tiene diezysiete diamantes y		

hauiendola mirado se allo que balia diez y ocho ducados de plata que es todo su valor	198
- mas otra memoria de oro con diez y seis diamantes delgados y hauiendola mirado se allo que balia con el oro y sin echura beintey cinco ducados de plata ques su justo valor	275
- mas una benera obada con su abito de alcantara esmaltado de berde con quatro laços todos guarnecidos de diamantes y esmeraldas todo esmaltado de porcelana de blanco y negro y auiendolo mirado se allo que bale con el oro y sin echura nobenta y nueve ducados de plata que es todo su valor	1.087
- mas un retablillo de oro de filigrana guarnecido de perlas y asientos con sus luminacion de nra. señora dando de mamar al niño y hauiendola mirado se allo que balia con el oro y granos beinte ducados y medio de plata que es todo su valor -	225
mas un laço de oro de filigrana guarnecido de perlas y asientos y auiendolo mirado se allo que bale con el oro onçe ducados de plata que es todo su valor	121
- mas una mariposa de oro filigrana guarnecida de asientos y algunas seis perlas entre los asientos y hauiendolo mirado se allo que bale con el oro y sin echura beinte y tres ducados de plata que es todo su valor	253
- mas un retablillo quadrado de oro filigrana con su luminacion de Nuestra Señora de la Soledad y auiendola mirado se allo que bale con el oro y sin hechura cinco ducados de plata que es todo su valor -	55
mas un San Antonio guarnecido de oro esmaltado de berde con su ramo de acuçenas esmaltadas de blanco y hauiendolo mirado se allo que balia cinco ducados de plata que es todo su valor	55
- mas una caja de retrato con dos figuras pintadas de porcelana y otras dos por de dentro y un espexo por detras y esmaltada por de dentro de turquesado y hauiendolo mirado se allo que bale beinte ducados de plata que es su valor	220
- mas un reloj esmaltado de turquesado pintado de negro de porcelana guarneçido de diamantes delgados y hauiendolo mirado se allo que bale con el oro y la muestra ciento y quarenta y ocho ducados de plata que es todo su valor	1.628
- mas un reloj de oro pequeño con su caja de çapa toda clabeteada de	

granos de oro y auiendola mirado se alla que bale con la muestra quarenta y quatro ducados de plata que es todo su balor	-	484
mas dos onças de aljofar de medio rostrillos y auiendolas mirado se allo que balia la onça a diez y seiis ducados de plata = que montan treynta y dos ducados de plata	-	352
mas un adereço de diamantes que es gargantilla joya y lazo tasada en mil Ducados de vellon	-	11.000
yten las alajas de coçina y camas de criados tasado todo por menor en dos mil Reales de vellon		2.000
- mas toda la ropa blanca como es sauanas colchas camisas manteles seruilletas toallas peynadores pañuelos enaguas calzetas y otras cosas tocantes a ropa blanca tasado todo en çinco mil Reales	-	5.000
Dos escaparates de ebano marfil y concha con sus bidrieras cristalinas de vara y media de alto tasados en quatro mil y quatrocientos Reales	-	4.400
Otros dos escaparates mas pequeños de caoba y ebano tasados ambos en cien ducados de vellon	- Un	1.100
niño Jesus de Napoles de una vara de alto tasado en Doçientos ducados	-	2.200
Los bufetes grandes y pequeños sillas taburetes cofres arcas y cofrecitos tasado todo en tres mil Reales		3.000
- tres espejos con marcos negros y de concha grandes y pequeños tasados todos tres en setecientos Reales		700
- Una cama entera de granadillo guarnecida con bronzes tasada en Doçientos ducados	-	2.200
Mas nueve colchones unos de terliz y otros de lienzo todos llenos de lana tasados en mil y quinientos Reales y ban ynclusos los colchones de los criados		1.500
- yten unos perendenges de piedras de templo porcelana y plata y diferentes tocados que son muchos y una Cruz de Venturinas guarnecida de oro y un estuche de cristal balonas guantes abanicos medias ligas y tocas tasado todo en tres mil reales		3.000
- Doce almuadas de terciopelo y damasco sin borlas y una alfombra fina tasado todo en tres mil Reales		3.000
que todas las dichas partidas suman y montan ciento y cinquenta y ocho mil setecientos y veinte y un Reales de vellon ynclusa la reduccion de plata a vellon de todo lo que es plata a raçon de a		158.721

cinquenta por ciento y yncluso tambien lo que se puso de echuras de diferentes pieças de plata como queda referido, y el dho Carlos Vallexo confiesa y declara que la tasacion echa de los dhos vienes y alaxas es justa cierta y verdadera y que es su justo valor y precio lo que a cada cosa se a dado por se hauer tasado por dos pers[on]as nombradas por cada parte la suya y de todos los dhos. vienes referidos el dho. otorgante se dio por contento pagado y entregado a toda su voluntad por hauerlo reciuído realmente y con efecto de la dha. Doña Luysa Romero su muger en presencia de mi el escribano y de que me pide de fee O e yo el presente escribano doy fee que el dho. Carlos Vallejo reciuio en mi presencia todos los dhos. vienes y alajas segun queda referido y lo paso a su parte e poder y de todo se apodero en mi presencia y de los testigos desta carta y otorga carta de pago y Reciuo de Dote en forma en fauor de la dha. Doña Luysa Romero su muger y se obliga de tener los dhos. vienes dotales en pie y de manifiesto para que gocen las gracias y preheminencias y exsenpciones franqueças y libertades que por Derecho estan concedidas a los vienes dotales y juntos los dhos çiento y cinquenta y ocho mil setecientos y beinte y un Reales con dos mil Ducados en que el dho Carlos Vallejo dota a la dha. su muger por honra del santo matrimonio en arras protenuncias y declara que cauen en la deçima parte de sus vienes y en caso que no quepan se los manda y se los eñala en lo mejor y mas bien parado de los vienes que a el presente tiene o adelante tubiere = Todo junto monta ciento y ochenta mil setecientos y beinte y un Reales de Vellon los quales se obliga de boluer siempre que llegue el caso de los en Derecho permitidos en dinero a contado pena de execuçion y costas de la cobrança y a ello obliga su persona y bienes muebles y rayces derechos y açiones hauídos y por hauer y para que le conpelan da poder a quelesquier justicias de su majestad de qualquier parte que sean recibelo por sentencia pasada en cosa juzgada y renuncio todas la leyes fueros y derechos de su fauor con la general en forma = y declara que a el tiempo y quando se efectuo este matrimonio trujo a el el dho. Carlos Vallejo ocho mil Reales de caudal en vestidos y otras cosas que se lo entrego su padre y lo otorgo ansi ante mi el escribano siendo testigos Juan de Ayola Juan de Luys y Pedro Garcia residentes en Madrid y lo firmo el otorgante a quien yo el escriuano doy fe que conozco =”

Nº: 17. 1669. Sobre la jurisdicción de los Alcaldes del Buen Retiro.

18 de febrero. Petición de la Junta de Obras a la Reina para que tome una decisión sobre la jurisdicción de los Alcaldes del Buen Retiro (A.G.P., Sec. Buen Retiro: 11731/27)

“Señora: En 9 deste mes hizo esta Rl. Junta vna consulta a VM. respondiendo a un decreto con vn papel escrito por el Principe Stillano a Don Blasco de Loiola en que suplicaua diese q[uen]ta a V.Magd. de lo que obra esta Junta çerca del vso del Alcaldia de Buen Retiro para que V.Magd. ordenase al cons^o Rl. ynformase quanto antes sobre lo que V.Mgd. le hauia cometido y que en el ynterin no ynouase esta Junta (que todauia esta en sus Rs. manos) y no a baxado resuelta, y aunque se justificaban los fundamentos con todo eso por si acaso para ynstruirse V.Magd. mas de la matheria necesitare de los mismos papeles conque se apoya la consulta, se remiten a V.Magd. numerados en 12 quadernillos, para que con vista dellos se sirba V.Magd. de tomar la resoluzion porque combiene mucho a su Rl. seruicio tenga curso esta materia. M[adri]d y febrero 18 de 1669.”

Nº: 18. 1670. Contrato matrimonial de María de Anaya y José Antonio García de Prado¹⁷.

25 enero. Contrato matrimonial. (Archives departementales des Yvelines. Versailles. 3E 37/116).

“Fuerent présens en leurs personnes Joseph Antonio Garcia de Prado, Gentilhomme espagnol et Comédien ordinaire de la reyne, fils de déffunt Antonio de Prado, vivant aussy comédien de lad. dame reyne, et de Maria Anna bacà de Morales, ses pere et mère, a’présent veufre, estant de présente en ce lieu de S. Germain en Laye, à laquelle dite dame mère, il a dit auoir douvé communication de mariage [...]

Et Damoiselle Marie Desnaia, fille de Gabriel Desnaia et de Anne de moia, ses père et mère, aussy comédienne de lad. dame reyne, de présent en ce lieu [...]

Les quels en présence de leurs amis après nommés scavoir de la part duel sieur de sieur Juan Rodrigo, Cabauson¹⁸ , Blas Polope, Simon Aguado, tous comedians de la troupe espagnolle, de présent a Saint Germain.”¹⁹

¹⁷ Debo a agradecer a la amabilidad del Dr. J. de la Gorce (Universidad de la Sorbona, París) este documento que tan amablemente me ha proporcionado.

Nº: 19. 1672. Gastos²⁰ de la comedia de los años del Rey.

a) 5 de octubre. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/1)

“Nomina de los oficiales y aserradores y gastos q. se han hecho en este Alcazar R[éal] de Madrid en aserrar la madera para el teatro y tablado de la comedia q. se haze para los años del Rey nro. Sr. y traer y apartar y cargar la madera desde lunes veinte y quatro de septiembre de 1672 hasta sauado primero de octubre de dho. año.

Aserradores

- Fabian Gzlez. cuatro días y mº, a catorce Rs. al día, sesenta y tres Rs.	63
- Esteuan de la Cal su compañero cuatro días y mº, ydem.	63
- Juan de Pozaña cuatro días y medio, ydem.	63
- Pedro de la Cajiga su compañero, cuatro días y mº, ydem.	63

Gastos

- Por apartar, sacar y cargar siete carros de vigas de a media vara de 30 pies a ocho mozos, cinco Rs. a cada vno, quarente Rs.	40
- Por el porte de traer dhos. siete carros de vigas, a 7 Rs. cada uno, quarenta y nueve Rs.	49
- Por apartar cargar y vacar otros quatro carros de viguetas de a veinte y dos pies cinco mozos a quatro Rs. cada vno, veinte Rs.	20
- Por el porte de traer dhos. quatro carros de viguetas a 7 Rs. el carro veinte y ocho rs.	28
 - Por 6 mozos q. han ayudado a los aserradores a poner dhas. vigas en los talleres para aserrarlas seis Rs. a cada vno, treinta y seis Rs.	36

425

¹⁸ Ambos firman como Juan Rodríguez y Cabanzon a final del acta.

¹⁹ Siguen las cláusulas económicas habituales en los contratos matrimoniales según las cuales las arras aportadas por el esposo suman 4.318 libras “tant en argent contant qui en habits, linge et haudes servant a las comedie”. Ella aporta 3.401 libras “aussy tant en argent, habits, linge, haudes servant a lad. comédie.”

²⁰ Son varias nóminas conservadas en el A.G.P. Las cito por orden cronológico.

Montan las partidas desta nomina quatrocientos y veinte y cinco Reales y estan tasados por el aparejador Joseph del Olmo en Madrid, a primero de octubre de 1672.

D. Andres de Montoya.”

b) 8 de octubre. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/1)

“Nomina de los ofici[al]es y peones q. an trauajado a jornal en el Alcazar R[eal] de Madrid en la obra q. se hace del teatro y tablado para los años del Rey ntro. Sr. desde lunes tres de octubre de 1672 hasta sauado ocho del dho.

Carpinteros

- Nicolas Fco., seis dias a catorce Rs. al dia, ochenta y quatro Rs.	84
- Juan de Avila, seis dias a doze Rs. al dia setenta y dos Rs.	72
- Manuel Gzlez., seis dias, ydem	72
- Manuel Dolencio, seis dias, ydem	72
- Antonio de Campos, seis dias, ydem	72
- Joseph de Bentisca, seis dias, ydem	72
- Manuel Diaz, seis dias, ydem	72

Peones

- Diego Suarez, seis dias a 6 Rs. al dia, treynta y seis Rs.	36
- Juan Garzia, seis dias, ydem.	36

Estraordinarios

- Por quatro libras de clavos virotes a 18 quartos la libra, nueve reales	9
- Por un correo q. se despacho a Toledo a las veinte de orden del Sr. Duque de Pastrana por la cia. descamilla para que representaran la comedia de los años del Rey ntro Sr., seis ducados de plata q. azen en vellon ciento y nobenta y seis Rs.	196
- Por 5 mozos q. apartaron y cargaron cinco vigetas de a veinte y dos, cuatro Rs. a cada vno, veinte rs.	20
- Por cinco chirriones q. trujeron dhas. vigetas a 7 Rs. a cada vno treinta y cinco Rs.	35
- Por apartar cargar y sacar dos carros de madera [¿? ilegible]	10
- Por el porte de traerla, catorze Rs.	14
- Por el porte de traer y cargar cinco quartones ocho Rs.	8

- Por apartar cargar y sacar una biga de quarenta y un pies de largo y media vara de ancho doze Rs.	12
- Por traer dha. viga otros doze Rs.	12
- Por ocho mozos q. la descargaron y la entraron en la munizion ocho Rs. . . .	8
- Por apartar cargar y sacar otras 2 vigas como la de arriba veinte y quatro Rs.	24
- Por traer dhas. dos vigas otros veinte y quatro Rs.	24
- Por 8 mozos q. las descargaron y entraron en la municion ocho Rs.	8
	<hr/>
	968

Montan las partidas desta Nomina novecientos y sesenta y ocho Rs. y estan tasadas por el Aparejador Joseph del Olmo en Madrid a 8 de octub. de 1672.

D. Andres de Montoya.”

c) 17 de octubre. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/1)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trauajado en el Alcazar R[eal] de Madrid en labrar la madera y hazer el tablado y teatro para la comedia q. se a de azer para los años del Rey ntro. Sr. desde lunes diez de octubre de 1672 hasta sauado quinze del dho.

Carpinteros

- Nicolas Fco. cinco días y medio a catorze Rs. al día, setenta y siete Rs. . . .	77
- Juan de Avila, cinco días y medio a doze Rs. al día, sesenta y seis Rs. . . .	66
- Manuel Gzlez, cinco días y medio, ydem	66
- Juan de Campos, cinco días y medio, ydem	66
- Josep de Ventisca, cinco días y medio, ydem	66
- Manuel Dolenzio, cinco días y medio, ydem	66

Aserradores

- Fabian Diaz tres días a catorze Rs. al día	42
- Esteuan de la Cal su compañero, tres días, ydem	42

Peones

- Diego Suarez, seis días a seis Rs. al día	36
- Juan Garzia, cinco días y medio, a 6 Rs. al día	33

Estraordinarios

- A Claudio Copardo por a[rroba] y media de clavos virotes y jemales, a 50 Rs. el arroba	75
- Mas al dho. por ducientos clavos de a seis mvs.	36
- Mas al dho. por veinte y cinco clavos de a quarto de caueza redonda y quatro goznes, cinco rs.	5
- Por 8 mozos que trauajaron 2 días en subir la madera desde la munizion al salón para el tablado y tramoyas de la comedia seis Rs. a cada uno el dia nobenta y seis Rs.	96
- Por un refresco que se dio a los carpinteros, veinte y tres Rs.	23
- Por otro refresco a los mozos, quatro Rs.	4
	<hr/>
	799

Montan las partidas desta nomina setecientos y nobenta y nueve Rs. y estan tasados por el Aparejador Joseph del Olmo en Md. a quinze de octubre de 1672.

Andres de Montoya."

d) 24 de octubre. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/1)

"Nomina de los ofiziales y peones q. han travajado a jornal en el Alcazar R[eal] de M[adri]d en labrar la madera y azer el teatro y tablado para la comedia de los años del Rey ntro. Sr. y gastos q. se azen para ella desde lunes diez y siete de octubre de 1672 hasta sauado veinte y dos del dho.

Carpinteros

- Nicolas Fco. seis días a catorze Rs. al día ocheta y quatro Rs.	84
- Juan de Avila seis días a doze Rs. al día, setenta y dos Rs.	72
- Manuel Gzlez. seis días, ydem	72
- Juan de Campos seis días, ydem	72

Aserradores

- Fabian Diaz 3 días a 14 Rs. al día, 42 Rs.	42
- Esteuan de la Cal, su compañero, ydem	42

Peones

- Diego Suarez, 6 días a 6 Rs. al día, 36 Rs.	36
-----------------------------------------------	----

- Juan G ^a 6 días, ydem	36
- Manuel Lopez, 6 días, ydem	36
- Roque Rubio, 6 días, ydem	36

Extraordinarios

- A Claudio Copardo por a[rroba] y media de clavos virotes y jemales a 50 Rs. el arroba, 75 Rs.	75
- Por 4 mozos q. subieron las gradas del monumento para la comedia 4 Rs. a cada uno	16
- Por otros 6 mozos q. ayudaron a subir y a empinar las vigas para el teatro dos días q. se ocuparon, cada uno a 6 Rs., 72 rs.	72
- Por 400 clavos de a seis mvs., 72 Rs.	72
- Por otros 6 mozos q. se ocuparon otros dos días en ayudar a los carpinteros a subir y empinar las vigas de dho teatro a 5 Rs. a cada uno cada día, sesenta Rs.	60
- Mas a Claudio Copardo por 152 clavos de a cuarto, 18 Rs.	18
- Mas al dho por media arroba de clauos jemalillos, 25 Rs.	25
- Por el porte de traer una viga de 26 pies de largo y pie y cuarto de ancho y una vigeta, nueve Rs.	9
- A los mozos que la apartaron y cargaron 6 Rs.	6
- Por seis lias [?] dobles, 6 Rs.	6
- Por 8 mozos q. subieron una viga grande para una tramoya, 2 Rs. a cada uno	16
- Por otros 3 moços q. trauajaron un día 6 Rs. a cada uno, 18 Rs.	18
- Por 2 refrescos q. se dieron a los oficiales de orden del Sr. Duque del Ynfantado por auer belado asta las nueve, 92 Rs.	92
- Por otros 2 refrescos a los peones y mozos, 46 Rs.	46
- Por 4 libras de bujias para belar, 48 Rs.	48
- Por 3 goznes para una puerta, 2 Rs.	2
- Por 7 madejas de cordel de azote grueso, 14 Rs.	14
- Por 10 bilortas, 15 Rs.	15
- Por una libra de bramante, 4 Rs.	4
- Por 2 cuerdas de reata q. pesaron 16 libras a 3 Rs. y mº la libra, 56 Rs.	56
- Por otra maroma grande q. peso 24 libras a dhos 3 Rs. y mº la libra, 84 Rs.	84
- Por 6 garruchas grandes torneadas, a 6 Rs. cada una, 36 rs.	36
- Por 4 mazos de cordeles de Cama ocho rs. y es todo lo dho. para las	

tramoyas de la comedia	8
- A Pedro Schez. zerrajero de camara por 3 pernios grandes, 36 Rs.	36
- Mas al dho por otros 10 pernios medianos a 6 Rs. cada uno, 60 Rs.	60
- Mas al dho por 6 chatas [?] de yerro, 12 Rs.	12
- Por 12 mazos de cordeles de Cama, 36 Rs.	36
- Por 150 clavos chillones, 9 Rs.	9
- Por 4 garruchas contratorneadas, 16 Rs.	16
	<hr/>
	1.495

Montan las partidas desta nomina mil y quatrocientos y nobenta y cinco Rs. y estan tasadas por el Aparejador Joseph del Olmo, en Madrid a 22 de Octubre de 1672.

Andres de Montoya.”

e) 2 de noviembre. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/1)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trauajado a jornal en el Alcazar R[ea]l de M[adri]d en azer el teatro y tramoyas y gastos q. se an echo para la comedia de los años del Rey ntro. Sr. desde lunes veinte y quatro de octubre de 1672 hasta sabado veinte y nueve del dho.

Carpinteros

- Nicolas Frano. 5 dias y mº a 14 Rs. al dia, 77 Rs.	77
- Juan de Avila, 5 dias y mº a 12 Rs. al dia, 66 Rs.	66
- Manuel Gzlez. 5 dias y medio, ydem	66
- Manuel Dolenzia, 5 dias y medio, ydem	66

Aserradores

- Seuastian Gzlez. 2 dias y mº a 14 Rs. al dia, 35 Rs.	35
- Manuel Perez, su compañero, 2 dias y mº, ydem	35

Peones

- Diego Suarez, 5 dias y mº a 6 Rs. al dia 33 Rs.	33
- Juan G ^a ., 5 dias y medio, ydem	33
- Antonio Diaz, 5 dias y medio, ydem	33

Estraordinarios

- Por 4 refrescos q. se an dado esta semana a los carpinteros por auer belado

y haber andado las tramoyas porque lo mando el Rey Ntro. Sr., 92 Rs. se	
dieron de orden del Sr. Duque del Ynfantado	92
- Por refresco a los peones por la misma razon q. los de arriba, 24 Rs.	24
- Por ziento y dos clavos de a quatro, 12 Rs.	12
- Por una libra de bramante, 5 Rs.	5
- Por 6 libras de azeite para untar las tramoyas a real y m ^o la libra, 9 Rs.	9
- Por 6 libras de jabon para lo dho, a 2 Rs. y quartillo la libra, 15 Rs.	15
- Por una olla grande vidriada para coçer este unto para que corran las tramoyas 7 Rs.. . . .	7
- A Manuel Schez. por un tablero q. puso en la puerta de los pintores, 12 Rs.	12
- Por una quartilla de clauos jemales, 12 ½ rs.	12 ½
- Por 36 vilortas, 18 Rs.	18
- A Claudio Copardo por a[rroba] y m ^a de clavos jemalillos y viotes, a 50 Rs. el a[rroba], 75 Rs.	75
- Por duzientos clavos de a seis mrs, 36 Rs.	36
- A D. Joseph del Abarca por 2 vigetas de a v y dos para unas tramoyas de la comedia, a 34 Rs. cada una, 68 Rs.	68
- A Jusepe de Morales por otras 2 vigetas como las de arriba y al mismo prezio y para el mismo efecto, ydem	68
- A Pedro Schez. zerrajero de camr ^a . por 2 pernos largos a 12 Rs cada uno, 24 Rs.	24
- Por un pernio con una rosca y tornillo, 12 Rs.	12
- Por 6 pasadores para las deuanaderas de a mas de media vara cada uno, 36 Rs.	36
- Por 3 zigueñas para las fuentes y para el Sol, 18 Rs.	18
- Mas a Claudio Copardo por 400 clavos chillones a 6 Rs. el ziento, 24 Rs.	24
- Por el porte de traer las 8 vigetas arriba contenidas, 12 rs.	12
- A los mozos q. las apartaron y cargaron, 8 Rs.	8
- Por 6 mozos q. subieron las tarimas del teatro, 4 Rs. a cada uno, 24 Rs.	24
- Por otros 2 mozos q. subieron unos tablones desde el picadero al salon, 4 Rs.	4
- Por 4 escobas para barrer el tablado, 4 Rs.	4
- Por 8 libras de bujias q. se an gastado para belar los oficiales y poner las tramoyas a 12 Rs. la libra, 96 Rs.	96
- Por una libra de sponja para poner en las cañas mojadas, 33 Rs.	33

- A Franco. Alonso cabestrero por 3 mazos de cuerdas reata q. pesaron 19 libras a 3 Rs. la libra, 57 Rs.	57
- Mas al dho por otros 3 mazos de cordeles como los de arriba y al mismo prezio q. pesaron 19 libras y media, 58 Rs, y mº y fueron dhas. cuerdas para poner los tablones para las luces de la comedia	58 ½
- A Gregorio Moreno por 2 vigetas de auto. y dos para hazer los tablones de las luces a 34 Rs. cada una, 68 Rs.	68
- A Manuel Perez por otras dos vigetas como las de arriba y al mismo prezio y para el mismo efecto, ydem	68
- Por 24 goznes para las ondan [sic] de la marina, 12 Rs.	12
- Mas a Claudio Copardo por 500 clavos tabaques y 200 de chilla, 22 Rs. ..	22

1. 468

Montan las partidas desta Nomina mil quatrocientos y sesenta y ocho Rs. y estan tasados por el aparejador Joseph del Olmo en Md. a 29 de octubre de 1672.

Andres de Montoya”

f) 13 de Noviembre. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/1)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trauajado a jornal en el Alcaçar R[ea]l de M[adri]d y gastos q. se ha echo en el teatro y tramoyas para la comedia de los años del Rey ntro. Sr. y en el ensayo general y día de la comedia, desde lunes 31 de octubre de 1672 hasta Domingo seis de Nobienbre de dho año.

Carpinteros

- Nicolas Fco. siete días a 14 Rs. al día, 98 Rs.	98
- Juan de Auila, 7 días a 12 Rs. al día, 84 Rs.	84
- Manuel Gzlez., 7 días, ydem	84
- Manuel Dolenzio, 7 días, ydem	84
- Juan de Dios, 3 días a doze Rs. al día, 36 Rs.	36
- Thomas del Casar, 3 días, ydem	36
- Alonsso del Ama, 3 días, ydem	36
- Fernando de Paz, 3 días, ydem	36
- Franco. Rico, 2 días, 24 rs.	24

- Miguel de Agüero, 2 días, ydem	24
<u>Pintores</u>	
- Cosme Lot, 2 días y mº a 12 Rs. al día, 30 Rs.	30
- Antonio de los Reyes, 2 días y mº, ydem	30
- Franco. Perez, 2 días y mº, ydem	30
- Salvador de Pidá, ydem	30
- Leonardo Alegre, ydem	30
- Franco. Fdez, ydem	30
- Alonso Rdguez, ydem	30
- Gabriel del Barco, ydem	30
- Juan de la Cueva, ydem	30
- Antonio Mendez, ydem	30
<u>Albañiles</u>	
- Prudenzió Guerrero, 2 días a 12 Rs. al día, 24 Rs.	24
- Fco. Mtnez., 2 días, ydem	24
<u>Aserradores</u>	
- Fabian Gzlez. 2 días a 14 Rs. al día, 28 Rs.	28
- Pedro Esteuan su compañero, 2 días, ydem	28
<u>Peones</u>	
- Diego Suarez, 7 días a 5 Rs. y mº al día, 38 Rs. y medio	38 ½
- Juan Garzia, 7 días, ydem	38 ½
- Antonio Diaz, 7 días, ydem	38 ½
- Martín Fdez., 7 días ydem	38 ½
- Juan Rdguez, 2 días, doze Rs.	12
- Pedro harias, 2 días, ydem	12
- Maurizio Galiano, 2 días, ydem	12
- Juan Melendez, 2 días, ydem	12
- Pedro Lopez, 2 días, ydem	12
<u>Gastos para la Comedia</u>	
- A Martín Gomez latonero por ziento y setenta ojas de lata para poner en las tablas de los morteretes a 2 Rs. y medio cada vna, 425 Rs.	425
- Mas al dho. por mill y quinientas tachuelas a 10 Rs. el millar, 15 Rs.	15
- Por 6 garruchas torneadas con sus cajas las 3 medianas y 3 grandes para las	

olas de la marina y para la concha a 5 Rs. cada vna	30
- A Juan Mtnez. vidriero por 18 dozenas de vidrios para poner los morteretes, a 5 Rs. la dozena, 90 Rs. -	90
Por 8 libras de bujias q. se an gastado esta semana en belar los oficiales y poner en las tramoyas, a 12 Rs. la libra, 96 Rs.	96
- A Manuel Fdez. maestro de guarnizionero por auer aderezado y recosido 20 cubos de vaqueta, a 8 Rs. cada uno, 160 Rs.	160
- A Juan Fdez. maestro de latonero por auer soldado y adereçado 8 jeringas a 7 Rs. cada una, 56 Rs.	56
- A Luis Gallo, vezino de Alcorcon por 2 tinajas grandes a 24 Rs. cada una, 48 Rs. -	48
A Alonso del Ama carpintero por 12 cubos de madera a 15 Rs. cada uno, 180 Rs.	180
- Por 12 cañas para poner esponjas mojadas a real y mº cada vna, 18 Rs. . .	18
- Por 3 cabritillas negras para mascarillas, a 4 Rs. cada una, 12 Rs.	12
- Por 3 pellejeos de cordero negro para lo dho, a 7 Rs. cada uno, 21 Rs. . . .	21
- Por enseuar todos los cubos de vaqueta, 12 Rs.	12
- A Claudio Copardo por una a[rroba] de clauos jemalillos y virotes, 50 Rs. .	50
- Mas al dicho por 200 clavos de a seis maravedis	36
- Mas al dho. por 200 clavos chillones a 6 Rs. y medio el ciento y 102 clavos de a quatro, 25 Rs.	25
- Por 4 mozos q. bajaron las tarimas y las gradas del monumento desde el salon a la munizion, 5 Rs. a cada uno, 20 Rs.	20
- Por otros 4 mozos q. trajeron los cubos y tinajas y les llenaron de agua, 4 Rs. a cada vno, 16 Rs.	16
- Por otros 4 mozos q. trajeron 2 arañas grandes para la comedia de casa del Conde de Baños y las bolbieron a lleuar porq. no sirvieron, 3 Rs. a cada uno, 12 Rs. -	12
Por auer blanqueado y aderezado 2 arañas q. se trajeron de Sta. Mª para la comedia a Manuel Fdez. platero, 66 Rs. -	66
Por 24 varas de colonias encarnadas de yladillo para las arañas y atar las comediantas, 48 Rs.	48
- Por 8 varas de colonias encarnadas para los cauallos del Sol, 13 Rs. y medio	13 ½
- Mas a Claudio Copardo por media a[rroba] de clauos jemales, 25 rs.	25

- Mas al dho por 150 clavos de a 6 mvs. y 102 de a quatro, 39 Rs.	39
- Por 3 refrescos q. se an dado esta semana a los oficiales, 46 Rs. cada refresco de orden del Sr. Duque del Ynfantado, 138 Rs.	138
Por otros 3 refrescos q. se an dado a los peones, 36 Rs.	36
- A Martin Fdez. cabestrero por 2 cuerdas de reata y quatro mazos de cordel de azote q. pesaron 12 libras, a 3 Rs. la libra	36
- Por 100 clavos tauaques y 100 tachuelas de Valladolid, 5 Rs. y medio . .	5 ½
- A Pedro Schez. zerrajero de camara por una abrazadera grande para la tramoya del Sol, 18 Rs.	18
- Mas al dho por 4 tornillos con sus torquezuelas de orejas, 24 Rs.	24
- Mas al dho por 2 Cartelas para colgar las arañas, 98 Rs.	98
- Mas por 2 varillas para el carro de la concha de 2 pies de largo cada una, 24 Rs.	24
- Mas al dho por 12 clavos Redondos q. sirvieron de pasadores a las tramoyas, 12 Rs.	12
- Por una libra de chocolate para las comediantas, 24 Rs.	24
- Por una libra de vizcochos y otra de azucar, 12 Rs.	12
- Por 4 libras de bujias para bestirse las comediantas y para los apuntadores y biolones, a 12 Rs. la libra, 48 Rs.	48
- Por 2 varas de tafetan negro y 2 varas de liston para mascarillas a las comediantas y comediantes, 38 Rs.	38
- A Cosme Lot por 3 guirnaldas para el entremes de los jardines a 24 Rs. cada una 72 Rs.	72
- Por refresco a todos los oficiales y peones q. asistieron el dia de la comedia 174 Rs. de orden del Sr. Duque del Ynfantado	174
- A Gabriel Mtnez. latonero por 150 bambalinas para poner las belas de camara en la comedia, a 5 Rs. y mº cada una, 825 Rs.	825
Mas al dho por 40 acheros para poner las achas en el teatro a 2 Rs. cada uno 80 Rs.	80
Mas al dho por 250 arrillos de yerro para poner los morteretes, a quartillo cada uno, 62 Rs. y medio	62 ½
- Por 6 libras de jabon a 2 Rs. y quartillo la libra y 6 libras de azeite a real y mº la libra para untar las tramoyas, veinte y quatro Rs.	24

Por 2 docenas de jones para las olas de la marina, 12 Rs. -	12
A Martin Monero Mercader por 26 varas de jergilla de Toledo para 4 vestidos con sus monteras para los entremeses a 9 Rs. la vara, 234 Rs. . . . -	234
Mas al dho por 6 varas y m ^o de olandilla para otro vestido del entremes a 8 Rs. la bara, 52 Rs.	52
- A Juan Perez mercader de lienços por 24 varas de lienzo para los vestidos de las comediantas q. se pintaron y para aforro del jubon del negrillo a nueue Rs. la bara, 216 Rs. -	216
Mas por 120 varas de guarnizion para los 5 vestidos con sus monteras a Real y quartillo la bara, 150 Rs. - Mas	150
por 46 varas de guarnizion angosta para los perendenges a Real la bara 46 Rs. - Por 4	46
onzas de seda para coser estos vestidos a 8 Rs. la onza	32
- de ylo ocho Rs. -	8
Por 3 varas de tafetan celeste de Granada para las contramangas del negrillo a 13 Rs. la vara. - Mas	39
por un par de medias de seda zelestes para el dho, 38 Rs. - Mas	38
por 7 varas y media de Colonia para las vasquiñas de las comediantas, onze Rs y m ^o	11 ½
- Por unos çapatos para el negrillo, 12 Rs.	12
- Por una corbata con sus puntas para el dho	24
- Por una camisa para el dho, 20 Rs.	20
- Por 6 varas de colonia para la coruata, zapatos y camisa del negrillo diez Rs. y m ^o	10 ½
- A Juan Lopez maestro de sastre por la echura de los 5 vestidos guarnezidos a 28 Rs. por cada uno, ziento y quarenta Rs.	140
- Mas al dho por la echura de los vestidos de lienzo pintado, 50 rs. . . .	50
- A Luis Perez maestro de cordonero por la echura de las gorras, 40 Rs. . .	40
- A Manuel Arias mercader de paños por 8 varas de Carlatin para un bestido a la negrilla a 30 Rs. la bara, 240 Rs. - Mas al	240
dho por 30 varas de guarnizion para dho vestido a Real y quartillo, 37 Rs. y m ^o - Mas por 3	37 ½
varas de tafetan encarnado para contramangas a la dha a 13 Rs. la vara, 39	

Rs.	39
- Por 2 varas de olandilla para dho vestido a 8 Rs. la vara, 16 Rs.	16
- Por una ballena para el jubon, 12 Rs.	12
- De hechura y guarnezer seda y ylo de dho vestido de la negrilla, 40 Rs. . .	40
- A Manuel Cortes por 2 vigetas de a veinte y quatro pies y otra de a veinte y cinco q. dio para el teatro a 38 Rs. cada una, 114 Rs.	114
- Mas al dho por diez tablas de carreta para dho teatro a 16 quartos cada una 19 Rs. menos quartillo	19
- Por serrar dhas vigetas, 15 Rs.	15

6.092 ½

Montan las partidas desta nomina seis mill y nobenta y dos Rs, y medio y estan tasadas las partidas q. le an tocado tasar por el Aparejador Joseph del olmo en Md. a seis de Nobiembre de 1672.

D. Andres de Montoya.”

g) 22 de noviembre. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/1)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trabajado a jornal en el Alcaçar de Madrid en deshacer el teatro y tablado q. se hizo para representar la comedia de los años del rey ntro. Señor desde lunes catorze de n[o]b[iembre] de 1672 asta Miercoles 16 del dho.

Carpinteros

- Nicolas Franco, 2 dias y mº a 14 Rs. al dia, 35 Rs.	35
- Juan de Abila, 2 dias y mº a 12 Rs. al dia, 30 Rs.	30
- Manuel Gzlez 2 dias y medio, ydem	30
- Manuel Dolencio, 2 dias y mº, ydem	30

Peones

- Miguel Diaz, 2 dias y medio a 5 Rs. y medio al dia, 13 Rs. y 3 quartillos. .	13¾
- Dº Hernandez 2 dias y medio, ydem	13¾
- Manuel hortiz 2 dias y medio, ydem	13¾
- Domingo Santos, 2 dias y medio, ydem	13¾
- Juan Aguado 2 dias y medio, ydem	13¾

Estraordinarios

- Por 2 libras de vujias para belar los oficiales a 12 Rs. la libra, 24 Rs.	24
-------------------------------------------------------------------------------------	----

- Por 2 refrescos a los oficiales por aber velado asta mas de las nueve de la noche de horden del Sr. Duque del Ynfantado, 92 Rs.	92
- Por refresco a los peones y mozos por la misma razon, 12 Rs.	12
- Por 8 mozos q. bajaron toda la madera del teatro y tablado a la municion y al quarto vajo donde hera el cuerpo de guarda antes seis Rs. a cada uno, 48 Rs.	48

369¾

Montan las partidas desta nomina trescientos y sesenta y nueve Rs. y 3 quartillos y estan tasados por el aparejador Joseph del olmo en Madrid a 16 Nob. de 1672.

D. Andres de Montoya.”

Nº: 20. 1672. Gastos²¹ originados por los actores que interpretaron la comedia de los años del Rey.

a) 11 de octubre. Carruaje para traer a la compañía de Escamilla (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/2)

“Por otra libranza de dho. dia se libraron al dho. D. Manuel de Ofirondo dos mil y quatrocientos Rs. para darlos a Ant[oni]o de Escamilla para los mismos q. importo el carruaje en q. vino su Cia. de farsantes de Toledo a esta Corte para representar la comedia q. se ha de hacer en Palacio a los años del Rey nro. Sr.”

b) 14 de octubre. Pago de ayudas de costa (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/2)

“Por libranza de 14 de oct[u]bre se libraron a Salvador de la Cueva tres mil y trescientos Rs. para la ayuda de costa q. se ha de dar a los comediantes y comediantas q. han de representar la comedia en Palacio en conformidad de horden de Su Mag.”

²¹ Son una serie de apuntes que van entremetidos entre otros pagos por conceptos que no tienen nada que ver con el teatro, que son los únicos que reproduzco.

c) 14 de noviembre. Pago de ayuda de costa (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/2)

“Por recaudo despachado en catorce de nov[iem]bre se hicieron buenos en virtud de horden del Duque del Infantado mayor[do]mo mayor de Su Mg. once mil Reales que se dieron de ayuda de costa a los comediantes q. representaron dha. comedia en el Salon de Palacio.”

d) 26 de noviembre. Importe de cuatro vestidos (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/2)

“Los quatro vestidos de brocado q. se dieron a las personas q. representauan a Apolo, el Amor y dos pastores en la comedia de los años del Rey nro. Sr. se han ajustado con Juan de la Caua mercader de su Magd. en quatro mil y noucientos y setenta y ocho Rs. incluidos los mantos romanos de tafetan listado botones aforros y hechuras plumas monteras botines y todos los demas adherentes. Vm. dispondra se le libren y paguen luego. G[uar]de Dios a Vm. m[ucho]s años. Palazio, 26 de nouiembre de 1672.”²²

e) 25 de noviembre. Factura de Juan de a Cava por los cuatro vestidos. (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/2)

“A Ju[an] de la Caua y compañía, mercaderes de la Reyna se libr[ar]on 4.985 Rs. por los recados q. dieron para quatro vestidos q. se hicieron a los comediantes q. representaron en la comedia q. se hiço en Palacio a los años del Rey nro. Sr.

Esta dentro la horden del Sr. D[u]q[ue] del Infantado en cuya virtud se dep[ach]o esta libranza.

“Memoria de los bestidos q. se hizieron a los comediantes para la fiesta de los años del Rey ntro. Sr. por cuenta del exmo. Sr. Duq[ue] del Infantado, es lo siguiente:

²² La orden está firmada por el Duque del Infantado.

- Catorze baras de raso de Toledo abrocatado am[us]co perla y tartaro para bestido a la Escamilla de labrador a 38 Rs.	532
- Catorze baras de tafetan alistado de gra[na]da encarn[a]do zelete y blanco p[ar]a aforro a 16 Rs.	224
- Doze dozenas de votones de plata a 6 Rs. -	72
Catorze baras de raso abrocatado de Toledo para bestido a la Grifona para de pastor a 38 Rs.	532
- Catorze baras de tafetan alistado de gran[a]da para aforro a 16 Rs.	224
- Doze dozenas de votones de plata a 6 Rs. -	72
Diez y seis baras de raso de Toledo de prima[ve]ra p[ar]a bestido de Cupido a 42 Rs. - Diez y	672
seis baras de tafetan alistado alegre de granada para aforro a 16 Rs. . - Doze	256
baras de tafetan alistado de gran[na]da para vn manto romano a 16 Rs. - Cinco	192
doz[en]as de votones de plata para los calzones a 6 Rs. - Diez y	30
seis baras de raso de Toledo de Primavera alegre para bestido de la deidad Apolo a 42 Rs. - Diez y	672
seis baras de tafetan alistado de granada para aforro alegre a 16 Rs. . - Doze	256
baras del dho. tafetan alistado de granada p[ar]a manto romano a 16 Rs. - Cinco	192
dozenas de votones de plata p[ar]a los calzones a 6 Rs. - Diez y	30
ocho baras de colonias encarnadas para los calzones y mangas a 1 [?]	27
- Ocho baras de tafetan alistado de granada para contramangas a Cupido tal q. hiço a Apolo a 16 Rs.	128
- Dos baras de vocazi p[ar]a fuerzas a 8 Rs. -	16
Cinco onzas de seda de color a 10 Rs. -	50
quatrocientos Rs. q. di al sastre por las echuras de los quatro bestidos con todos sus recados	400
- Veinte plumas para dos monteras, costaron a 18 Rs.	360
- quarenta y ocho Rs. de la echura de los dos penachos, a 24 Rs. por cada vno	48
<hr/>	
4.985	

Nº: 21. 1673. Gastos de la comedia representada en 1672 para celebrar los años del Rey.

22 de febrero. Gastos de vestuario y casa de ensayos (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/5)

“Horden del S. Duque del Infantado para despachar recaudo de 750 Rs. de gastos tocantes a la comedia de los años del Rey nro. Sr.

A Damiana de Arias se entregaron en mi presencia y de mi orden, los dias pasados, cincuenta ducados en q. ajuste con ella el vestuario de la fiesta q. se represento a los años del Rey nro. Sr., y a Juan Solier²³ ducientos Rs. por el trauajo q. el y su muger tubieron en cuidar de la casa q. se alquilo p[ar]a los ensaios de la fiesta q. fueron 42 y asi podra Vm. despachar recado para q. se le hagan buenos al Pagador. Tambien se seruira Vm. testar [?] el cargo q. les ba hecho [?] a D. Manuel de Ofirondo de lo q. reciuio para los refrescos de los ensayos cuia relaz[i]on di a Vm. el otro dia y q[uen]a ajustada. G[uar]de Dios a Vm. mu[cho]s a[ño]s, Palacio 12 de febrero 1673.”

Nº: 22. 1673. Gastos de la comedia representada en 1672 para celebrar los años de la Reina.

a) 3 de febrero. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/4)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trabajado en el alcazar RI de M[adri]d y gastos q. se an hecho en el teatro, tablado y tramoyas para la comedia de los años de la reyna ntra. Sra. y en los ensayos della y en el general y dia de la comedia desde lunes 10 de diz[iembr]e de 1672 hasta jueves dos de febrero de 1673 que s[e] hiço.

Aserradores

²³ Subrayado en el original.

- Luis Santos dos días y medio q. se ocupo en serrar tablones para el tablado, a catorce reales al día	- 35
Antonio Dominguez, su compañero, dos días y medio q. se ocupo en lo dicho, ydem	35

Albañiles

- Fran[cis]co Garcia, dos dias q. se ocupo, que fueron el dia del ensayo general y el de la comedia en asistir a las prebenciones del fuego, a doze Rs. al día, veynte y cuatro rs.	- 24
Rodrigo de Sama otros dos días, q. se ocupo en lo dho. ydem	24
Diego Garcia, otros dos días q. se ocupo en lo dho, ydem	24

Pintores

- Antonio de los Reyes, dos días q. se ocupo en ensayar y jugar las tramoyas, a doze reales al día	24
- Cosme Lot otros 2 días q. se ocupo de lo dho., ydem	24
- Fran[cis]co [?] otros dos días, ydem	24
- Salvador Pilota, otros dos días, ydem	24
- Leonardo Alegre, otros dos días, ydem	24

Peones

- Diego Suarez, dos días a seis rs. al día, doze reales	12
- Juan de Cortes, 2 días, ydem	12
- Garcia Suares, 2 días, ydem	12
- Fran[cis]co Garcia, 2 días, ydem	12

Gastos para la comedia

- A Fran[cis]co Fernandez por cuatro libras de chocolate para las comediantas quando se ensayaban en el mentidero a veynte y cuatro reales la libra, noventa y seis reales	96
- Por cinco libras de vizcochos, a seis reales la libra	30
- Por cuatro libras de açúcar a seis reales la libra	24
- Por cuatro libras de bujias para belar los carpinteros las noches q. asistio alli el rey ntro. Sr.	48
- Por diez moços que subieron y vajaron el teatro dorado al Salon, seis reales a cada uno, sesenta rs.	60
- Por cuatro carros que trajeron la madera de los corrales para los tablones a	

ocho rs. cada uno, treynta y dos	32
- Por otros cuatro moços que apartaron y cargaron dicha madera a cuatro reales a cada uno -	16
A Luis de los Herreros por tres maromillas para la tramoya q. pesaron quarenta libras, a tres reales y medio la libra, ciento y quarenta Rs.	140
- Mas al dicho por seis maços de cordeles de cama para lo dicho, a cinco reales cada m[az]o, treynta rs. - A	30
Maria Fernandez por cinco libras de alambre para la tramoya de Sebastiana a doze rs. la libra - Por	60
doze libras de jabon para untar las tramoyas a dos reales y medio la libra, treynta reales - Por	30
otras doze libras de aceyte para dho. unto a real y mº la libra, diez y ocho reales - A Juan	18
Martinez por catorce dozenas de bidrios para los morteretes a cinco reales la dozena, setenta rs. - A Luis	70
hurtado por ciento y cinquenta arillas de yerro para poner dhos. morteretes a cuartillo cada una treynta y cinco reales y medio - Por cuatro	35 ½
moços q. subieron las tarimas del teatro dorado para el de la comedia, cuatro rs. a cada uno - Mas a Luis de los	16
Herreros por dos cuertas de reata para otras dos tramoyas que pesaron veynte y dos libras, a tres reales la libra, sesenta y seis reales .	66
- Mas al dho. por otros cuatro maços de cordeles de cama a cinco reales cada uno, veynte reales - A Luis	
Diaz por cuatro libras de chocolate para las comediantas el dia del primer ensayo en el salon a veynte y cuatro reales la libra, nobenta y seis rs. .	20
- Por cuatro libras y media de açucar a seis reales la libra, veynte y siete reales - Por	96
cuatro libras de vizcochos a seis rsl la libra - Por	27
dos moços q. trajeron y llebaron las arañas a ntra. Sra. de la Soledad, seis reales - Por	24
refresco a los carpinteros el dia del ensayo general, quarenta y seis reales de horden del Sr. Duq[ue] del Ynfantado -	6
Alonso del Amo por ocho garruchas grandes con sus pernios para las vigas de las tramoyas, a seis rs. cada una -	46

Mas al dicho por diez y seis ruedas para el carro del amor y para dos vanquillos de los salvajes con sus pernios a dos reales y mº cada una, quarenta rs.	- A Pedro Sanchez cerrajero de camara por una escuadra grande y una media luna con sus tornapuntas para la tramoya de la estrella, ciento y treynta y dos Rs.	48
.	- Mas al dicho por dos pernios grandes para dha tramoya, treynta y seis reales	40
.	- Mas al dicho por aber cortado otros dos pernios y aberles hecho cabeças y puntas, doze reales	132
.	- A los tambores q. asistieron a los dos dias del ensayo y comedia, doze reales a cada uno	36
		12
		24
- Por ocho baras de colonias encarnadas para los leones		16
- Por beyte y una baras de colonias encarnadas de yladillo para las arañas y para atar las comediantas a las tramoyas, quarenta y dos reales		42
- Por diez y ocho baras de cinta encarnada de yladillo para atar las mesillas de la mogiganga a medio real la bara, nueve reales		9
- Por dos cestas para dhas. mesillas, diez reales		10
- Por cuatro libras de peras y cuatro deperiegas [s/c] para dichas cestas, seis reales		6
- Por dos dozenas de limas para lo dho., seis reales		6
- Por una jufayna y dos frasquillos para otra mesilla, diez reales		10
- Por un maço de cintas de perro herretadas para otra mesilla, seis reales . .		6
- Por lechugas y escarolas a otra mesilla, tres reales		3
- Por traer y llevar los bancos de San Juan al Salon		6
- Por dos libras de bizcochos y dos açumbres de bino para los comediantes, diez y ocho reales		18
-		
Por un moço q. subio los cubos y geringas y lleno de agua las tinajas, seis reales	-	6
Por refresco a los carpinteros el dia de la comedia de horden del Sr. Duque del Infantado ochenta Rs.		80
- Por una a[rroba] de carbon para hacer chocolate y tener un brasero el dia		

del ensayo y día de la comedia, seis rs.

6

1.816½

Montan las partidas desta nomina mil ochocientos y diez y seis reales y medio y estan tasadas por el aparejador Bartolome Hurtado Garcia, en Madrid a tres de febrero de 1673.

D. Andres de Montoya"

Nº: 23. 1673. Gastos de la comedia *Los celos hacen estrellas* representada en 1672 para celebrar los años de la Reina.

4 de febrero. Pagos a los comediantes (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/5)

"Horden del S. Duque del Infantado para despachar recaudo de 17.450 Rs. q. se pagaron a diferentes pers[on]as por gastos tocantes a la comedia q. se represento en Palacio a los años de la Reyna ntra. Sra.:

Dispondra Vm. se despache luego recado en cuia virtud se hagan buenos al Pagador de las obras las cantidades siguientes q. de mi orden he dado a las pers[on]as q. en cada partida se declaran:

- Quinientos ducados q. se dieron de ayuda de costa a Antonio de Escamilla para repartir entre su comp^a por la represent[aci]on y trauajo de los ensaios de la comedia Los selos hazen estrellas.
- Dos mil Rs. q. se dieron a Ana la toledana para sacar dos vestidos de ombre para el papel de Mercurio.
- Quatrocientos Rs. a la mesma de ayuda de costa por sobresaliente.
- Otros quatrocientos a Sebastiana Fernandez por la mesma razon.
- Otros quatrocientos a Luisa Fernandez, por la mesma razon.
- Otros quatrocientos a Gregorio de la Rosa, musico sobresaliente.
- Seiscientos Rs. por mitad a Ana y Maria de Escamilla sobresalientes.
- Mil y cien Rs. a D.Juan Velez cumplim[ie]to a los ducientos ducados de su ayuda de costa.

- Ciento y cinquenta ducados a Juan Idalgo cumplimiento de los trescientos de la musica de ambas fiestas.
- Mil Rs. a Damiana de Arias, guardaropa q. fue la cant[ida]d en q. se ajusto con ella vestir esta fiesta.
- Cuatrocientos Rs. a Fran[cis]co de Vargas por hauer sacado tres traslados della.
- Dos mil y ducientos Rs. a los carpint[er]os con quien se ajusto armar y desarmar el teatro en esta cant[ida]d.
- Trecientos Rs. a D. Thomas Gallo violon por hauer asistido a la comedia.
- Cuatrocientos Rs. por mitad a Ventura Blanco y Manuel de los Reyes, Alguaziles.
- Ducientos Rs. a los cocheros q. trajeron la compaña.
- A los violones q. asistieron a los intermedios ducientos Rs.
- Al escudero de a pie cien Rs.
- A Gabriel Geronimo carpint[er]o de los corrales q. asistio a las tramoias por su seguridad ducientos Rs.

Guarde Dios a Vm. mu[cho]s a[ño]s. Palacio e de febrero de 1673."

Nº: 24. 1673. Gastos de las comedias de Carnestolendas

a) 9 de Febrero. Pago a tres dramaturgos por las comedias que escribieron para las Carnestolendas (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/2)

“Por recaudo de nueve de feb[rero] se hicieron buenos tres mil y trescientos Rs. q. se pag[a]ron en virtud de horden del Duque del Infantado, los 1.500 Rs. dellos a D. Ju[an] Velez de Guevara por haber escrito una comedia intitulada Contra el valor no ay encantos para representarse en palacio el domingo de Carnestolendas y los 1.800 Rs. restantes que se repartieron entre el mismo D. Ju[an] Velez y Ju[an] Baut[ist]a Diamante y D. Ju[an] de Matos por la comedia de D. Quijote q. escriuieron entre los tres para representarse en Palacio el Martes de Carnestolendas.”

b) 14 de febrero. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/4)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trabajado a jornal y gastos q. se an hecho en este Alcaçar de Madrid para las dos comedias de Carnestolendas, desde sabado quatro de febrero de 1673 hasta martes, catorçe del dho.:

Carpinteros

- Nicolas Fran[cis]co ocho dias a doze reales al dia	96
- Juan de Abila, 8 dias, ydem	96
- Manuel Geronimo, 8 dias, ydem	96
- Manuel Prudencio, 8 dias, ydem	96
- Grabiél [síc] Geronimo, 8 dias, ydem	96
- Andres e Matapaja, 9 dias a cinco rs. al dia	40

Albañiles

- Fran[cis]co Fernandez dia y medio q. se ocupo en asistir a las prebenciones del fuego, a doze reales al dia	18
- Rodrigo de Sama, dia y medio, ydem	18
- Diego Garcia, dia y medio, ydem	18
- Fran[cis]co Garcia, dia y medio q. se ocupo en lo dicho arriba, ydem diez y	

ocho reales	18
-------------	----

Pintores

- Antonio de los Reyes, un día q. se ocupó en jugar las debanaderas y tramoyas, doze reales	12
- Cosme Lot, un día, ydem	12
- Fran[cis]co Perez, un día, ydem	12
- Salvador Pilota, un día, ydem	12
- Leonardo Alegre dos días, veyntycuatro reales	24
- Pedro Alvares, dos días, ydem	24

Peones

- Diego Suarez dos días a seis reales al día doze rs.	12
- Juan Decortes, día y medio, nueve reales	9
- Garcia Suarez, día y medio, ydem	9
- Juan Garcia, día y medio, ydem	9

Gastos para las comedias

- A Juan Fran[cis]co por libra y media de alambre para la mesa de la benta y otras cosas, diez y ocho reales	18
Por dos barras de lienço canequi para manteles a dicha mesa, diez y seis reales	16
- Por seis barras de lienço casero para belas del molino de biento, a seis rs. la bara, treynta y seis rs.	36
Por vn pabo para la mesa de la mojiganga asado, veynte y seis reales	26
- Por seis pellas de manjar blanco seis reales	6
Por tres panecillos para dha. mesa, un real	1
- Por dos libras de bizcochos y tres açumbres de vino para los comediantes, veynte y un reales	21
Por refresco a los carpinteros el día de las dos comedias de horden del Sr. Duque del Ynfantado	46
- A Fran[cis]co Antonio y Miguel Diaz, moços de silla por haber traydo y llevado a los ensayos y a la comedia a Feliciano de Ayuso por estar achacoso ochenta rs. en dicha orden de su ex ^a .	80
Por un pedaço de tocino para unas alforjas de la primera comedia, seis reales	6
- Por dos açumbres de bino para una bota de dha. comedia, seis reales	6
Por tres panecillos para dhas. alforjas, real y m ^o	1 ½
Por dos dozenas de bidrios para poner los morteretes en la segunda muda de	

cera, diez reales	10
- Por un moço q. subio y bajo todas las jeringas y cubos y los lleno de agua, seys reales	6
- Por traer y llebar las arañas tres reales	3
- A Pedro Sanchez çerrajero de camara por vna manija y vna hese [sic] con un tornillo de buelta y un casquilillo para la tramoya del molino, veynte y quatro Rs.	24
- A un tambor q. asistio a tocar a entrambas comedias, doze reales	12
- Por adereçar las jeringas y poner vnos tornillos q. se an perdido y quebrado, veynte y quatro Rs.	24
	<hr/>
	1.069 ½

Montan las partidas desta nomina, mil y sesenta y nueve reales y mº y estan tasadas por el aparejador Bartolome Hurtado Garcia en Madrid a catorce de febrero de 1673.

D. Andres de Montoya"

c) 4 de mayo. Pago a las compañías de Escamilla y Vallejo (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/5)

"Por recaudo despachado en quatro de mayo se hicieron buenos tres mil Rs. q. en virtud de horden del Duque del Infantado mayor[do]mo mayor de su Magd. a cuyo cargo esta la superintendencia de las obras Rs. se pag[a]ro[n] a Manuel Ballejo y Ant[oni]o de Escamilla para repartirlos entre los comediantes y comediantas de sus compañías por mitad por la ocupacion y trauajo q. tuuieron en representar a Sus Magds. las dos comedias nuevas de D. Quixote y No ay contra el valor encantos que se representaron el Domingo y Martes de Carnestolendas de este año en el Salon dorado de Palacio."

d) 9 de noviembre. Pago a Francisco de Herrera (A.G.P., Sec. Adeministrativa: Cª 9407/5)

"Por libranza de nueve de nouiembre se libraron a D. Fran[cis] de Herrera, pintor de Su Magd. en virtud de horden del Duque del Infantado, doce mil y quatrocientos Rs. Los 8.000 Rs. dellos por lo que trauajo en pintar y acomodar los vastidores de las mutaciones del teatro en q. se represento la comedia de los años de la Reyna ntra. Señora en el Salon dorado de Palacio, 3.300 Rs. por lo q. se ocupo en el mismo efecto en las dos fiestas y

comedias de Carnestolendas, y los mil y cien Rs. restantes por los dibujos q. hiço de las mutaciones de la comedia de los años de su Magd.²⁴ para remitirlos a Alemania como en dha. horden se refiere q. queda en el legaxo de recaudos deste año.”

Nº: 25. 1673. Huida de Luisa Fernández.

a) 11 de marzo. Testimonio de una vecina. (A.M.V.: 2-197-20)

“En la V[ill]ª de M[adri]d a onze dias del mes de Março a[ñ]o de mil y s[eiscent]os y setenta y tres el Sr. D. Ju[an] de la Mora R[e]x[i]do[r] desta Villa y comis[ari]o de autos reziuió juram[en]to [...] de Dª Maria Juliana viuda q. viue en la calle de cantarranas [...] = Dijo que el dia jueves por la noche le dia a Euseuia de Godoy su criada vn hombre q. no conoze las llaues de la casa de Luisa F[ernan]d[e]z y le dijo q. las guardase y que en viniendo la criada de la susodha. le diese las dos llaues que estauan atadas y a su marido la suelta y q. no se la diese a dha. criada dha. llaue sino al marido de dha. Luisa en viniendo q. estaua en el scurial y en este yntermedio de tiempo no ha venido pers[on]a alg[un]a sino es la criada de dha. luisa a dar de comer a unos gatillos y perros q. tiene en dha. casa y esto es lo q. saue y es la v[erda]d [...]”

b) 11 de marzo. Embargo de los bienes de Luisa Fernández (A.M.V.: 2-197-20)

“En la V[ill]ª de M[adri]d dho. dia mes y a[ñ]o dhos. el dho. Sr. D. Ju[an] de la Mora por ante mi el S[crivan]o y en pres[enci]a y con asistencia de [?] y Juan de Flores Alg[uaci]l della y de Marcos Garçes Ber[nar]do Pasqual, Ju[an] Gallego y Ju[an] Antonio representantes se abrio la puerta de la calle y luego la de vn q[uar]to bajo a donde viuia Luisa F[ernande]z y en el se hallo los vienes q. abajo yran mencionados [...]

Primeramente se abrio vna papelera de la qual estaua la llaue encima de vn escriptorio q. esta en la sala y en ella se hallo lo siguiente --

dos vasos de faldriquera vna cuchara de plata un salero de plata = Mas en vna gaueta onze baras de encajes de francia negros = diez baras de puntas = Mas en otra gaueta se hallo llena de pap[ele]s de comedias = Mas en otra diez y ocho Rs. de [?] = Mas veinte y vna

²⁴ Se refiere a los dibujos que hizo Herrera de la puesta en escena de *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara, representada en 1672 para celebrar el cumpleaños de la Reina Mariana.

baras de colonias de raso azul = vn para de medias de estabmbre = dos pares de calcetas nuevas = Vn par de medias de muger negras = tres pares de medias negras y tres pares de escarpines = Vn par de mangas guarnecidas de puntas negras veynte y ocho libros grandes y pequeños y otros trastos = Vna cama ordin[ari]a bronzada con [?] con tres colgones dos blancos y vno azul dos sauanas y vna manta blanca = vn cobertor encarnado = vna colcha de puntas dos almoadas y dos azericos = quatro sillas de baqueta diez y nueve pinturas chicas y grandes. abriose vn contadorcillo y en el se allo diez y siete pare de medias de diferentes colores y gen[er]os = Vnas bueltas de puntas grandes vna balona de puntas vnas bueltas de puntas negras vn puñal chiquito = Mas dos cortinas [...] dos guitarras mas diez pinturas chicas y grandes = Vn espexo pequeño = abriose un arca en que se hallo vn bestido de ormesi anteadado capa calçon y ropilla guarnecido de puntas = vna vara de tafetan negro con puntas = unas mangas de plata de ropa verde y tela i de lo mismo = otro de terziopelo color de ambar bordado de plata y mangas vn bestido de raso negro calçon ropilla y mangas = otro de pellejo de culebra blanco con encajes de gasa = dos pares de calzones del mismo vestido = calçon ropilla capa de ormesi amuscon con encajes de porzelana = vn jubon de raso blanco y negro = vn bestido de felpa negra y mangas de raso liso y contra mangas de tafitan liso = Vna capa de bayeta negra = mangas y talai de ormesi amusco bordado = vn bestido de moro de raso blanco y verde = vn bestido de [?] amusco todo entero = vn bestido de brocato blanco y encarnado = vn bestido de pellejo de culebra calzon ropilla y capa y mangas con puntas negras = Vn bestido de paño de segovia entero = vna bolsa y echarpe de baqueta = otro de pellejo de culebra = otro de raso blanco y encarnado = vna banda encarnada con puntas negras = vna casaca de brocato anteadado = otra de pellejo de culebra amusca = vnos cabos amusco y plata = vn colete a la moda vnas mangas de raso amusco con pedazos de brocato azul y blanco dos pebachos blanco el vno y otro neg[r]o = vnos cavos de raso [con] puntas negras = quatro baras de tafetan ne[gr]o de lustre = vn talai de cordouan. Mas se abrio otra arca y en ella se hallo = dos espadas con sus dagas = mas vn bestido de raso neg[r]o con capa de bayeta otra capa de bayeta negra dos pares de m[ang]as negras = vnos cabos de raso amusco = vn bestido de tafetan neg[r]o doble = otro de terciopelo = otras dos capas de bayeta y dos pares de calçones de los mismo = quatro sabanas = quatro toallas quatro pares de calzoncillos = diez camisas biejas [?] = otras tres de martas vnas [?] otras dos nuevas y tres pares de bueltas y una balona de puntas dos justillos [?] dos tallas [?] y un espadin = vna [?] pequeña de nogal con su cajon = vn arpa = vn somb[rer]o con plumas vnas botas [...] = todos los quales dhos. bienes ecepto las dos arcas de los bestidos y ropa blanca el dho. Sr.

Don Ju[an] de la Mora deixo depositados en B[ernar]do Pasqual el qual que pres[en]te estaua acepto dho. embargo y se obligo a tenerlos de manifiesto ...”

Nº: 26. 1673. Enfermedad de Feliciano de Ayuso

a) 26 de marzo. Certificado del escribano. (A.M.V.: 2-197-20)

“En la Villa de Madrid a beinte y seys dias del mes de marzo año de mil seis[cient]os y setenta y tres yo el scriuano siendo a ora de las tres de la tarde poco mas o menos fui a las casas de la morada de Blas de Nauarrete y Feliciano de Ayuso su muger que son al barrio del mentidero para ablar con los susodhos. preguntarlos y ynquirir que por que causa estando ajustados de representar en la compañía de Phelix Pasqual se auian salido de ella y en lugar de la dha. Feliciano de Ayuso auian metido en la compañía del dho. Phelix Pasqual a Manuela de Zuala = Y auiedo llamado en el quartillo donde me ynforme biuián los susodhos. por tres o quatro vezes no respondiendo nadie del quarto vaxo de la dha. casa dixo la vezina que en el biuia que a quien buscaba que alli no biuia nadie: y preguntadola yo el s[criuan]o a la susodha. pues no biue aqui Blas de Navarrete y Feliciano de Ayuso su muger que son vnos representantes me respondió la susodha. Señor aqui biuián pero a muchos dias q. se an ydo a casa de vn hixo de vn oydor que hera del Consexo de hacienda que biue en la calle de San Bernardo frente del combento a curarse la susodha. y segun hemos tenido noticia nos an dicho que esta mui mala la dha. Feliciano de Ayuso, sangrada catorze vezes por cuia causa si Vmd. no ba alla no tenemos otra razon que poderle dar y de como paso lo susodho. lo pongo por fee y dilixencia y los firmo =

b) 26 de marzo. Testimonio de Felix Pascual (A.M.V.: 2-197-20)

“En la dha. Villa de Madrid yncontinentemente auiedo ynquirido y preguntado por las casas de la morada de Phelix Pasqual autor de comedias y ydo a ellas que son a lo postrero del barrio del Mentidero frente del conuento de trenitarios descalzos entre en dha. casa y en ella auia mucha bulla de comediantes y comediantas que estauan ensaiando: le dixese a vna criada me llamase al dho. Phelix Pasqual y le dixese que le queria ablar vna palabra a que el

susodho. salió y yo el scrivano le dixe como nezesitaua de hablarle a solas y que así se retirase a donde lo estubiesemos y auiendo entrado en vna pieza de la dha. casa y quedado solos en ella le pregunte al susodho. que debaxo de juram[en]to q. hizo a Dios y a vna cruz en forma de derecho declarase que causa o motiuo auia abido para que estando para representar en su compañía Pheliciana de Ayuso y Blas de Nauarrete su marido los hubiese hechado de ella y en lugar de la dha. felician de ayuso huuiese entrado en su compañía a Manuela de Zauala: y con que orden o auto se hauia hecho dha. remoçion el qual deuaxo del dho. juramento dixo que la causa de hauer salido de su compañía los dhos. Blas de Nauarrete y Felician de Ayuso su muger fue por auer ydo este que declara biendo tan proximos los ensayos a ablar al dho. Blas de Nauarrete como lo hizo para que el y la dha. su muger representasen en su compañía a que el dho. Blas de Nauarrete le respondio a este que declara que no podia representar su muger porque estaua mui mala y se metia en cura y que no tenia que sentir su falta porque teniendo a Seuastiana Fernandez no la hacia su muger quando caso que estubiese buena = y biendo pasaua lo referido de todo ello dio quenta a los señores Don Joseph Reynalte y Don Juan Diaz de la Mora comisarios de autos y los dhos. señores binieron a sauer del dho. Blas de Nauarrete si queria estar en dha. compañía su muger y el les respondio que no podia por las razones y causa que auia dho. al dho. Felix Pasqual de el achaque y enfermedad de dha. su muger = y auiendo bisto Fauiana Laura y las demas mugeres de dha. compañía y onbres que an de representar en ella les pidieron a dhos. señores comisarios que pues dha. felician de ayuso y su marido se auian despedido que auia vna muchacha que llamauan Manuela Zauala que cantaua tiple seg[un]do que era lo que auia menester la compañía y que para que quedase formada respeto de lo referido dhos. señores la embiasen a llamar y procurasen ajustar el que entrase en la compañía de dho. Felix Pasqual que con eso estaua llena y no auia menester otra cosa y que de no hazer sus m[e]r[ce]d[e]s luedo dha. dilixencia al otro día se auia de yr la dha. Manuela de Zauala fuera de Madrid con una compañía de la legua a Ocaña y su tierra = con que dhos. señores comisarios viendo esta precision dixeron a este que declara la embiase a llamar como en efeto lo hizo con vn criado suio quien bino y preguntadola dhos. Sres. comisarios si queria entrar en la compañía del que declara: Dixo que si y en esa conformidad se quedo y con ella tiene ajustada dha. su compañía = y el hauerse hecho esta dilixencia fue a pedimento de este que declara por reconoze se yba la susodha. fuera de Madrid y que no coxiendo esta parte quedaua desecha su compañía para cuio efeto fue a buscar al S[eñ]or correxidor para darle q[uen]ta de ello y por estar su señoria en la bisita de carzel con el cons[ej]o busco a dhos. caualleros comisarios y lo dispusieron en dha. forma porque no se deshiciese dha. compañía todo ello con boluntad sin auto apremio ni notifiacion ninguna

porque no fue necesario mediante lo referido y esto es lo que pasa y la verdad y motivo que [a] abido para la dha. unouacion so cargo de su juramento y asi lo declaro de que doy fee.”

c) 26 de marzo. Testimonio de Manuela Zabala (A.M.V.: 2-197-20)

“Yncontinentemente estando en las casas de la morada del dho. Felix Pasqual donde a la sazón me dixerón estaua allí ensaiando Manuela de Zauala la hize llamar a la qual devaxo de juramento que la tome a Dios y a vna cruz la dixé que declarase que auia pasado para auerse quedado a representar en la compañía de Phelix Pasqual y con q. ocasión auia entrado en ella la qual devaxo de el dho. juramento dixo que mediante que Feliciana de Ayuso estaua mala y no podía repres[n]tar los Señores comisarios de autos la auian enbiado a llamar desde la casa del dho. Phelix Pasqual y la auian dho. si quería entrar en la compañía de el susodho. a que rrespondio que aunque estaua para yrse a Ocaña con otra compañía lo haria de mui buena gana conque gusto de la susodha. y de todas las demas mujeres y ombres de dha. comp^a se a quedado y actualmente esta ensayando el papel que la an dado y esto es lo que pasa y la verdad y el motivo que dixo auer abido para lo susodho. y lo que de el caso y p[ar]a que conste lo pone por fee y diiexencia y lo firmo.”

d) 26 de marzo. Testimonio de Ana de Andrade (A.M.V.: 2-197-20)

“Yncontinentemente en el dho. día mes y año dhos. yo el scriuano auiendome ynformado de las casas de la morada de Ana de Andrade fui a ellas y auiendo llamado en su q[uar]to y preguntado p[or] la susodha. me respondió vna criada no estaua en casa y que la allaria ensaiando en casa de Manuel Vallexo autor y auiendo ydo a la dha. casa y preguntado por ella la hize llamar y auiendo salido y abladole a solas la pregunte devaxo de juramento que que causa o motivo auia abido para que auiendosele notificado vn auto del S[eñ]or correxidor para q. pena de Doscientos ducados se mudase de la compañía del dho. Manuel Ballexo a la de Felix Pasqual y que por no hauerlo hecho se le pusieron guardas para que lo cumpliese o diese dhos doscientos ducados como se auia allanado a darlos = la qual dixo que el motivo que [ha] abido para no auerse pasado a la dha. compañía del dho. Felix Pasqual es porque no la an hauido menester lo vno por tenerla ya hecha y ajustada y lo otro por auer ydo vn scriu[an]o que es el que an dado en los embargos a requerirla y notificarla con un auto que dixo hera del S[eñ]or Protector y cau[aller]os comisarios para que mediante estaua ya llena y ajustada la compañía del dho. Phelix Pasqual y no hera menester en ella se quedase en la de el dho. Manuel Vallexo y ensaiase y sirbiese el papel que en ella

se le diese como en efeto lo esta haciendo y esto es la verdad y llo que pasa y el motiuo y causa que para ella [ha] abido y no otro alguno so cargo de su juram[en]to y es lo que declaro ...”

Nº: 27. 1673. Bienes embargados a María de los Santos.

12 de marzo. Relación de los bienes embargados en Alcalá de Henares a María de los Santos (A.M.V.: 2-197-20)

“Primeramente seis países con marcos negros

Dos fruteros yguales con marcos

Dos escaparates con sus bufetillos con unos niños Jesuses dentro

Un brasero con su bacía

Dos espejos quadrados con marcos dorados

Ocho almoadas de terciopelo carmesi

Vna cama de granadillo con una colgadura de [ilegible] con puntas blancas [?] con quatro colchones de terliz dos sauanas y vna almoada y vna frazada

Vn arca con bestidos de representar

Vn cofre con ropa blanca

Otro cofre con ropa blanca

Vn bufetillo de estrado de caray embutido y vn escritorillo de la yndia

Vna escribania de ebano y marfil

Tres taburetes pequeños

dos escritorios con sus bufetes de nogal y ellos de concha

Vn quadro de Santa theresa

quatro cortinas coloradas de [ilegible] con sus zenefas

Los quales dhos. vienes son los embargados.”

Nº: 28. 1673. Pago de una comedia.

5 de julio. Pago de una comedia a Juan de Matos Fragoso (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/5).

“Por libranza de cinco de julio se libraron en virtud de horden del Duque del Infantado a D. Ju[an] de Matos Fragoso, ochocientos Rs. por el trauajo de auer escrito vna comedia q. se intitula El Ingenio agradecido para representar a Sus Magdes. en el Salon de Palacio en el Teatro Dorado q. se ha renouado para la primera vez q. se huuiere de armar en el dho. Salon.”

Nº: 29. 1673. Gastos de la comedia representada para celebrar los años del Rey.

a) 28 de octubre. Nómina de los oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/4)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trabajado a jornal en el alcaçar RI de Madrid en hacer los bancos para el teatro dorado y en bajar y subir la madera para hellos, desde lunes veynte de oct[u]bre de 1673 hasta sabado veynte y ocho del dho.:

Carpinteros

- Juan e Abila, seis dias a trece Rs. al dia	78
- Juan de Dios, 6 dias a 12 Rs. al dia	72
- Fran[cis]co Gonçales, 6 dias, ydem	72
- Bar[tolo]me Basques, 6 dias, ydem	72

Peones

- Diego Suares, seis dias a cinco reales al dia	30
- Ysidro Lopez, 6 dias, ydem	30
- Juan Gonçalez, 6 dias, ydem	30

extraordinarios

- Por seis moços q. bajaron la madera y subieron los bancos y tablones a cuatro reales a cada huno veynte y cuatro reales	- Por	24
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------	----

huna libra de almacarron hun real	- A Juan	1
de Ama por seis carruchas [sic] torneadas con sus tarugos para las almas de los arboles a cuatro reales cada hun, veyn[ti]cuatro Rs.	- A Manuel Ortiz por cinquenta aldabillas con sus hembras, para dho. teatro, a real cada hun	24
huna	- Por	50
cien clabos tabaques de cabeza redonda		4 ½
		487 ½

Montan las partidas desta nomina quatrocientos y ochenta y siete reales y mº y estan tasadas por el aparejados Bar[tolo]me Hurtado Garcia, en Madrid a 28 de oct[u]bre de 1673.

D. Andres de Montoya”

b) 5 de noviembre. Nómina de los oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/4)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trabajado a jornal en el alcaçar RI. de Madrid en harmar el tablado y teatro dorado en la Pieça de las Audiencias para ajustarlo para los años del rey ntro. Sr. y subir las pieças del, desde lunes treynta de oc[tu]bre de 1673 hasta domingo cinco de n[oviem]bre de dho. año.

Carpinteros

- Juan de Abila, seis dias a trece Rs. al dia	78
- Juan de Dios, seis dias a doze Rs. al dia	72
- Fran[cis]co Gonçales, seis dias, ydem	72
- Bar[tolo]me Bazquez, seis dias, ydem	72

Peones

- Diego Suarez, seis dias a cinco Rs. al dia	30
- Ysidro Lopez, seis dias, ydem	30
- Juan Gonçales, seis dias, ydem	30

Estraordinarios

- Por doze mozos q. subieron el teatro desde la muniçion a la pieça de las audiencias a seis Rs. a cada huno, setenta y dos Rs.	72
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

- Pedro Asensio, siete días, ydem	35
- Juan Lopez, siete días, ydem	35
<u>Aserradores</u>	
- Juan Perez, dos días a diez Rs al día	20
- Antonio Diaz, su compañero, dos días, ydem	20
<u>Gastos extraordinarios</u>	
- A Claudio Copardo por media a[rroba] de clabos virotes	25
- Mas al dho. por ciento y dos clabos de a quarto y ciento y dos de a seis mvs. treynta Rs.	30
A la biuda de Morales por doze maderos de a diez cencillos a cuatro Rs. cada huno q[uaren]ta y ocho Rs.	48
porte de traerlos seis Rs.	6
doze mozos q. ayudaron a desarmar el teatro dorado y tablado y subieron toda la madera del dicho al salon, cinco Rs. a cada huno, sesenta Rs.	60
libras de bujias para belar los oficiales esta semana a treynta y seis Rs.	36
clabos chillones, seis Rs. y medio	6 ½
dos carros q. trajeron la madera de casa de Bar[tolome]me Hurtado, quince Rs.	15
quatro mozos q. apartaron y cargaron dha. madera ocho Rs.	8
ciento y cincuenta clabos de a ochabo y ducientas tachuelas y cien clabos tabaques diez y seis Rs.	16
	704 ½

Montan las partidas desta nomina setecientos y quatro Rs. y medio y estan tasadas por el aparejador Bar[tolome]me Hurtado Garcia en Madrid a diez y siete de diciembre de 1673.

D. Andres de Montoya.”

b) 30 de diciembre. Nómina de los oficiales y peones (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/4)

²⁵ Es un error, ya que deben ser 91 reales.

“Nomina de los oficiales y y peones q. han trabajado a jornal en el alcaçar real de Madrid en hacer y deshacer el teatro y tablado para la comedia de los años de la rey^a Sra. ntra. y gastos q. se han hecho desde lunes 18 de diz[iembr]e hasta sabado 30 del dho.

Carpinteros

- Juan de Abila cinco días a trece Rs. al día	65
- Bar[tolo]me Bazquez seis días a doze Rs. al día	72
- Agustín Contanera, seis días, ydem	72

Peones

- Diego Suarez, seis días a cinco Rs. al día	30
- Pedro Hernandez, cinco días a cinco Rs.	25
- Juan Hordoñez, cinco días, ydem	25
- P[edr]o Asensio, cinco días, ydem	25

Gastos extraordinarios

- Por dos libras de vujias para belar esta semana los oficiales veynte y cuatro Rs.	24
A Claudio Copardo por huna a[rroba] de clabos virotes	50
- Por dos libras de jabon y dos de aceyte para huntar las tramoyas siete Rs. y m ^o	7 ½
- Por doze varas de colonia hanchas para atar las arañas y las comediantas encarnadas de yladillo, a dos Rs. la vara	24
- Por media libra de cerilla para encender las luces cinco Rs. y m ^o	5 ½
- Por traer y llebar las arañas, tres Rs.	3
- A Pedro de Placos y Juan Diaz, q. asistieron el día del ensayo y el día de la comedia a los foros, doce Rs. a cada huno	24
- A Pedro de Villafaña y Rodrigo de Sama q. asistieron con dos peones cada huno para la prebencion del fuego dhos. dos días arriba, doze Rs. a cada oficial y cinco a cada peon, quarenta y cuatro Rs.	44
- Por cuatro mozos q. asistieron dhos. dos días al torno de las tramoyas, cinco Rs. a c/huno beynte Rs.	20
- Por refresco a los carpinteros el día del ensayo y comedia, quarenta Rs. . .	40
- Por doce moços q. ayudaron a desharmar el teatro y tablado y vajaron toda	

la madera y el teatro dorado, seis Rs. a cada huno, setenta y dos Rs. 72

628

Montan las partidas desta nomina seiscientos y veynte y ocho Reales y estan tasados por el aparejador Bar[tolo]me Hurtado Garcia en Ma[dri]d a treynta de diz[iembr]e de 1673.

D. Andres de Montoya”

Nº: 31. 1673. Provisión de fondos para pagar las comedias.

Sin fecha. Provisión de fondos para pagar las comedias representadas para celebrar los años del Rey y de la Reina (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/5)

“Mas se le cargan al dho. Pag[ad]or Fran[cis]co de Arce veinte y dos mil Rs. q. valen setecientos y quarenta y ocho mil mv. q. recivio de D. Pedro Fer[nande]z del Campo y Angulo Marques de Mejorada del Consejo y Camara de Indias de su Magd. su secretario de estado y del despacho Vniversal por cuenta de treinta y tres mil novecientos y sesenta y siete Rs. que la Reyna ntra. Señora por su Rl. decreto de veinte y cinco de feb[re]ro de este año de mil seis[cien]to y setenta y tres fue servida de mandar q. se entregasen de los efectos de gastos secretos para acauar de satisfacer los gastos de las comedias q. se hicieron en Palacio a los años de sus Magdes. q. corrieron a disposicion del Duque del Infantado su mayor[do]mo mayor de que el dho. Pag[ad]or otorgo carta de pago en doce de diz[iemb]re de dho. año ante P[edr]o Perez Hortiz es[criba]no.”

Nº: 32. 1674. Gastos de las comedias representadas para celebrar los años del Rey y de la Reina.

a) 10 de enero. Gastos de la comedia representada para celebrar los años del Rey (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9407/5)

“ Por recaudo despachado en diez de dho. mes de hen[er]o se hicieron buenos tres mil Rs. q. importo el gasto de la representacion de vna comedia q. se represento en el Salon de Palacio a los años del Rey ntro. Señor el pasado 673 como por menor parece por horden del Duque del Infantado, q. esta en el legaxo de recaudos.”

b) 10 de enero. Gastos de la comedia Los Juegos Olimpicos, representada para celebrar los años de la Reina (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/5)

“Por otro recaudo despachado en dho. día se hicieron buenos nueue mil y seiscientos Rs. q. importo el gasto de escriuir y representar vna comedia intitulada Los Juegos Olimpicos q. se represento en el Salon de Palacio el día 22 de dic[iembre] de 73 a los años de la Reyna ntra. Sra. como por menor parece por memoria q. esta en el legajo de recaudos de este año de 74.”

Nº: 33. 1674. Sobre Félix Pascual y Ana de Andrade

2 de febrero. Embargo de los bienes de Félix Pascual⁶ y Ana de Andrade por no querer representar en las fiestas del Corpus. (A.M.V.: 2-197-19).

“En la dicha villa de M[adri]d en este dho. día mes y año dhos. en uirtud del dho. auto que ua por caueça y para el efecto en el contenido y de lo que por el se manda los dhos. alguaciles por ante mi el esc[ri]ban[o] estando en la casa y morada de los dhos. Feliz Pasqual y doña Ana de Andrade su mujer q. respecto de auer dho. no tener arcas de sus alajas y para asegurarlos como uienes suyos enuargaron los siguientes. Primeramente un escritorio de ebano y marfil = dos espejos de armar = dos escaparates bacios = un brasero de nogal bronzado = seis almoadas de brocatillo = quatro sillas de nogal y las cuuiertas de gne^o las almoadas = seis quadros grandes de diferentes echuras y marcos negros y [?] mano = una alfombra de seis baras de diferentes colores q. todos los cuales dhos. uienes los dhos. alguacioles depositaron en Joseph [?]...”

Nº: 34. 1674. Sobre el Teatro Dorado del Alcázar.

23 de febrero. Pago a Sebastián de Benavente por restaurar el Teatro Dorado (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9407/6)

“Por libranza de dho. día 23 de febr[er]o se libraron a Seuast[i]an de Benav[en]te ma[e]stro ensamblador dos mil y novez[ien]tos Rs. Los 2.200 dellos a cumplim[ien]to de 500 Duc[ados] en q. con el se ajusto el hacer los reparos q. necesitaua el Teatro dorado en q. se representan las comedias en Palacio, asi tocantes a ensamblaxe como lo q. en el se hauia de dorar y los 700 Rs. por algunas demasias q. hiço en dhos adereços y de los 300 Rs. restantes le estaua dada satisfacion en virtud de librança de 19 de [ilegible] de 73.”

Nº: 35. 1674. Expulsión de la Corte de Felix Pascual.

10 de marzo. Auto de expulsión. (A.M.V.: 2-197-19).

“ ... se notifique a Feliz Pasqual representante dentro de segundo día salga desta Corte pena de Doscientos Ducados que le seran sacados con execucion pasado dho. tiempo no lo hauiendo cunpido por ocasionar dho. Feliz Pasqual no se acauen de perfeccionar las compañías de Madrid para el seru[icij]o de su Magd. y asi mismo se le notifique no lleue ni tenga este año en la conpañia que hiciere ninguna de las pers[on]as contenidas en este auto que son las que an de representar los autos a su Maxestad pena de quinientos Ducados y destierro destos reinos y de no poder representar ni hazer conpañia en ellos.

Conp^a de Simon Aguado para Madrid: 1^a fauiana laura, 2^a Maria de Valdes, 3 Manuela escamilla, 4^a Maria de Santos 5^a Maria anaia, so[bre]saliente Josepha de S[a]n Miguel = Primero Geronimo de Heredia, 2^o Joseph de prado 3^o Juan fernandez 4 Juan de Malaguilla, Carlos Vallejo barbas, Blas Polope segundo varba = Graciosos Simon Aguado y Antonio de escamilla, Musico Gaspar Real de por medio pablo polope y Juan Manuel =

²⁶ Al parecer fue encarcelado por negarse a representar ya que según una orden del 19 de febrero se le deja libre pero con la condición de que “...tenga esta villa y sus arrauales por carçel y no salga en sus pies ni

compañía para Madrid de Man[ue]l Vallejo 1ª Mariana Romero 2ª Geronima de Olmedo 3ª fran[cis]ca Vezon 4ª Manuela Cauala 5ª Paula Lopez, Bernarda Manuela sobresaliente 1º Alonso de Olmedo 2º Bernardo Pasqual 3ª Manuel Mosquera 4 Antonio Leonardo Juan nauarro varba Geronimo de peñarroja segundo varua Manuel Vallejo gracioso Simon de S[a]n Matheo 2º gracioso Vicente de Salinas papel de por medio Gregorio de la rosa musico Juan Antonio musico Joseph de Solier arpista = Asi lo prebeneron y mandaron.”²⁷

Nº: 36. 1674. Fuga de la actriz Manuela Zabala.

28 de marzo. Orden del Corregidor de Madrid a todas las justicias para que prendan a Manuela Zabala y la envíen a Madrid. (A.M.V.: 2-197-19).

“El liz[encia]do Dn. Fernando Ramirez [...] ago sauer a todos los Sres. Corregidores alcaldes mayores y ordinarios sujetos al Rey nuestro Sr. [...] estoy prozediendo la aueriguaz[i]o[n] y castigo de los culpados en la fuga de Manuela Zauala una de las de la compañía de Manuel Ballejo y contra Phelix pasqual y Agustin Manuel q. se allan en la ziu[da]d de Zaragoza con su compañía porq[ue] estando apezuiada la susodha. q. no saliese de esta corte ni fuese con los dhos. Felix Pasqual ni Agustin Man[ue]l con q[ui]e[n] la susodha. a estado amazebada publicamente y los dhos. Phelix Pasqual y Agustin Man[ue]l auerseles notificado diferentes avtos con graues penas para q. no la lleuasen a la dha. Man[ue]la Zauala si no es q. la deixasen en esta corte para q. representase en los dhos. autos del Corpus fiestas de su Magd. y sin embargo de lo referido y de estar ajustada la dha. Man[ue]la Zauala con Manuel Ballejo su autor de q. representaria y hauer ensayado y pasado la primera muestra q. se hiço a los Sres. Comisarios en el ayuntamiento el día Primero de Pasqua de resurecion prox[im]a pasada y estando p[ar]a representarse el segundo día y junta toda la compañía en el corral de la Cruz esperando a la dha. Manuela Zauala para empezar no bino a dho. corral y hiço fuga y asta aora no aparecido aunq[ue] se an echo muchas dilix[enci]as en su busca asi para q. bueua a dha. compañía como para q. de satisfazion al dho. Manuel Ballejo su autor quatrocientos Ducados con q. la socorrio p[ar]a q. asistiese en su compañía = ”²⁸

agenos...”. Ver SHERGOLD y VAREY, *Autos*: 270.

²⁷ Ver las listas al parecer definitivas en Shergold y Varey, *Autos*: 271.

²⁸ Sigue la orden para que se prenda a la dicha Manuela Zabala y se mandan notificaciones de la orden a diferentes pueblos.

Nº: 37. 1674. Gastos de las comedias de Palacio.

8 de abril. Gastos de la cera para las comedias de Palacio (A.G.P., Sec. Administrativa: C: 9407/6).

“Por libranza de ocho de abril se libraron a D. Joseph Victor cerero mayor de la Reyna ntra. Señora 3.597 Rs. por el valor de 327 libras de cera q. entrego. Las 210 libras $\frac{3}{4}$ dellas para el ensayo y comedia q. se represento en Palacio a los años de la Reyna ntra. Sra. en primero de febr[er]o del pasado de 1673 y las 116 libras $\frac{1}{4}$ restantes para las comedias q. asimismo se representaron en Palacio por las Carnestolendas de dho. año a razon de once Rs. la libra.”

Nº: 38. 1674. Gastos de la comedia representada para celebrar los años del Rey.

a) 26 de octubre. Pago al pintor Juan Fernández de Laredo (A.G.P., Sec. Administrativa: 9407/6)

“ Por libranza de 26 de octu[br]e se libraron a Juan Fern[ande]z de Laredo, pintor, mil y quinientos Rs. por qu[en]ta de 2.500 en q. con el se ajusto el ad[e]rezo de pintura del frontis, cortina y vastidores de las mutaciones necesarias para el teatro en q. se ha de representar la comedia a los años del Rey ntro. Sr. en el Salon de Palacio.”

b) 9 de noviembre. Pago al pintor Juan Fernandez de Laredo (A.G.P., Sec. Administrativa: 9407/6)

“Por libranza de nueve de novi[em]bre de dho. año se libraron a Juan Fer[nan]dez de Laredo, pintor, mil y ducientos Rs. Los mil Rs. dellos a cumplimiento de 2.500 en q. se obligo a pintar vna mutacion de palacio y otra de ynfierno y el aderezo del frontis y cortina del teatro en que se represento la comedia a los años del Rey ntro. Sr. y reparar y refrescar

todo lo que fue nece[sa]rio y los 200 Rs. restantes por el trauajo q. se le recrecio en hacer algunas tramoyas y vestirlas.”

c) 9 de noviembre. Pago a los carpinteros (A.G.P., Sec. Administrativa: C: 9407/6)

“Por libranza de dho. día se libraron a Fran[cis]co Lopez y Ju[an] Dauila carpinteros dos mil y cien reales. Los 2.000 dellos por los mismos en q. se obligaron a hacer a toda costa el tablado, mutaciones y tramoyas para la comedia q. se represento en Palacio a los años del Rey ntro. Sr. lleuando por su quenta la madera y clauaçon que faltase y los cien Rs. restantes por el precio de 16 tablas q. pusieron en vna barca, vn delfin y dos caualllos q. se hicieron para las tramoyas.”

Nº: 39. 1674/75. Gastos de la comedia representada para celebrar los años de la Reina

a) 4 de diciembre de 1674. Obligación de Juan Fernández de Laredo de pintar varias mutaciones (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9408/3)

“Digo Ju[an] Fern[ande]z de Laredo pintor que me obligo a pintar un teatro de jardin y otro de peñascos con sus foros y un foro de castillo y otro castillo para una mutacion y el frontis y adereçar las bambalinas y de pintar una cortina nueba de nubes y para todo esto se me a de dar el lienço que fuere menester y bastidores todo por quatrocientos ducados para

la comedia que se a de açer a los años de la Reina nuetra señora que dios guarde que se intitula El merito es la corona, y asimismo me obligo de darlo acabado en toda forma para el dia de Santo Tome de este presente año en M[adri]d a 4 de diciembre de 1674.”

b) 29 de diciembre de 1674. Nómina de oficiales y peones (A.G.P., Sec. Adminsitrativa: Cª 9408/2)

“Nomina de los oficiales y peones q. an trauajado y gastos q. se han hecho en el Alcaçar RI. de Madrid para la comedia q. se ha hecho el dia de los años de la Rey^a nra. Señora, desde lunes diez y siete de diz[iembr]e de 1674 hasta sabado veynte y nueve del dho.

Oficiales

- P[edr]o Hernandez medio dia seis reales	6
- Fran[cis]co Perez medio dia, ydem	6
- P[rdr]o Alonso medio dia, ydem	6

Carpinteros

- Luis Moreno, medio dia seis reales	6
- Fran[cis]co Fernandez, medio dia, ydem	6
- Ju[an] Sejera [?] medio dia, ydem	6

Peones

- Juan Perez, medio dia, tres reales	3
- Juan Fran[cis]co medio dia, ydem	3
- Lucas Crespo, medio dia, ydem	3

Estos oficiales y peones estubieron para mover los vastidores y para la prebençon del fuego y otras cosas precisas.

Gastos

- A Ugenio Lopez doscientas cuerdas de reata q. pesaron veynte y ocho libras a tres reales la libra ochenta y cuatro reales	- A 84
Diego Pelayo por cinquenta cartones dobles para prosetibras [síc] y nubes a dos rs. y cuartillo cada uno ciento y veynte y cinco rs.	- 125
Por tres libras de bujias para belar los pintores a doze rs. la libra	- 36
Mas a Ugenio Lopez por dos cuerdas de cama	9
- Por seis baras de colonias de yladillo encarnado para hatar las arañas doze reales	12
- Por otras cuatro baras de colonias encarnadas de seda para hatar a una comedianta	- 7
Por çinquenta bidrios para los morteretes a medio real cada huno, veynte y cinco rs.	25
- Por media libra de cerilla para ençender las luces, seis reales	6
- Por un silbato para hacer seña a las mutaçiones de las tramoyas, seis rs.	6
- Por tres libras de jabon para untar las canales de los bastidores, siete reales.	7
- Por llebar y traer las arañas, tres reales	3

- Por seis madejas de cordeles de açote a quatro reales la madeja veynte y cuatro reales	-	24
Por seis madejas de alambres para la tramoya del castillo a seis reales cada huna treynta y seis	-	36
Por refresco a los carpinteros el dia del ensayo cinq[uen]ta reales		50
- A D ^a Maria Ruiz por seis libras de chocolate para las comediantas y comediantes a beynte y cinco reales la libra, ciento y cinq[uen]ta reales . . .	-	150
Por seis libras de bizcochos a seis rs. la libra	-	36
Por cinco libras de açúcar a cinco reales la libra veynte y cinco reales . . .	-	25
Por una a[rroba] de carbon, seis rs.	-	6
A Tomas Perez por una docena de jicaras y otra de platillos para el chocolate a beynte y cuatro reales la dozena, quarenta y ocho reales . . .	- Por	48
cuatro açumbres de bino para los comediantes y mozos, veynte y cuatro reales	- Por	24
una tortilla de guebos y sardinas y merluça q. se trajo para Maria de los Santos, diez y seis rs.		16
- Por refresco a los pintores cien reales	-	100
Por refresco a los carpinteros el día de la fiesta, cien reales, de horden del Señor Duque del Ynfantado mayordomomo mayor de la Rey ^a nra. Señora . .		100
		<hr/>
		980

Montan las partidas desta nomina nobecientos y ochenta reales. Madrid, diz[iembr]e veynte y nuebe de 1674. D. Andres de Montoya.”

c) 3 de enero de 1675. Relación de gastos (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/3).

“Relazion de lo que ymportan los gastos de la comedia que se represento a los años de la Reyna ntra. Señora el día veinte y dos de diz[iemb]re proximo pasado de mil seiscientos y setenta y quatro:

- Lo que trauajaron los pintores en pintar el teatro y mutaciones esta ajustado en quatrocientos Ducados	-	4.400
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---	-------

El trauajo de los carpinteros que hicieron el teatro y tramoyas y de armarle y desarmarle y todo lo tocante a su oficio esta ajustado en ducientos ducados -	2.200
La angulema que se compro para los bastidores y demas cosas que se pintaron y diferentes gastos menudos que se ofrecieron en esta fiesta ymportan dos mil y quinientos Rs.	2.500 ²⁹
- A Don Agustin de Salazar tres mil Rs. p[o]r hauer escrito la comedia . . . -	3.000
A Don Fran[cis]co de Herrera pintor de su Magd. por lo que asistio y se ocupo en lo tocante a su exercicio setecientos Rs. -	700
A las compañías de comediantes así por el trauajo de hauer representado la comedia como por el que hubieron en los ensayos y otras cosas que se les acrecento ochocientos Duc. -	8.800
A Alonso de Omedo por dos entremeses q. escriuio seiscientos Rs. -	600
A la Grifona sobresaliente cien Rs.	100
- A la hija de Escamilla otros cien Rs. q. se la deuian de la fiesta pasada. . .	100
- A Damiana Arias guarda ropa mil Rs. por el bestuario y demas cosas que dio para la fiesta -	1.000
Al Alguacil de corte vn es[cude]ro y escudero de a pie q. asistieron a la fiesta y a los cocheros q. truxeron y llevaron a los comediantes quatrocientos Rs.	400
	<hr/> 25.400

Montan los gastos de la dha. fiesta en la forma referida veinte y cinco³⁰ mil y quatrocientos Rs., en Madrid a tres de henero de mil seiscientos y setenta y cinco años.

- A los músicos y apuntadores y al q. saco dos traslados de la comedia 600

En esta forma dada por el recaudo quitando las tres primeras partidas y incluyendo esta ultima de 600 Rs.³¹

d) 3 de febrero de 1675. Distribución de dinero entre los actores (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/3).

²⁹ Inicialmente se anotaron 3.500 rs.

³⁰ Corregido sobre la cifra inicial, tachada que era "tres".

³¹ Estos dos últimos apuntes añadidos por otra mano. Al dorso del documento se ha añadido la orden de Duque Marques fechada el 3 de febrero.

“Los ochocientos ducados q. se dan a las dos compañías por la fiesta q. representaron a los años de la Rey^a. ntra. S^a. se hab de distribuyr solo en los que representaron y haciendolos buenos los partidos que los arrendadores hacen a cada vno de suerte que no se ha de atender solo al que ganan en la compañía sino al que les dan de mas a mas los arrendadores y desta cantida se ha de quitar quatrocientos Rs. q. se han de dar a Mari[a] Santos y Josepha de S. Mig[ue]l por que en los dias que se represento la fiesta en el corral no les dieron parte. Y asi dispondra VM. se les libre en est conformidad, guarde Dios a VM. muchos años. Palacio, 3 de febrero de 1675.”³²

e) 6 de febrero de 1675. Relación de gastos diversos (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/3).

“Recaudo de 15.500 Rs. q. se pagaron por gastos tocantes a la comedia q. se represento en Palacio el dia 22 de dix[iembr]e de 74 a los años de la Reyna ntra. Sra. Madrid 6 de Feb^o 1675.

Hanse de reciuir y pasar en quenta a Fran[cis]co de Arce, pag[ad]or de las obras Rs. del Alcazar de esta villa de Madrid y casas Rs. de su contorno en la q. diese de los mvs. de su cargo tan solamente en uirtud de este recaudo sin otro alguno quince mil y quinientos³³ Rs. q. valen 527.000 mvs. por los mismos q. con horden del S[r]. Duque del Infantado mayor[do]mo mayor de la Reyna ntra. Sra. pago a las compañías de comediantes que representaron la comedia q. se hiço en Palacio el dia 22 de diciembre del año proximo pasado de 1674 a los años de su Magd. y a la persona q. la escriuio y otras q. se ocuparon en dha. fiesta, en esta manera:

- A D. Agustin de Salazar, tres mil Rs. por hauer escrito la comedia -	3.000
A D. Fran[cis]co de Herrera pintor de su Magd. setecientos Rs. por lo q. asistio y se ocupo en lo tocante a su exercicio	700
- A las compañías de comediantes asi por el trauajo de hauer representado la comedia como por el q. tuuieron en los ensayos y otras cosas q. se les acrecento 8.900 ³⁴ Rs. - A	8.900
Alonso de Olmedo seiscientos Rs. por dos entremeses q. escriuio - A	600
la Grifona por sobresaliente cien Rs. - A la	100
hija de Escamilla otros cien Rs. q. se le deuian de la fiesta pasada . . - A	100

³² La orden va dirigida a D. Gaspar de Legas y la firma el Duque-Marques.

³³ Corregido sobre la cifra inicial, tachada, que era “quatrocientos”.

³⁴ Corregido sobre la cifra inicial, tachada, que era 800 ducados.

Damiana Arias guarda ropa cien Duc. por el vestuario y demas cosas q. dio para la fiesta	- Al	1.100
Alguacil de Corte, vn es[cude]ro y escudero de a pie q. asistieron a la fiesta y a los cocheros que truxeron y lleuaron a los comediantes, quatrocientos Rs.		400
- A los musicos y apuntadores y a la persona q. saco dos traslados de la comedia 600 Rs.		600
		<hr/>
		15.500

Que son los dhos. quince mil y quinientos³⁵ Rs., los cuales se pagaron por el dho. pag[do]r Fran[cis]co de Arce a las personas y por la causa y razon q. se dice en las partidas contenidas en este recaudo. Fdo. en Madrid a seis de f[e]br[er]o de 1675.”

f) 21 de febrero de 1675. Pago a Juan Fernández de Laredo, pintor (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/3)

“Por libranza de dho. día [21-II] se libraron a Ju[an] Fernandez de Laredo pintor quatro mil y quatrocientos Rs. q. hubo de hauer por lo q. pinto para el teatro de dha. comedia q. se represento en palacio el día 22 de dic[iem]bre del año pas[a]do de 1674 a la celebridad de los años de la Reyna nra. S^a en que pinto un teatro de jardín otro de peñascos con sus foros: un foro de castillo y otro castillo para vna mutacion y el frontis y aderezar las vambalinas pintar vna cortina nueva de nubes huiendose dado para todo ello los bastidore y el lienzo que fue necesario.”

g) 29 de marzo de 1675. Pago a Gabriel Gerónimo, carpintero (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/3)

“Por libranza de dicho día 29 de março se libraron a Gabriel Ger[oni]mo m[aes]tro de carpintería dos mil y ducientos Rs. por los mismos en que el Duque del Infantado ajusto con el el trauajo de hacer el teatro y tramoyas que se hicieron para la comedia que se represento en el Salon dorado de Palacio el día 22 de diciembre del año pasado de 1674 a la celebridad de los años de la Reyna ntra. Sra. y por armar y desarmar dho. teatro y ocupacion de todo lo tocante a carpin[te]ria.”

³⁵ Corregido sobre la cifra inicial, tachada, que era “quatrocientos”.

h) 25 de abril de 1675. Pago de angulema para las mutaciones (A.G.P., Sec. Administrativa: C: 9408/3)

“A D. Fran[cis]co de Herrera se libraron 1.759 Rs. por 207 varas de angulema q. gasto en el teatro que se hiço para vna comedia en Palacio.

Memoria de la angulema que se ha gastado	baras
- Un foro de palacio	18
- Otro del templo de Apolo	18
- Otro de castillo encantado	14
- Un foro de jardin	21
- Otro de cabañas	21
- Un añadido en el foro de castillo	6
- Una bambalina de palacio	6
- La cortina toda y cuchillos	62
- La escalera de estrado	6
- Los tres remates del portico	20
- Las cortinas coloradas	6
- Dos lienzos que se aforraron	9
Suma total	207

i) 25 de abril. Pago de 207 varas de angulema a D. Francisco de Herrera (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a: 9408/3)

“Por libranza de dho día [25-IV] se libraron a D. Fran[cis]co de Herrera pintor de su Magd. mil setecientos y cinq[uen]ta y nueve Rs. y m^o por el precio de ducientas y siete varas de angulema que gasto en el teatro pintado que se hiço para la comedia que se represento en el Salon de Palacio el día 22 de dic[iem]bre del año pasado de 1674 a la celebracion de los años de la Reyna ntra. Señora a razon de ocho Rs. y m^o la vara.”

j) 15 de julio. Pago a Bentura Blanco, Alguacil de Corte (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/3)

“ Por libranza de 15 de julio se libra[r]on a Bentura Blanco Alguacil de Corte cien Rs. por la ocupacion y trauajo que tuuo en asistir a lo que se ofrecio en la fiesta de la comedia que se represento en Palacio el dia 22 de dic[iemb]re del año pasado de 1674 a la celebridad de los años de la Reyna ntra. Señora que aunque en el recaudo que se despacho en 6 de Febr[rer]o de este año de los gastos que se hicieron en dha. festiuidad fueron comprendidos otros cien Rs. que se dieron al Alguacil de Corte que asistio a ella, fueron por Manuel de los Reyes asimismo alguacil que tambien asistio a lo que se ofrecio juntamente con el dho. Bentura Blanco.”

Nº: 40. 1675. Sobre una comedia en el Pardo

a) 22 de enero. Pago a Dionisio Mantuano (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/3)

“Por libranza de 22 de henº se libraron a Dionisio Manutano pintor de Su Magd. dos mil y ducientos Rs. Los mil y quinientos Rs. de ellos de ayuda de costa p[o]r el trauajo q. tubo en componer los bastidores y hacer el frontis y cortina p[ar]a la comedia que se represento en la casa Rl. del Pardo el dia 17 de dho. mes a los años de la S^a Archiduquesa y los setecientos Rs. restantes para darlos a Gabriel Geronimo q. asistio a dha. fiesta con quatro oficiales de carpinteria para lo q. en ella hubo que hacer.”

b) 6 de febrero. Gastos de la comedia representada en el Pardo (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/3)

“Por recaudo de dho. dia 6 de febrero se hicieron buenos dos mil setecientos y un Rs. que se pagaron en virtud de orden de D. Fer[nan]do de Valenz[ue]la a diferentes personas por gastos tocantes a la comedia q. el dia 17 de henero deste año se represento en la casa Rl. del Pardo a los años de la S^a Archiduquesa como por menor parece p[o]r la orden referida y memoria que esta con ella en el legaxo de este año.”

Nº: 41. 1675. Sobre Gregorio de la Rosa

4 de diciembre. Sobre la ración ordinaria concedida a Gregorio de la Rosa (A.G.P., Expedientes Personales: Cª 920/29)

“Por carta de pago del thes[ore]ro Gral. de la M[edi]a Anata de este día dada en villete del Sr. P[edr]o de Roxas Grefier de la Casa Rl. del Rey nro. Sr. que original queda en los libros de la razon deste droº que estan a mi cargo pareze hauer reciuido de Gregorio de la Rosa musico de las compañías que residen en esta Corte diez y ocho mil setecientos y cinquenta mrs. de vellon que tocan a la M[edi]a Anata por la mrd. que el Rey nro. Sr. (que Dios gde) se a seruido hazerle de una razion ordinaria la qual esta valuada en treinta y siete mil y quinientos mrs. de vellon como se refiere en dho. villete y para que conste doy esta cert[ificaci]on en M[adri]d a quatro de Diciembre de 1675.”

Nº: 42. 1676. Sobre Manuela de Escamilla.

4 de febrero. Sobre la ración ordinaria concedida a Manuela de Escamilla (A.G.P., Expedientes Personales: Cª 317/24).

“Por carta de pago del thes[ore]ro Gral. de la M[edi]a Anata deste día dada en villete del Sr. P[edr]o de Roxas Grefier de la Casa Rl. el Rey nro. Sr. que orig[ina]l queda en los libros de la razon desde dro. que estan a mi cargo pareze hauer reziuido de Manuela de Escamilla representanta diez y ocho mil setecientos y cinquenta mrs. de vellon que tocan a la M[edi]a Anata por la mrd. que el Rey nro. Sr. que Dios gde. se a seruido hacerla de una razion ordinaria la qual esta valuada en treinta y seis mil quinientos mrs. como se refiere en dho. villete y para que conste doy esta cert[ificaci]on en M[adri]d a quatro de Febº de 1676.”

Nº: 43. 1678. Sobre gastos de comedias.

a) 9 de febrero. Carta de pago por los gastos de comedias representadas en el Alcazar (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/11)

“El Pag[ad]or D. Melchor de Arce. Tras[la]do. Carta de pago de 40.734 Rs. que reciuio del Thes[or]er]o de gastos secretos para pagar los gastos de comedias que se representaron en Palacio.

En la Villa de Madrid a nueve dias del mes de febrero de mil s[eis]cient]os y setenta y ocho años ante mi el es[criba]no y testigos el Sr. D. Melchor de Arce pagador de las obras Rs. confeso auer reciuio del Sr. Dn. Ger[on]imo de Eguia Cau[aller]o de la horden de Santiago del Consejo de su Magd. su secretario de estado y del despacho Vniversal por mano del Sr. Dn. Ju[an] Ant[oni]o Dominguez thesorero de los Rs. gastos secretos quarenta mil setezientos³⁶ y treynta y quatro Rs., que su Magd. por decreto de seis del presente manda entregarle por resto de los gastos causados en las comedias que se an representado en Palazio hasta el dia de Reyes deste dho. año y de dha. cantidad se da por entregado y porque su reziuo e entrega que confiesa a sido cierta y verdadera de presente no parece renunciar las leyes y excepcion de la pecunia prueba de la paga y demas del caso y como satisf[ech]o y entregado a la boluntad de dhos. quarenta mil setecientos y tre[i]nta y quatro Rs. otorga a favor de dho. Señor D. Ger[on]imo de Eguia y de dho. Señor Dn. Ju[an] Antonio Dominguez por cuya mano los reciue carta de pago en forma quan bastante a su d[e]r[ech]o y satisfacion conbenga de la qual a de tomar la razon Dn. Gaspar de Legasa beedor y cont[ad]or de dhas. obras Rs. y asi lo otorgo y firmo a quien doi fee conocer siendo testigos Antonio Almenda, Fran[cis]co de la Rea y Antonio Crespo, residentes en esta Corte=”

b) 13 de junio. Carta de pago por los gastos de las comedias representadas en el Alcazar durante las Carnestolendas (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/11)

“El Pag[ad]or D. Melchor de Arce. Tras[la]do de carta de pago de 33.715 Rs. que reciuio del Sr. D. Ger[on]imo de Eguia para los gastos de las comedias q. se representaron en Palacio las Carnestolendas.

En la Villa de Madrid a trece dias del mes de junio de mil s[eis]cient]os y setenta y ocho años ante mi el es[criba]no y testigos el Sr. D. Melchor de Arce pagador de las obras reales de Su Magd. confeso auer reçeuido del Sr. D. Geronimo de Eguia Cauallero de la horden de

³⁶ Subrayado en el original.

Santiago del Consejo de su Magd. y su secretario de estado y del despacho universal por mano del Sr. Dn. Juan Antonio Dominguez thesorero de los reales gastos secretos = Treinta y tres mil setecientos y quince Rs. q. su Magd. mando entregarle por su Real decreto de nueve de abril prosimo pasado deste año por lo que importo el gastos de las comedias que se representaron en palacio, las Carnestolendas = y de dha. cantidad se da por entregado y porque su reciuo y entrega que confiesa a sido cierta y berdadera, de presente no parece renuncia las leies y escepcion de la pecunia prueua de la paga y demas del caso = y como satisfecho y entregado a la boluntad otorga a fauor de dhos. Señor D. Geronimo de Eguia y del dho. Señor Dn. Juan Antonio Dominguez por cuia mano los reciue carta de pago en forma, cuan bastante a su derecho y satisfacion conuenga de la qual a de tomar la raçon el Sr. Dn. Gaspar de Legasa cauallero de la mesma horden de Santiago secretario de Su Magd. beedor y cont[ad]or de las obras reales y lo otorgo y firmo a quien doi fe conozco siendo testigos Antonio Crespo, Domingo Llorente y Fran[cis]co de la Rea, residentes en esta Corte=

c) 18 de julio. Carta de pago por los gastos de la comedia representada en el Alcazar el día de Santa Ana (A.G.P., Sec. Administrativa: C^a 9408/11)

“El Pag[ad]or D. Melchor de Arce. Tras[la]do de carta de pago de 22.000 Rs. que reciuió del Sr. D. Ger[on]imo de Eguia para los gastos de la comedia del día de Sta. Ana.

En la Villa de Madrid a diez y ocho de julio de mil s[eiscient]os y setenta y ocho años ante mi el es[criba]no y testigos el Sr. D. Melchor de Arce pagador de las obras reales confeso auer reçiuido del Sr. Dn. Geronimo de Eguia Cauallero de la horden de Santiago del Consejo de su Magd. y su secretario de estado y del despacho universal por mano del Sr. Dn. Juan Antonio Dominguez thesorero de los reales gastos secretos = vente y dos³⁷ mil Rs. de vellon que su Magd. manda entregarle para los gastos de la comedia del dia de Santa Ana que se a de representar en Palacio por su real decreto de primero deste presente mes de julio y de dha. cantidad se da por entregado y por que su reciuo y entrega que confiesa a sido cierta y verdadera y de presente no parece renuncia las leies y escepcion de la pecunia prueba de la paga i demas del caso y como satisfecho i entregado a toda su voluntad de dhos. veinte y dos mil Rs. de vellon, otorga a fauor del dho. Sr. Dn. Geronimo de Eguia y de dho. Sr. D. Juan Antonio Dominguez por cuia mano se reciue carta de pago en forma cuan bastante a su derecho conuenga i asi lo otorgo y firmo a quien doi fe conozco = siendo testigos Manuel Ram[ire]z, Antonio de Mendoça y Manuel Rodriguez, residentes en

esta Corte y desta carta de pago a de tomar la raçon el Sr. Dn. Gaspar de Legasa cauallero de la dha. orden de Santiago secretario de su Magd. beedor y contador de las obras reales =”

Nº: 44. 1679 (?). Sobre la jurisdicción de los Alcaldes del Buen Retiro

*Sin fecha*³⁸. Informe (borrador) sobre la jurisdicción de los Alcaldes del Buen Retiro (A.G.P., Sec. Buen Retiro: 11731/26.

“Diferentes apuntam[ien]tos en orden a la jurisdiz[i]on q. parece deuen tener los Alcaldes del Sitio RI. de Buen Retiro en el ; y diferentes consideraciones de que se puede hazer juicio p[a]ra esforzar este derecho.

- En primero es que sentandose el echo de que hau[ien]do se mandado al Sr. Prinzipe de Stillano prebiniese vna fiesta para el martes de Carnestolendas en el año de 1672 (o) 73 hau[ien]do hauido nouedad de no yr sus Magdes. a aq[ue]l sitio se llebo³⁹ la fiesta a Palazio, y aunq. hauia may[ordo]mo m[ayo]r de la rey^a nra. Sra. y que gouernaua la casa del Rey nro. Sr. ejerziendo en todo como may[ordo]mo m[ayo]r [se mando q. el]⁴⁰ Principe corrio⁴¹ con la fiesta en palazio, y la asistieron los oficiales del dho. sitio con que parece q. en la [fiesta]⁴² q. el año de 77 se ex[ecu]to en el retiro en q. el Sr. Condestable por orden de su Magd. repartio los apos[en]tos del Coliseo, seria por ser fiesta que su ex^a la tenia preuenida p[a]ra Palazio q. es lo mismo q. subcedio al Sr. Prinzipe.

- Tambien parece que aunq. su Magd. este en su RI. Palazio q[uan]do ay concurrencia de ejerzizios asi de el ofizio de may[ordo]mo m[ayo]r sumiller de corps como de cau[alleri]zo m[ay]or cada uno ejerze lo q. le toca a su puesto y manda a sus subditos sin q. el may[ordo]mo m[ayo]r se aia entrometido en dar ordenes a ninguno de otro gremio, y en el mis[m]o palazio del Sitio quando su Magd. esta en el y se ofreze dar alg[un]as ordenes q. toquen al conserje tapiziero m[ayo]r, guardajoias y guardaropa q. son los ofizios de dentro

³⁷ Subrayado en el documento original.

³⁸ El documento va acompañado por un certificado fechado el 21 de marzo de 1679. Ver su texto en *Fuentes XXIX*: 133-5. Doc. 19-b

³⁹ Sustituye a “Mando lleuar” que aparece tachado en el documento.

⁴⁰ Lo que incluyo entre corchetes aparece tachado en el documento.

⁴¹ Sustituye a “corriese” que aparece tachado en el documento.

⁴² Lo que incluyo entre corchetes aparece tachado en el documento.

de la casa y q. parece podrian tocar al may[ordo]mo m[ayo]r Su Magd. las ha partizpado siempre a sus Alcades (o) a sus then[ien]tes, p[a]ra q. las mande ex[ecuta]r y p[a]ra verificaz[i]on desto huiendose querido yntroduzir en el mis[m]o año de 677 q[uan]do su Magd. se fue al retiro Dn. Ph[elip]e de Burg [?] tapizero maior a seruir en lo q. toca a este ofizio por parte del conserje se saco la cara hablado a su Magd. a uoca⁴³ hallandose presente el may[ordo]mo maior defendiendo del dho. Conserje le tocaua seruir como tapizero m[ayo]r p[o]r hauerlo echo en todas las ocas[i]ones q. se ofrezieron en tiempo del Rey nro. Sr. (que aia gloria) y su Magd. mando al Sr. Condestable dejase seruir a dho. Conserje y siempre se ha tenido costumbre y practica el que en este sitio siruan los ofiz[ial]es Rs. del y estos reziuen las ordenes de su Alcaide (o) su then[ien]te a q[ui]e[n] su Magd. separadam[en]te las partizipa sin que conste ni pueda hauer exemp[la]r de q. aian dado las ordenes los may[ordo]mos may[o]res ni los ofiz[ial]es del dho. sitio hauerlas obedezido aunq. lo aian yntentado, añadese tambien q. en tiempo del Sr. Conde de Olivares Primer Alcaide q. fue del dho. sitio hubo may[ordo]mo m[ayo]r q. fue el Duq[ue] del ynfantado Don Rodrigo, y en las fiestas q. se ofrezieron en el discurso de el obro el conde con la jurisdizion q. tenia como tal Alcaide pues aunq. en el año de 634 q. fue q[uan]do se le dio la ynstruz[i]on general para el gou[er]no de la Alcaidia el no hauer comprendido en ella la jurisdiz[i]on q. hauia de tener el Coliseo fue por no estar echo y hauerse exdo. m[ucho]s a[ño]s despues, y en tiempo de Dn. Luis de Haro q. concurrio el marq[ue]s de Castelrodrigo q. fue may[ordo]mo maior no uuo dificultad alguna en usar el Sr. Dn. Lvis de todo lo que tocaua al gou[er]no del retiro, ordenes a sus ofiziales, fiestas de toros y regozijos de comedias y festines asi en el coliseo como en los salones y patinejo dando la [orden]⁴⁴ p[a]ra adornarlos de flores. Y estas y otras cosas segun lo q. hera nezes[a]rio y en las carnestolendas [se cuidaua de ha cuidado]⁴⁵ cuido p[o]r los Alcades de seruir las çestillas de guebos de olor p[a]ra el regozijo de aq[ue]l tiempo, y para el fin de el ejerzizio de Alcaide ha estado señalada siempre la Hermita de Sn. Ju[an] de los q. han ejerzido este puesto p[a]ra que pudiesen desde mas çerca seruir a su Magd. en su ejerzizio y obedezir sus ordenes y repartirlas entre los ofiz[ial]es para no hauer de tener esta ocupaz[i]on no era nezes[a]ria la circunstanzia de prebenirse q. esta hermita sea abitaz[i]on de los Alcades en las oca[sio]nes q. sus Magdes. fueren a aquel sitio.”

⁴³ Sustituye a “a boca en presenzia” que aparece tachado en el documento.

⁴⁴ Esta palabra esta tachada en el original.

⁴⁵ Lo que incluyo entre corchetes aparece tachado en el documento.

Nº: 45. 1679. Provisión de fondos para la comedia representada para celebrar el casamiento del Rey.

a) 19 de noviembre. Carta de pago por los fondos aprovisionados de la comedia que se representará en el Buen Retiro con motivo del casamiento del Rey (A.G.P., Sec. Administrativa: C: 9408/12)

“El Pag[ad]or D. Melchor de Arce. Tras[la]do de carta de pago que otorgo a favor de D. Ant[oni]o Frechilla de 6.000 escud[o]s de a 10 Rs. de vellon q. su Magd. mando se entregasen de los efectos beneficiados p[ara] los gastos de su casam[ien]to para q. se dispusiese vna comedia en el Retiro p[ar]a quando llegase su Magd.

En la Villa de Madrid a diez y nueve de nobiembre de mil s[eiscient]os setenta y nueve años ante mi el es[criba]no de camara y testigos parecio presente el Sr. D. Melchor de Arce pagador de las obras reales del Alcaçar de Madrid y Casas reales de su contorno y confeso auer reçiuido del Sr. D. Antonio Frexomil Frechilla secretario de su Magd. su contador de resultas i recetor desta villa de Madrid seis mil escudos de a diez Rs. de vellon que valen dos quentos y quarente mil mvs. que en birtud de orden del Sr. D. Antonio de Monsalue del Consejo de su Magd. y su presidente en el de haz[ien]da se le mandan pagar al s. otorgan[te] para que los de a D. Andres de Montoia sobrestante de las obras reales para prevenir lo neçesario para una comedia que se a de açer a sus Magdes. en el Buen Retiro = como por menor en el dha. orden se contiene a que se remite y orijinal entrega consta de los dhos. seis mil esqudos de a diez reales de vellon se dio por contento pagado y entregado a su voluntad y por que su entrega aunque es cierta y uerdadera i de presente no parece renunçio las leies y de la prueba y paga escepcion de la non numerata pequnia y demas del caso como en ellas y en cada una dellas se contiene y como satisfecho otorgo carta de pago en forma a fauor del dho. D. Antonio Frexomil Frechilla y el es otorgante a quien io el es[criba]no doi fe conozco = lo fimo siendo testigos D. Bernanrdo Sanchez Sagrameno, Manuel Yañez de Aguilaar y Juan de Biberos estantes en esta corte = y desta carta de pago a de tomar raçon el Sr. D. Gaspar de Legasa beedor y contador de las obras reales del Alcaçar de Madrid y Casas Reales de su contorno =”.

b) 27 de noviembre. Cédula del Rey ordenando se entreguen fondos para la comedia que se representara con motivo de su casamiento (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9408/13)

“El Pag[ad]or D. Melchor de Arce. Tra[la]do de z[edu]la de su Mgd. despachada en aprouacion de horden dada por el Goue[rna]d[o]r del Consejo de Haz[ien]da al depos[ita]rio de los efectos beneficiados para el casami[en]to del Rey ntro. Sr. para que entregase al dho. pag[ado]r 6.000 es[cu]do[s] de a 10 Rs. de v[ell]on para las preuenciones de vna comedia q. se hauia de hacer en Buen Retiro qu[an]do su Magd. biniese a el.

El Rey = D. Antonio Frexomil Frechilla mi S[ecreta]rio yo os mando que de las cantidades de mvs. qu vbieren entrado o entrasen en vuestro poder como depositario de los efectos veneficiados por la junta particular de medios para mi casamiento deis y entregueis a D. Melchor de Arce pagador de mis obras reales seis mil esc[udo]s de a diez reales de vellon que balen dos quentos y quarenta mil mrs. para que los de a D. Andres de Montoya, sobrestantes de las obras de palacio para que baya previniendo lo necesario para vna comedia que se ha de hacer en Buen Retiro quando yo llegue a el con la serenissima Reyna que con carta de pago del dho. Don Melchor de Arce y de quien su poder huuiere y esta mi cedula huiendo tomado la razon della Dn. Fran[cis]co de Baus y Frias mi secretario de haz[ien]da en lo tocante a millones como s[ecreta]rio y cont[ad]or de la dha. junta los contadores que la tienen de mi real hazienda⁴⁶ y el veedor y contador de mis obras reales y alcaçares de la Corte seran vrindados y entregados los dhos. seis mil escudos de a diez reales de vellon y mando sus recivan y pasen en cuenta en la que dieredes de buestro cargo sin otro recaudo alguno = Y apruebo y tengo por bien lo hayais cumplido antes de aora en virtud de horden que para ello os dio Don Antonio de Monsalve de mi Consejo y Gouernador de mi Real Haz[ien]da y sus tribunales en diez y siete de este presente mes fecha en Berlanga⁴⁷ a vente y siete de nov[iemb]re de 1679 años = Yo el Rey, por mandado del Rey nuestro sr. Dn. Ygna[ci]o Baup[tis]ta de Riuas =”

Nº: 46. 1679. Sobre la Alcaldía del Buen Retiro.

6 de diciembre. Nota del Principe de Astillano aceptando su nombramiento como Alcaide del Buen Retiro (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11.730/25)

⁴⁶ Aquí, tachado en el original, se incluye la siguiente frase: “en lo tocante a millones como s[ecreta]rio y contador”

“Recibo en su papel de Vm. de 6 del corriente la Rl. orden de S.Mgd. para que precisamente acuda luego a sacar de su Secretaria de Vm. el Título de Alcayde del sitio Rl. de Buen Retiro, y no sauendo mas que obedecer Vm. me le dandara entregar quando fuere seruido, pues de qualquier modo que se haya formado no tendre que representar a S.Mgd. hau[ien]do quedado esta Alcaydia sin ningun honor ni ningun exercicio, g[uar]de Dios a Vm. muchos años como deseo. M[adri]d y diziembre 6 de 1679.”

Nº: 47. 1680. Provisión de fondos para la representación de *Faetón*.

10 de enero. Carta de pago de los fondos aprovisionados para la representación de Faetón (A.G.P., Sec. Administrativa: Cª 9409/2)

“El Pag[ad]or D. Melchor de Arce. Tras[la]do de carta de pago que otorgo a fauor de D. Ant[oni]o Frechilla de 66.000 Rs. q. se entregaron para gastos de la comedia que se hauia de representar a sus Magdes. en el Retiro.

En la Villa de Madrid a diez dias del mes de henero de mil s[eis]cient]os y ochenta ante mi el es[criba]no y testigos parecio D. Melchor de Arce pagador de las obras reales de su Magd. que Dios g[uar]de i dijo que por quanto el Ittmo. Sr. D. Antonio de Monsalve gouernador del Consejo de Ha[ien]da se le a dado libranza par que el Sr. D. Antonio Frexomil Frechilla secretario de su Magd. le de y pague seis mil ducados⁴⁸ de vellon como consta de la libranza del thenor siguiente: de las cantidades de mas que ubieren entrado y entrasen en poder de Vm. como depositario de los efectos beneficiados para la junta particular de medios para el feliz casam[ien]to del Rey ntro. Sr. que Dios g[uar]de entregara a Don Melchor de Arce pagador de las obras reales seis mil ducados de a once Rs. de vellon que valen dos quentos ducientos y quarente y quatro mil mvs. por los mismos que su Magd. por su real horden de diez y nuebe de diciembre prosimo pasado a sido seruido de mandar se prouean para que se pueda acudir a los gastos de la comedia de Faeton⁴⁹ que se a de

⁴⁷ Aquí tachado en el original “M[adri]d”

⁴⁸ Aquí tachado en el original “escudos”

⁴⁹ Representada el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la Reina Madre. La cuenta de gastos, que ascendieron a 66.326 ½ Rs. ha sido publicada por Shergold y Varey en *Fuentes* t: 90-98.

representar en el sitio real del Buen Retiro a sus Magdes. y Vm. lo cumplira en virtud desta horden sin esperar la cedula de su Magd. que en su aprouacion se ara en la secretaria del señor secretario D. Ignacio Bautista de Riuas ha donde e dado auiso este dia. Madrid ocho de henero de mil s[ei]s[ciento]s i ochenta años Liz[encia]do D. Antonio Monsalve = S. Secretario D. Antonio Frexomil Frechilla = comparece del dho. libramiento que orijinal io el s[ecreta]rio entregue al otorgante = y en birtud del confeso io tengo hauer receuido realmente y con efecto del dho. Sr. D. Antonio Frexomil Frechilla los dhos. seis mil ducados de a once reales de vellon que valen dos quentos duçientos y quarenta y quatro mil mvs. por la causa i raçon que se contiene en el dho. libramiento i por que la entrega y reçivo no parece de presente y es cierta i verdadera la confiesa y renuncia las leies de la entrega non numerata pequnia prueba y paga y demas del caso como en ella se contiene de que da i otorga carta de pago en bastante forma como al dho. del dho. Sr. convenga, y se obliga a que la dha. cantidad ha sido bien pagada y no sera buelta a pedir en ningun tiempo pena de lo bolber con les costas de la cobranza y desta carta de pago a de tomar la raçon el behedor y contador de dhas. obras reales de su Magd. y asi lo otorgo y firmo el qual doi fe conozco, siendo testigos Agustin de Riuas, Antonio Garcia Moran y Bernanrdo Arias residetes en esta corte.”

Nº: 48. 1680. Provisión de fondos para la comedia de las Carnestolendas.

14 de febrero. Carta de pago de los fondos aprovisionados para la comedia representada durante las Carnestolendas (A.G.P.: Sec. Administrativa: C^a 9409/2).

“El pag[ad]or D. Melchor de Arce. Tras[la]do de z[edu]la de su Magd. despachada en aprouacion de hauer pagado 10.000 Rs. D. Ant[oni]o Frechilla para gastos de la comedia que se hauia de representar en el Retiro.

El Rey: Por quanto D. Antonio de Monsalve de mi Consejo de Castilla y gouernador del de mi Real Haz[ien]da y su tribunal dio horden en treinta de henero pasado deste año a D. Antonio Frexomil Frechilla para que de las cantidades de mvs. que ubiesen entrado i entrasen en su poder como depositario de los efectos beneficiados por la junta particular de medios para mi casamiento entregase a D. Melchor de Arze pagador de las obras reales diez

mil ducados de a onze reales de vellon que ualen tres quentos setezientos y quarenta mil mvs. por los mismo que por orden mia de veinte i dos del dho. mes de henero fui seruido de mandar se prouieiesen para reparos del Coliseo del Buen Retiro y gastos de la comedia que se açe en el de las prosimas Carnestolendas⁵⁰ por tanto por la presente apruebo i tengo por bien la dha. horden que dio D. Antonio de Monsalue y lo que en conformidad de ella se ubiere esequutado i esequatare y mando que en su birtud i de carta de pago del dho. D. Melchor de Arze i esta mi cedula auiendo tomado la razon de ella D. Fran[cis]co de del Uaus [?] y Frias mi secretario y de mi real haz[ien]da, en lo tocante a millones como secretario y contador de la dha. junta de medios, los contadores de la raçon de mi real haz[ien]da y el vehedor y contador de mis obras reales y personas que siruen estos oficios en el Buen Retiro se agan buenos i reçian en quenta al dho. D. Antonio Frexomil Frechilla los dhos. diez mil ducados en la que diere de su cargo del a dho. depositario sin otro recaudo alguno fecha en Madrid a catorze de febrero de mil s[eis]cient]os y ochenta años = Yo el rey = Por m[anda]do del rey nro. Sr. D. Ignacio Bautista de Riuas.”⁵¹

Nº: 49. 1682. Sobre Francisca Bezón

16 de julio. Sobre la ración ordinaria concedida a Francisca Bezón (A.G.P., Expedientes Personales: C^a 123/48)

“Por carta de pago de Dn. Domingo Damisa y Torres que sirue el ofº de thesº Gral. de la M[edi]ja Anata de diez del corriente dadas en villete del Sr. Dn. Matheo Gomez de Barreda Grefier de la Rl. Casa del Rey nro. Sr. que orig[ina]l queda en los libros de la razon deste dro. que estan a mi cargo pareze hauer reziuido con interv[enci]on de Don Xptobal de Valencia de Fran[cis]ca Vezon representanta nueue mil y trescientos y setenta y cinco mvs. de v[ell]on por la mitad y primera paga de diez y ocho mil setecientos y cinquenta mvs. de v[ell]on que tocan de la M[edi]ja Anata por la mrd. que su Magd. que Dios gde. a sido seru[id]o conzederla de que se la continue la ración ordinaria que se le hauia conzedido por tiempo limitado desde el dia que cumplio el año por que la gozaua como se refiere en dho. villete para que conste doy esta cert[ificaci]on en M[adri]d a diez y seis de julio de 1682, y

⁵⁰ Se trata de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, ultima fiesta escrita por Calderón de la Barca. Las cuentas principales, que ascienden a 358.533 rs., han sido publicadas por Shergold y Varey en *Fuentes I*: 106-136

⁵¹ En el mismo expediente hay tres documentos más relativos al asunto. Los dos primeros son sendas cartas de pago de Arce reconociendo haber recibido 12.000 ducados de vellón (el 27 de febrero) y 10.000 ducados de vellón (el 30 de enero); el tercero es nuevamente una cédula del Rey aprobando los dos pagos anteriores. La redacción es prácticamente la misma que la de la cédula que publico.

para la paga de otra tanta cantidad de la seg[un]oda para dentro de un año de[se]go. en dha. then[e]d[u]ria tho. Vt. supra="

Nº: 50. 1683. Compañías de Francisca Bezón y Matías de Castro

a) 16 de marzo. Lista de la compañía de Francisca Bezón (A.M.V.: 2-199-7)

<u>[Damas]</u>		<u>Hombres</u>	
Primera dama	Fran[cis]ca Bezon	Primero	Joseph de Prado
segunda	Maria de Zisneros	segundos	Juan Simon
tercera	Maria Fran[cis]ca	terzero	Pedro Bazquez
cuarta	Alfonsa Roman	cuartos	Gaspar de Olmedo
quinta	Maria de Anaya	sobresaliente ⁵²	Xpbal [Cristobal] Caballero
Sobresaliente a		Papeles de por	
atisfacion	Feliz[ian]a de la Rosa	medio	Juan Nabarro
		Barua principal Man[ue]l de Mosquera	
		segunda barua Fer[nan]do Roman	
		Graciosos Ypolito de Olmedo	
		segundo gracioso Fran[cis]co de fuentes	
		arpista Pedro de Guzman	
		apuntador ⁵³ Juan Fran[cis]co Texera	
		guardarropa Juan Baup[tist]a	
		cobrador Ph[elip]e Ordoñez	

b) 27 de marzo. Compañía de Matias de Castro (A.M.V.: 2-199-7)

<u>[Damas]</u>		<u>hombres</u>	
Fabiana laura	1ª dama	Man[ue]l Angel	1º galan
Agueda Fran[cis]ca	2ª dama	Man[ue]l Fran[cis]co	2º galan

⁵² Escrito al margen.

⁵³ En estos tres últimos la categoría se indica detrás del nombre.

Josepha de San Miguel	3ª dama	Fernando de Salas	3º galan
Margarita de escobar	4ª dama	Pablo Polope	4º galan
Ysabel de Castro	5ª dama	damian de Castro	5º galan
Ant[oni]a garro	Sobresaliente	Pedro quirante	vejete y papeles de por medio
		Miguel OrozcoBarbas	
		Xptobal. Gorriz	Seg[und]as barbas
		Mathias de Castro	grazioso y autor
		Simon aguado	Seg[un]do grazioso
		Cosme de la rosa	Mus[si]co
		Ju[an] de Malaguilla	arpista
		Bent[u]ra de Castro	Apuntadores ⁵⁴
		Ju[an] de Castro	guardarropa
		Ju[an] de baldes	cobrador

Nº: 51. 1683. Pago a los trompetas.

a) 22 de junio. Pago al trompeta Domingo Rodríguez (A.M.V.: 2-199-7)

“Sirvase Vmd. Señor D. Martin Berdugo Secreatrio de su Majestad y S[ecretari]o Mayor de el Ayuntam[ien]to de esta Villa, mandar se despache libranza a Domingo Rodriguez trompeta, de trezientos Rs. de vellon por el trabajo y asistencia que tubo en los tres dias que se representaron los autos sacramentales a Su Magd. y a Madrid y en la muestra de los autos. M[adri]d y junio 22 de 1683.”

b) 29 de junio. Pago al trompeta Domingo Triguero (A.M.V.: 2-199-7)

“Sirvase Vmd. Señor D. Martin Berdugo Secreatrio de su Majestad y S[ecretari]o Mayor de el Ayuntam[ien]to de esta Villa, mandar se despache a Domingo de Triguero trompeta, librança de la misma cantidad que constare hauerle echo en etos ultimos años por el trabaxo

⁵⁴ En los tres últimos la categoría se indica delante del nombre. Como apuntador figura también Joseph de Torres pero tachado.

de la asistencia de los tres días de miercoles, jueues y viernes en la festividad de el Corpus. M[adri]d y junio 29 de 1683.”

Nº: 52. 1684. Sobre la formación de las compañías.

Sin fecha. Informe (borrador) de la Junta del Corpus de Madrid⁵⁵. (A.M.V.: 3-470-23).

“Hauindose visto en el Ayuntamiento del día 26 deste mes papel de VS. [?] en que se [ilegible] demandar informe Madrid sobre lo que se a practicado en la formacion de las compañías de representantes y si antes de pasar de dha. se ha dado quenta al Sr. Mayordomo mayor o a las personas que an cuydado de los festejos de Su Mgd. y pasado a sus posadas a conferir sobre esta materia:

Se acordo q. dho. papel se llebase a la Junta del [¿Corpus?] que ay formada para hacer las compañías y demas cosas tocantes a las fiestas del corpus para que se haga el informe q. por dho. papel se manda y hecho se lleue a VSillma. hauiendole visto primero Madrid con cert[ificaci]on de los secretarios de este ayuntam[ien]to de lo que constare tocante a quien a hecho y formado las compañías en los años antecedentes y si hay algun acuerdo para que los comisarios que an sido de dha. formaçion ayan dado quenta a los señores mayordomos mayores o personas que an cuydado de las fiestas reales⁵⁶ y de la condiz[i]on que ay⁵⁷ [¿para los?] corrales de las comedias para q. Madrid de dos compañías hechas y representen en los corrales⁵⁸ hasta pasado el día del Corpus = Y hauiendose reconocido por esta Junta todos los papeles antiguos y modernos que ay sobre esta materia lo que se ofrece ynformar a VSillma. es que por ellos consta que de tiempo ynmemorial desta parte se an hecho y formado las compañías por el Sr. mas antiguo del consejo, corregidor y rex[ido]res [sin que aya ynterbenido ni]⁵⁹ se que alla razon aya interbenido otra persona alguna ni de que se aya partiapiado a los SS. Mayordomos mayores q. son y an sido ni a las personas q. an cuydado de los festejos de su Majestad y la forma en q. se an hecho las compañías todos los años es

⁵⁵ El informe va acompañado de una certificación fechada en 1684, en la que se repite de forma resumida parte del texto que reproducimos.

⁵⁶ Al margen para incluir aquí: “de ella o conferido como se haçen dhas. compañías”

⁵⁷ Tachado pone “en la formaz[i]on”

⁵⁸ Al margen para incluir aquí: “desde pascua de resurreccion”

⁵⁹ Lo que está entre corchetes está tachado en el documento original.

embargando a todos los comediantes que ay en Madrid antes de llegar la Quaresma y despues a todos los que vienen de fuera y luego se manda den lista los autores q. se allan en esta Corte de las compañías que tienen para representar las fiestas del Corpus y en los corrales las quales presentan en esta Junta y no sauiedo de papel que sea digno de poner otro en su lugar se aprueban y quando es necesario y no son combenientes ni a proposito algunos de los sujetos q. tienen en ellas se ponen otros en su lugar y luego los dos dan poder [ilegible] para que pueda otorgar scrip[tu]ra a fauor de Madrid del que representaran la fiesta del Corpus y en los corrales todos los dias desde Pasqua de Resureccion hasta hauer acabado la representaz[i]on de los autos en dhos. corrales, lo qual se a practicado sin que aya hauido cosa en contrario asi por pagar Madrid estas fiestas, la formacion de las compañías, suplimientos de partidos como por ser de su obligacion dar al arrendador de los corrales hechas dos compañías en cada vn año para q. representen desde Pasqua hasta hauer acabado los autos sin que dho. arendador les de ayuda de costa alguna⁶⁰ como lo da en lo restante del año, y esto es porque se hagan con ygualdad ambas compañías y no se hagan con desygualdad poniendo en la vna los mejores papeles y mas musica q. en la otra pues de lo contrario fuera el pueblo a la mejor compañía y se cerrara el otro corral que fuera muy en perjuicio de los Hospitales pues su producto es para su sustento y siempre que a sido necesario traer algun comediante o comedianta para la mejor formaz[i]on se a embiado provis[i]on por el Sr. Protector decir [ilegible] para traerle y no por otro ningun[o] pagandose siempre el coste y esto a tenido sin que de nada sea referido el consejo y la Villa segun se compone esta junta ayan participado ni dado horden a los com[isario]s para que lo hagan al Sr. Mayordomo mayor ni a otra persona alguna la formaz[i]on de dhas. compañías y con ellas siempre se an hecho las fiestas a Su Magd. pues es de el adbitrio de los Sres. que an cuydado de ellas [para hacer qualquier fiesta a Su Mgd.]⁶¹ juntar ambas compañías o sacar las principales partes de la una y ponerlas en la otra como a sido estilo y se a executado asi en las fiestas y se an hecho en Palacio estas Carnestolendas como las antezedentes pues en ambas compañías se procura siempre queden los mejores representantes y mayores musicas = que es lo que se ofrece informar a Villma. para que se sirba de participarselo a su Mgd. que con bista de ello y de la certificacion adjunta resolbera lo que fuera de su mayor seruicio. M[adri]d”

Nº: 53. 1684. Compañía de Manuel Mosquera

⁶⁰ Al margen para incluir aquí: “en el tiempo”

⁶¹ Lo que está entre corchetes aparece tachado en el documento original.

6 de marzo. Lista de la compañía de Manuel Mosquera (A.M.V.: 2-199-6)

<u>Damas</u>		<u>Hombres</u>	
1 ^a	Fran[cis]ca Bezon	1 ^o	Damian Polop
2 ^a	Agueda Fran[cis]ca	2 ^o	[ilegible]
3 ^a	Maria de Cisneros	3 ^o	Juan Simon
4 ^a	Maria fran[cis]ca	4 ^o	Gaspar de Olmedo
Sobresaliente	Andrea de Salazar	Gracioso	Mathias de Castro
		segundo gracioso	Simon Aguado
		Barbas	Manuel de Mosquera
			Pedro Vazquez
			Damian de Castro
			Fernando Roman
		Musico	[no se indica]
		arpista	Pedro de Guzman
		Apuntador	Juan Fran[cis]co Texera

Nº: 54. 1684: Sobre pago de suplimientos de partido a los actores.

25 de marzo. Acuerdo de la Junta del Corpus sobre las cantidades que se han de pagar a los representantes (A.M.V.: 2-199-6).

“... acordose que a los autores de las dos compañías de comediantes que an de hacer la representaz[ió]n de los dos autos sacramentales para la fiesta del día del Corpus de este año y demas de su octaua con quienes se a ajustado q. tan solamente les a de dar Madrid por la representaz[ió]n de dhos. autos noucientos y cinquenta ducados a cada vno por dha. representaz[ió]n como por la ayuda de costa y joya q. se da a ambas compañías de q. se les a de vajar la cantidad que se a acostumbrado asi para la persona q. compone los autos como para los moços q. lleuan los carros quedando a cargo de Madrid el pagar los suplimientos de

partidos de las personas q. se an entrado en dhas. compañías a quienes se da por razon de hauer hecho otras partes diferentes de las que aora se les an señalado conforme a las listas que estan dadas = se les libre a cada vno de dhos. Autores la cantidad que an de hauer para q. se la pague Dn. Fran[cis]co de Zepeda Thesorero de los efectos aplicados para las fiestas del Corpus =

Que respecto que en la compañía de Manuel Vallejo an de hacer alternatibamente Fabiana Laura y Manuela de Escamilla primeras damas y que se a ajustado con ellas el darles suplim[ien]to de partido de segundas a primeras en las ocasiones q. a cada vna tocare se les den a ambas cien ducados por mitad =

A Joseph de Prado que a de hacer segundos galanes en dha. compañía se le an de dar otros cien ducados por el suplimientos de su partido a razon de seis reales cada día de seis meses de los treinta Rs. que [palabra ilegible] siendo primer galan a los veinte y quatro que aora a de perciuir como segundo =

A Josepha de San Miguel setecientos y veinte Rs. tambien por el supliemento de partido de dama sobresaliente que a de hazer en dha. compañía al de tercera dama q. hacia a razon de quatro Reales cada día durante seis meses =

A Antonia Garro trecientos y sesenta Rs. por el supliemento de dos reales de partido de diez y ocho q. a de ganar en la compañía a veinte q. ganaba en el año pasado =

A Juan Fran[cis]co Saelices otros trecientos y sesenta Rs. tambien por el mismo supliemento de partida de dos Rs. cada día =

Compañía de Man[ue]l de Mosquera

A Andrea de Salazar q. a de hacer damas sobresalientes en la compañía de Manuel de Mosquera se le an de dar setecientos y sesenta y ocho Rs. por el supliemento de partido de sobresaliente a segundas damas q. hacia a razon de quatro Reales cada día =

A Juan Simon q. a de hacer tercer galan en la compañía se le an de dar setecientos y veinte Rs. por el supliemento de partido de terceros galanes a segundos q. hizo en el año pasado.

A Simon Aguado q. a de hacer segundos graciosos en la compañía se le an de dar setecientos y veinte Rs. tambien por el supliemento de su partido de segundos graciosos que a de hazer al de primeros que hizo el año pasado =

A todos los quales se les despache libram[ien]to para q. el dho. Dn. Fran[cis]co de Zepeda les pague a todos los susodichos la cantidad q. cada vno a de hauer por la razon q. dha. es = "

Nº: 55. 1685. Compañías de Manuel de Mosquera y Manuel Vallejo.

a) 29 de marzo. Lista de la compañía de Mosquera (A.M.V.: 2-199-5).

<u>Damas</u>		<u>Galanes</u>	
Fran[cis]ca Vezon	= Primera Dama	Damian Polope	= Primer Galan
Agueda fran[cis]ca	= Segunda	Manuel fran[cis]co	= Segundo
Maria de Cisneros	= tercera	Juan Simon	= terzero
Alonsa Maria	= quarta	Gaspar de Olmedo	= quarto
Andrea de Salazar	= Sobresaliente	Mathias de Salazar	= Gracioso
Michaela F[ernande]z	= quinta	Simon Aguado	= segundo gracioso
		Manuel de Mosquera	= Barbas
		Pedro Vazquez	= segundas barbas
		Damian de Castro	= papeles de por medio
		Fern[an]do Roman	= papeles de por medio
		Ju[an] de Zequeira	= Musico
		[¿Vicente?] Salas	= Arpista

b) 29 de marzo. Lista de la compañía de Manuel Vallejo (A.M.V.: 2-199-5)

<u>Damas</u>		<u>Hombres</u>	
1ª	Eufrosia Maria	1º	Joseph de Prado
2ª	Paula Lopez	2º	Carlos ballexo

3ª	Josepha de San Miguel	3º y 4º partido Rosendo Lopez y Pablo Polope
4ª	Theresa de Robles	segunda barba el que se le diere
5ª	Manuela Liñan	Gracioso y Juan de españa y
	María Alvarez, sobresaliente	par[ti]do Manuel Vallexo
		Musico Pedro Ros
		arpista Pedro de Guzman
		guardarropa Diego Martín
		Apuntador Bentura de Castro
		Cobrador Fran[cis]co Rodriguez

Nº: 56. 1686. Embargo de los bienes de Eufrasia María.

7 de marzo. Relación de los bienes embargados a la actriz Eufrasia María (A.M.V.: 2-199-4)

“En la villa de Madrid a siete días del mes de marzo de mil y seiscientos y ochenta y seis años el Alguazil Joan baptista Troxo que lo es desta Villa por ante mi el escribano en birtud del auto que ba por cabeza de las dilijenzias antezedentes y de orden de los señores de la junta de fiesta del Corpus como bienes de Eufrasia Maria que a echo primeras damas en la compañía de Rosendo de Estrada, embargo lo siguiente = primeramente un Santo Xpto. de burgos de dos baras y media de alto, con su marco dorado i negro con sus cortinas y zenefa de tafetan azul guarnezidas con encajes negros = zinco prespetibas de dos baras de ancho y bara i media de alto, todas de la fabula del robo de elena, con sus marcos negros = otra pintura del mismo tamaño del juicio de los dioses con su marco negro = seis floreros de tres cuartas de ancho con sus marcos dorados y negros = otros dos floreros de bara de alto, con sus marcos dorados y negros = otro cuadro de la familia Santa de bara y cuarta de alto con su marco dorado y negro y sus cuatro cartelas = otro cuadro de nuestra señora de los dolores, y otro de la de los desamparados del mesmo tamaño de tres cartelas cada una = tres pinturas, una de la huida a ejipto y otra del nazimientto y otra de nuestra Señora con el

niño en los brazos y otras figuras y un juego de Anjeles de bara y media de ancho con sus marcos negros = ocho relicarios de terzia de alto, de matizes de seda con sus marcos dorados y negros = dos escaparates de concha y ebano con sus corredorzillos bronzeados y bidrieras cristalinas y en el uno una nuestra señora de la conzepcion de talla con su corona de plata y peana dorada y en el otro un Sancto Cristo cruzificado de marfil bronzada con floreros dentro en el uno y el otro = otros dos escaparates del mismo tamaño y echura y en el uno lleno de barros y bucaros y jicaras y el otro bazio los dos con sus dos pies de concha y ebano y los otros dos de pino = otro escritorio de concha y marfil de tres gabetas que abriendose abierto se allaron zintas y clabos de piedras del temple todo cosa de poca considerazion = un bufetico de nogal que sirbe de pie a dicho escritorio = otro escritorio pequeño que abriendose abierto se allaron guantes y abanicos biejos con su pie de pino con su cubierta de damasco berde = dos escritorios de bara y media de largo y de tres cuartas de alto, de ebano y marfil, de ocho gabetas, y su alazena en medio cada uno y sus pies de nogal, y abriendose abierto no se allo cosa de considerazion = seis sillas de baqueta colorada nueva con su clabazon estrellada = cuatro taburetes pequeños de baqueta de la misma nuevos y otros cuatro altos de la misma baqueta, todos nuevos con la misma clabazon = y en la alcoba una cama entera de dos cabezeros de palo santo de echura salomonica = zinco colchones de terliz poblados de lana = dos sabanas y cuatro almoadas y dos azericos = una frazada y una colcha de lana encarnada = cuatro tapizes biejos que estan colgados en la alcoba, un dosel de damasco encarnado de bara y terzia de alto = dos retratos el uno de eufasia y el otro de Damian de Castro de dos baras y media de alto y dos baras de ancho con sus marcos negros = un bufete grande de nogal = un brasero de ebano embutido en bronze con su bazia de azofar, otro brasero de azofar = Todos los cuales dichos bienes el dicho alguazil embargo y deposito en Mathias de Castro bezino de esta billa y le requirio los tenga en su poder depositados y no acuda con ellos a persona alguna sin orden ni mandado de los dichos señores de la junta de dichas fiestas de corpus so las penas en que caen y incurren los depositarios que no acuden con los depositos que se les encomiendan, ademas que lo pagara de sus bienes por bia ejecuti[va] y los demas rigores del derecho ... ”

Nº: 57. 1686. Compañías de Rosendo López y Manuel de Mosquera.

23 de marzo. Lista de las compañías de López y Mosquera (A.M.V.: 2-199-4)

Compañía de Rosendo Lopez		Compañía de Manuel de Mosquera	
1 ^a	Maria de Nabas	1 ^a	Francisca Beçon
2 ^a	Agueda Francisca	2 ^a	Maria de Cisneros
3 ^a	Teresa de Robles	3 ^a	Josepha de San Miguel
4 ^a	Paula Maria y Juana roldan	4 ^a	Alfonsa Francisca
Sobresaliente	Ant[oni]a Garro o la Borques	5 ^a	Manuela de la Cueva
		Sobresaliente	Andrea de Salazar
1 ^o	Agustin Manuel	1 ^o	Damian Polope
2 ^o	Juan Simon	2 ^o	Manuel Francisco
3 ^o	Juan de Cardenas	3 ^o y 4 ^o	Gaspar de Olmedo y
4 ^o	Rosendo Lopez		Pablo Polope
barbas ⁶²	Carlos Vallejo	barbas	Manuel de Mosquera
segundos	Xpual [Cristobal] Gorriz	segundas barbas	Pedro Bazquez
gracioso	Geronimo Garcia	gracioso	Matias de Castro
segundos	Carlos de Villabencio	segundo gracioso	Simon Aguado
bejetes	Fran[cis]co de Fuentes	bejetes	Ju[an] Nauarro
arpista	Carlos de Flores	de por medio	Fernando Roman
musico	Joseph Nabarro y	musico	Ju[an] de Sequeyra
papeles		arpista	Baptista Chabarria
de por medio ⁶³	Ju[an] de Nabas		

Lista de las compañías para este presente año de 1686 que se a de executar y obserbar.
M[adri]d y Março 23 de 686 años.”

Nº: 58. 1686. Formación de las compañías para Madrid.

23 de marzo. Gastos ocasionados para formar las compañías (A.M.V.: 2-199-4)

⁶² A partir de los barbas la categoría de los actores va indicada a la derecha del nombre, y no como en las categorías superiores en la izquierda. Para una mayor claridad mantenemos el criterio inicial de la lista.

⁶³ La categoría en este caso va indicada a la derecha del nombre en la lista original.

“ ... Atento a los gastos extraordinarios que ay este año en estas fiestas como son siete mil y ochocientos Rs. p[a]ra traer a Ag[usti]n Manuel y Maria de Nabas de Barzelona y pagar los soldados que binieron de guarda con ellos para los papeles de Primer galan y primera dama por no hauer en M[adri]d quien los hiciere y hauer sido gusto de Su Magestad biniesen estos sujetos = y mil Rs. que se dieron a Juana Roldan para que biniese de Tudela de Nabarra por ser Tiple Alto y no hauer otro en M[adri]d y para lo que se a de dar a la muger de Joseph Nabarro musico por quedarse en su casa por no ser p[art]e para las compañías de M[adri]d y perjuicio que se le sigue de no d ejar yr a su marido fuera a representar dode ella hiciera p[art]e y para pagar el gasto que se causare en traer a Juan de Leon Musico pr[incip]al y su ropa de la z[iuda]d de toledo donde a embiado el señor Dn. Jil horden para que benga se de q[uen]ta a los señores del consejo para que manden se libren en este año mil ducados mas para estos gastos ...”

Nº: 59. 1687. Compañías de Agustín Manuel y Simón Aguado.

a) 23 de marzo. Lista de la compañía de Agustín Manuel (A.M.V.: 2-199-3)

<u>Damas</u>		<u>Hombres</u>	
1ª	Maria de Nauas	1º	Agustin Manuel
2ª	Agueda Fran[cis]ca	2º	Bern[a]be Aluarez
3ª	Theresa de Robles	3º	Ju[an] de Cardenas
4ª	Paula Maria	[4º]	Juan de Nauas
5ª	Juana Roldan	[5º]	Juan Nauarro
		barbas	Carlos Ballexo
		2º [barba]	Pedro Bazquez
		Gracioso	Man[ue]l de la Baña
		[2º gracioso]	Carlos de Villavicencio
			F[rancis]co de [?]
		Musico	Pedro Ros
			Pedro de Guzman

b) 23 marzo. Lista de la compañía de Simón Aguado (A.M.V.: 2-199-3)

<u>Damas</u>		<u>Hombres</u>	
1 ^a	Fran[cis]ca Bezon	1 ^o	Damian Polope
2 ^a	Petronila Cauallero	2 ^o	Juan Simon
3 ^a	Josepha de S[a]n Miguel	3 ^o	Pablo Polope
4 ^a	Isabel de Castro	4 ^o	Gaspar de Olmedo
5 ^a	Man[ue]la de la Cueba		Christobal Gomez
Sobresaliente	Andrea de Salazar	barbas	M[anue]l Fran[cis]co
		2 ^o [barba]	Ju[an] Ant[oni]o de Guebara
		Gracioso	Mathias de Castro
		[2 ^o gracioso]	Simon Aguado
			Diego de [?]
		Musico	Ju[an] de Serqueira
		2 ^o musico	[Juan] Benet
		arpista	Ju[an] Bapt[ist]a

Nº: 60. 1687. Obligación de Agustín Manuel para el Corpus.

9 de abril. Carta de obligación de Agustín Manuel para representar uno de los autos del Corpus de Madrid (A.M.V.: 2-199-3)

“ ... se obliga en fauor de Madrid a que con la compañía de que tiene dada lista representara vno de los dos autos sacramentales q. se an de hazer en este presente año en el día del Corpus y su otawa segun a sido y es costumbre dandosele como se le an de dar por dha. representaz[i]on nobezientos y cinquenta ducados de vellon, los ochocientos de ellos p[o]r la representaz[i]on del auto y ciento p[o]r la del sabado siguiente y los cinquenta restantes p[o]r lo mismo de la joya q. se da a las dos compañías q. representan los dhos. autos de cuia cantidad le an de bajar y descontar nobezientos y cinquenta Rs., los setecientos por lo q. siempre se bajan p[o]r la composicion del auto y los ducientos y cinquenta p[ar]a los mozos q. lleban los carros p[o]r las calles p[ar]a la representaz[i]on que

tambien siempre a sido costumbre bajarlo a las compañías p[ar]a el efecto referido lo qual consiente el otrogante, y la dha. representaz[i]on de vno de los dos autos aralos la dha. su compañía el que se le señalare y diere sin hazer falta alguna y en caso de hazerla quiere y consiente que M[adri]d y los Sres. de la Junta de las disposiz[i]ones de las fiestas del Corpus busquen representantes que suplan la parte o partes que faltaren en la compañía o todas ellas para que hagan la representacion del auto traiendolos de las partes donde se allaren a su costa y por la que tubieren como por la que a Md. se le siga en ello a de ser executado el dho. Agustin Manuel de Castilla y sus vienes solo en virtud de esta scriptura y relacion de

los gastos causados en lo que dho. es si subzeciese el que por no cumplir con lo que va obligado sea preziso traer personas para la dha. representaz[i]on a cuio cumplim[ien]to se obliga en vastante forma con su persona y bienes muebles raizes hauidos y p[o]r hauer y dio poder a la Justicia y juezes de su Magd. ...”⁶⁴

Nº: 61. 1687. Memorias de apariencias de los dos autos sacramentales.

a) Sin fecha. Memoria de apariencias de Bances Candamo para su auto El primer duelo del mundo (A.M.V.: 2-199-3)

“Lista de el Auto Sacramental intitulado El primer duelo del Mundo, que se ha de representar este año de 87.

- Primer carro. Por fuera ha de ser pintado de terrestre hermoseado de flores, peñascos y plantas, por adentro de peñascos hermoseados donde ha de estar en un monte el sacrificio de Abraham con vn haz de leña con escalera para bajar al tablado. Este mesmo carro se descubre otra vez con Job en el muradal [sic], y otra vez Abraham con vn cordero en vn monte.
- Segundo carro⁶⁵. Ha de ser su pintura por afuera ondas y pezes y escollos de marina, y por adentro arriua ha de salir vna nube lloviendo mana con vn angel dentro en su interior pintado de celages y aguas con escalera para bajar Moises. Luego se

⁶⁴ Siguen fórmulas legales habituales.

descubre Jeremias sentado en vn escollo y al fin se buelve a descubrir Moises con el Arca de el testamento.

- Tercer carro. Ha de ser su pintura afuera aues, flores y celajes hermosos y por adentro de lo mismo y en su fachada vn Iris, aqui ha de estar vn leon como muerto, con escalera para bajar Samson. Luego se descubre en el Dabid cantando y luego el mismo Samson y el leon delante de el con vn panal en la boca.

- Cuarto carro. Su pintura ha de ser por afuera de llamas y salamandra y por adentro de llamas y celajes oscuros ha de aparecer vn sacrificio ardiendo vn cordero, con escalera para bajar Elias. Luego se descubre sobre el mismo peñasco de el sacrificio Isaias, y luego se descubre el mismo Elias con el pan [palabra ilegible] en este carro en el lugar de la escalera abra vn rastrillo en donde baje y se desaparezca Elias.”

b) Sin fecha. Memoria de apariencias de Jacinto Ibañez para su auto Gedeón humano y divino (A.M.V.: 2-199-3)

“Lista para el auto yntitulado Gedeon humano y divino.

- Primer carro que cay azia la puerta de Palazio su pintura por de fuera sera de sacrificios y fabulas de la Gentilidad y la parte ynterior sera de bosque con una basa portatil en que a de estar vna estatua que a su tiempo cayra a pedazos y de dho. carro a de aber una escalera por donde baje la Ydolatria a empezar el auto que antes estara sentada en vn trono dorado y entonzes estara cubierto el bosque = y la pintura del bosque sea muy alegre y con flores.

- Cuarto carro que a de estar azia San Gil.
A de ser su pintura por de fuera de nubes y estrellas en forma de zielo y algunas abes y pez de dentro para la primera bista un carro en forma de [ilegible] desde donde a de caer Madrian precipitado por una canal, y para la segunda bista, a de estar fingido un peñasco y una enzina en medio que a de ser de tronco berdadero y enzima se a de poner un angel y al pie de la enzina sobre a peña a de auer un pan que a su tiempo se a de consumir con fuego que saldra de la peña y para lo ultimo del auto a de seruir este carro estando una mesa de altar dentro y en ella el Sacramento.

⁶⁵ Al margen se indica que “en un carro de los de enmedio se ha de descubrir vna silla donde este sentado el Rei

- Terzero carro, su pintura por de fuera sera de zelages y en el terreno azes de espigas cortadas, y ynstrumentos de la siega, y en su interior a de estar pintado de rosas azuzenas y zelages y sobre un monton de paja y trigo vn bellocino blanco y dorado a trechos y para lo ultimo del auto se a de aparezer en el una niña de con separon [?] sobre un dragon.
- Segundo carro, su pintura de fuera sera peñascos orrorosos y prisiones, y lo ynterior vna gruta que sirue para principio y fin del auto y deste carro para en medio del auto a de salir una fuente con un caño fingido de velillo de plata.”

Nº: 62. 1688: Sobre la llegada a Madrid del músico Manuel de Villaflor.

a) Sin fecha. Reclamación de Cepeda, el tesorero de la Villa y de los efectos del Corpus (A.M.V.: 2-199-1)

“... Digo que por libranza despachada en toda forma por V^a y los caualleros comisarios de dha. fiesta del Corpus [...] en diez y ocho de junio del año de 1688 se mandaron pagar 1.890 Rs. de vellon a Juan Bautista F[ernand]ez quien fue a la ciu[da]d de Valencia por la persona de Manuel de Villaflor, musico representante, para que lo fuese en vna de las compañías que se hicieron para la representacion de los autos de dho. año pasado = y acudiendo a que se me de despacho en forma para dar mi quenta de dhos. gastos y año los caualleros comisarios no lo acen por decir que la libranza referida solo auia de ser de trecientos y nouenta Rs. y que por equivocacion se le libraron los 1.890 que es en conformidad de lo que se acordo en la Junta del Corpus = y respecto de que me azen mucha falta los despachos para dar mi q[uen]ta y consiste en que el dho. Juan Baup[tis]ta F[e]r[nand]ez restituya y buelba a mi poder los dhos. mil y quinientos Rs. que por equiuocacion se le libraron de mas = a V.S^a pido y sup[li]co que sin perjuicio de mi derecho de auer pagado legitimamente se apremie por todo rigor de derecho al dho. Juan Baup[tis]ta F[ernand]ez a que pague los dhos. mil y quinientos Rs. de v[ell]on que ademas de ser justicia reciuire Mrd. =”

para el duelo ha de ser en el de los celajes.”

b) 17 de abril. Relación de lo gastado por Juan Bautista Fernández para traer a Madrid a Villaflores y su familia (A.M.V.: 2-199-1)

“De dos mulas en quince días a razón de a cinco Rs. cada una ciento y cincuenta Rs. V[ell]on	150
- De un coche consertado en cuarenta y cinco Rs. de a 8 que valen seiscientos y setenta y cinco Rs.	675
- Mas de treinta arrobas de ropa consertada a seis Rs. de p[la]ta la arroba, trescientos y treinta Rs. de vellon	330
- Del gasto de la zebada de las mula[s] y gasto mio Doze Rs. de a 8 que azen 180 Rs. de V[ell]on	180
- De gasto de buelta lo mismo y la familia del musico quatrocientos y ochenta Rs. de V[ell]on	480
De despachos de las Aduanas y guardas cinco Rs. de a 8 que azen setenta y cinco Rs. de V[ell]on	75
Mas cuarenta y ocho doblones que costo sacar la ropa que tenía enpeñada por el lugar, que valen 2.880 Rs. de Vellon	2.880
	<hr/>
	4.770
De manera que ymporta lo gastado quatro mil setecientos y setenta Rs. de vellon.	
Tengo reciuidos veynte y cinco doblones que valen 1.500 Rs.	1.500
	<hr/>
	3.270

Con que se me restan debiendo 3.270 Rs. de V[ell]on sin mi ayuda de costa que sera lo que VS. fuere seruido.”

Nº: 63. 1688. Compañías de Rosendo López de Estrada y Agustín Manuel.

a) Sin fecha. Lista de la compañía de Rosendo López de Estrada (A.M.V.: 2-199-1)

	[Damas]		[Hombres]
1 ^a	Francisca Bezon	1 ^o	Damian Polope
2 ^a	Petronila Cavallero ⁶⁶	2 ^o	Juan Simon
3 ^a	Isabel de Castro	3 ^o	Bar[tolo]me Alvarez
4 ^a	[no figura]	4 ^o	Xptal [Cristobal] Gorriz
5 ^a	Man[nue]la de la Cueba	5 ^o	Fran[cis] co de Matos
6 ^a	Bonifacia Camacho	6 ^o	Juan Nauarro
		Varba	Man[ue]l de Mosquera
		seg[un]do [barba]	Juan Ant[oni]o de Guebara
		gracioso	Mathias de Castro
		seg[un]do [gracioso]	Bicente Camacho
		musico	Juan de Serqueira
		arpista	Baup[tis]ta de Echeuarria
		apuntador	Juan Fran[cis]co Tejera

b) Sin fecha. Lista de la compañía de Agustín Manuel (A.M.V.: 2.199-1)

	[Damas]		[Hombres]
[1 ^a]	Maria de Nauas	[1 ^o]	Ag[usti]n Manuel
[2 ^a]	Agueda Fran[cis]ca	[2 ^o]	Alexandro de Guzman
[3 ^a]	Josepha de San Miguel	[3 ^o]	Juan de Cardenas
[4 ^a]	Paula Maria	[4 ^o]	Pablo Polope
[5 ^a]	Josepha de San Roman	[5 ^o]	Juan de Nauas
[6 ^a]	Maria de Zisneros		Carlos Vallejo
			Pedro Bazquez
			Manuel de Gan [?]
			Carlos de Villabizencio
			Francisco de [?]
			Pedro de Guzman

Nº: 64. 1688. Sobre gastos del Corpus.

⁶⁶ Aunque se indica su categoría de 2^a dama, en la lista aparece entre la 5^a y 6^a damas.

15 de julio. Relación de gastos (A.M.V.: 2-199-1).

“R[elaci]on jurada y firmada por el Tesorero D. Fco. de Cepeda en maravedis el total, y en Rs. las partidas.

Ymporta el cargo que se me debe hazer cobrados que sean los efectos que se me an entregado 7 q[uentos]s 520.970 mvs. que valen 221.205 Reales de vellon 221.205

- Ymporta la nomina de propinas de los señores del consejo de ministros de los alcaldes y cuerpos del ayuntamiento 35.740 Rs. de v[ell]on 35.740

- A Theresa de Robles representanta se le mandaron dar 384 Rs. de vellon para curarse y porque entrase en las compañías [a] hacer terçeras damas 384

- A Simon Aguado se le mandaron librar por los señores Dn. Gil de Castrezon y los demas de la Junta del Corpus 200 Rs. de v[ello]n - 200

Al Alguacil Mayor 800 Rs. por la ocupacion y trabajo que tiene en las dependencias de la fiesta del Corpus y que se le an dado a todos los Alguaciles Mayores - 800

A los carpinteros, talladores, pintores y oficiales de pasta se les mandaron dar en tres beses que los caualleros comisarios fueron ha ber el estado y fabrica de los carros triunfales 330 Rs. de vellon 330

- A Sabina Pasqual representanta que bino de Balencia muger del musico que se trujo para la compañía de Agustin Manuel, se le mando librar por los señores de la Junta 300 Rs. de vellon 300

- A Domingo de Goyzu notario del Vicario se le mandaron librar 50 Rs. por la ocupacion y trabaxo que tubo en sacar la ropa de la yglesia de San Sebastian por hauerla metido en ella Jusepha de San Roman representanta que quiso retirarse por no querer representar - 50

A vn musico de la Capilla Real que compuso el tono de empezar de la compañía de Agustin Manuel por no hauer llegado el musico - 80

A Agustin Manuel de Castilla por auto del Sr. Correx[id]or refrendado del Sr. D. Diego Orejon se mandaron dar 600 ducados de vellon para que ysiere la compañía y con ellos prestase a los representantes mugeres y onbres de ella. - 6.600

A las damas de la compañía del dho. Agustin Manuel se les mando dar media ar[r]roba de dulces de jenoba que balen 96 Rs. 96

- A Jusepha de S[a]n Miguel representanta se le mandaron librar por los señores de la Junta 750 Rs. que son los mismos que ymporta el suplimiento de partido que ganaba haciendo dama por haber baxado [a] tercera - A	750
Joseph de Loaysa representante y musico 200 Rs. por hauer compuesto la musica de la loa, comedia y bayle para empear el año por no hauer llegado a tiempo el musico que se trajo de Balencia para la compañía de Agustin Manuel	200
- A Joseph F[e]r[nande]z Blanco [...] por poner los toldos y renobar dos en cada un año -	100
A las dos compañías se les dan en cada un año 600 Rs. de vellon por la muestra que dan el segundo día de Pasqua de Resurreccion 300 Rs. a cada una -	600
A los ministros de la comision que son dos alguaciles y un escriuano [...] por el trabajo y ocupacion que tienen desee principio del año asta el día del Corpus en las prisiones, embargos, llamar a Junta y conducir a las compañías para representaciones - A	1.510
los mozos que conducen los bancos de los corrales de comedia a las casas del Ayuntamiento para ber la muestra de las compañías el segundo día de Pasqua 60 Rs. - A	60
Bernabe Alvarez representante se le mandaron dar 300 Rs. por suplimiento de partido que ganaba asiendo segundos galanes y hauer baxado terceros - A Bizente	300
Camacho otro representante se le mandaron dar 240 Rs. por hauer benido de Toledo a esta Corte - Al confitero y	240
botillero de Madrid se le pagaron 210 Rs. por el refresco de dulces y bebidas que se dio el segundo día de Pasqua a dhas. compañías . . . - Por dos	210
libranzas de Madrid se mandaron pagar a las dos compañías de representantes 19.000 Rs. que son los mismos en que se ajusto la representacion de los autos por mitad a cada vna 9.500: ademas de las ayudas de costa y suplimientos que se les ha dado como adelante se dira - A Jusepha de S[a]n Roman	19.000
representanta se le mandaron dar 200 Rs. por via de aiuda de costa - A Agueda Fran[cis]ca, otra	200
representanta mandaron pagar 240 Rs. por dicha raçon	

..... - Por dos libranzas de los Sres. de la Junta se mandaron pagar a Juan Baupista Fer[nande]z persona que se despacho desde esta Corte a la ciudad de Balencia 4.395 Rs. de vellon para traer y conducir a Manuel de Villafior musico principal para la compañía de Agustin Manuel y fue la misma cantidad que ympoto el gasto de vna galera y un coche en que se trujo el dho. representante su familia y ropa el gasto que hizieron en el camino las mulas que se llebaron desta Corte y diferentes prendas que tenia[n] el dho. representante y su muger empeñadas en la ciudad de Balencia que se desempeñaron sin embargo de hauer escripto carta el exmo. señor Presidente de Castilla al Virrey de Balencia	240
..... - A Agustin Manuel de Castilla se le mandaron pagar 180 Rs. para de ayuda de costa	4.395
..... - A Bernabe Alvarez, otro representante, se le mandaron pagar 100 Rs. por dha. ra[z]on	180
..... - A Joseph Leyzado, alquilador de cohces se le pagaron 216 Rs. por el alquiler de los coches que dio para conducir las compañías primero y segundo día de Pasqua de resuregion para la muestra que dieron	100
..... - Por dos libranzas de Madrid mandaron pagar a Joseph Caudi por la echura y coste de los ocho carros triunfales conforme la escriptura que a puesto con M[adri]d 36.000 Rs.	216
..... - A D. Francisco Narbeyra, Mayordomo de propios de Madrid ⁶⁷	36.000
..... - A Silvestre Maximo, maestro carpintero [...] por los tablados de la representacion, en Palacio y a la Villa, y las perchas que pone desde la caualleria [sic] desde la caualleria asta palacio	28.998
All Tesorero de los efectos [...] por la ocupacion y trabajo que thiene de la conbança y paga [...]	14.000
	2.200
- Al secreatrio Diego de Orejon y sus oficiales [...] ⁶⁸	1.300
- A Roque Vazquez "maestro de azer en pastas" ⁶⁹	2.800
- Al Mayordomo de los niños de la doctrina [...]	3.300
- Al Mayordomo de los niños de la doctrina [...] ⁷⁰	1.441
- A Antonio de la Vega, cerero de la Villa [...]	17.020

⁶⁷ No se especifican los gastos.

⁶⁸ Por las escrituras, despachos, remates, etc.

⁶⁹ Por la tarasca, arreglar los gigantes y conducirlos por Madrid.

⁷⁰ Por lo gastado en sermones y gastos menores en la iglesia de Santa María.

- A la Capilla Real [...]	2.244
- Mas se mandaron pagar a tres comediantes 150 Rs. a 50 Rs. a cada uno ..	150
- A los ministriles [...]	750
- A la danza de espadas [...]	1.400
- A la danza de niñas [...]	700
- Mas por otra libranza se mandaron pagar a los musicos que compusieron la de las loas y autors 1.000 Rs., 500 Rs. a cada uno ..	1.000
A Juan de Castro [...] por las ynsinias de mano [...]	500
Al licenciado Geronimo de Peñarroja por auer dado los autos y loas y hauerlos repartido y asistido a los ensayos ..	1.100
- A los ministros de la comision [...] por una diligencia ..	105
- A la danza de negros [...] ⁷¹ ..	1.096
- A Pedro S[an]chez [...] ⁷² ..	800
- Mas se mandaron pagar y libraron a los representantes 31.800 Rs. de vellon onbres y mugeres de las dos compañías por raçon los 19.000 Rs. dellos por la otra mitad de fiesta que se les da conforme el estilo y los 12.800 Rs. restantes para que bitiesen y comprasen los trajes que no entran en la obligacion de los auto[re]s por ser sobresalientes ..	31.800
a Joseph Blanco, obrero de la Villa [...] compusiese y adornase los jigantones de zintas, cauelleras y mangotes y otras cosas que les faltaua ..	750
- A Bernabe Alvarez representante se le libraron 600 Rs. de vellon para que con ellos biestiese a su hija que se entro por sobresaliente en la compañía de Rosendo Lopez de Estrada para açer el papel del hijo de Nabucodonosor .	600
- Mas se libraron a quatro niños que ysieron los angeles en el auto que represento Agustin Manuel 1.200 Rs. a 300 cada uno que fueron los que pagaron la casa de Loreto ..	1.200
- al que limpio la custodia [...] ..	150
Mas se libraron a Bentura de Castro y Ju[an] Fran[cis]co Tejera apuntadores de las compañías 400 Rs. = 200 a cada uno para que se bitiesen y pudiesen salir al tablado delante de su Magd. y Consejo y Villa ..	400

⁷¹ Incluido el vestuario.

⁷² Maestro de obras por unas obras en “la casa de la obreria que asta aora no esta ajustado”.

se libraron a Gregorio Fernandez guardar[r]opa de la compañia de Agustin Manuel 1.900 Rs. de vellon por los mismos en que se ajusto con el todo el coste que hauian de tener los bestidos que hauia de hazer para la mojiganga y entremes para el auto de su compañia	1.900
- Mas se libraron a Juan de Castro, guardarropa de la compañia de Rosendo Lopez de Estrada 1.550 Rs. en que se ajusto el bestuario de mojiganga y saynete para la compañia del dho. Rosendo López	1.550
- A Alonso de Lamas, carpintero [...] la conduccion de los carros y bolberlos a la obreria -	3.733
Mas se libraron a Mathias de Castro representante, 400 Rs. de vellon para que con ellos bitiese a vna hija suya que entro en el auto que hizo la compañia de Rosendo Lopez por sobresaliente -	400
Mas se libraron a Fran[cis]ca Ve�ona representanta 200 Rs. por mas ayuda de costa el día que dio la muestra por lo bien que lo entro y executo - a	200
los mozos de los corrales de comedias por llebar y traer los bancos a las casas de ayuntamiento el día de la mu[es]tra gen[era]l - a los	60
dan�antes balencianos [...] - Mas se	3.000
le libraron a Manuel de Labaña gracioso de la compañia de Ag[usti]n Manuel 100 Rs. porque dio el entremes que represento su compañia - Mas se	100
libraron a las dos compañias 1.200 Rs. de v[ell]on por los mismos que se le dan en cada un año por raçon de la muestra chica y grande que dan de los autos - Mas a	1.200
los traspotores [s�c] de las dos compañias se les libro 100 Rs. por el trabajo que tienen en llamar a los ensayos a los onbres y mujeres de la comedia - al que platea	100
las baras del palio [...] - Mas 60 Rs. q	100
ue costaron unas caratulas para las mojigangas de un auto . . . - al	60
niño cabestrero 174 Rs. que ymportaron las maromas que se pu�[iero]n en los carros porque fuesen mas seguros llebandolos diferentes moços	174
- a los ocho alguaciles de Corte	400
- a los alguaciles de la Villa	450
- a los seis porteros que andan con las danças desde la bispera del Corpus asta	

la octaba	-	400
Mas a Joseph Leyzado alquilador de coches en la calle de Alcala se le mandaron pagar 540 Rs. que ymportaron los coches que dio en los dias lunes, martes, jueves, viernes y sabado de la semana del Corpus a raçon de quatro coches cada dia para conducir las compañías a los ensayos y representaciones .		540
- ayuda de costa para los mosos que hizieron los leones en el auto de nabuco .		96
- Mas a los que baciaron las cosas de pasta que fueron necesarias p[ar]a las mojigangas 150 Rs.		150
- Mas se libraron a Simon Aguado 500 Rs. porque compuso el entremes y mojiganga que represento la compañía de Rosendo Lopez		500
- Mas a dos representantes se libraron 150 Rs. por mas ayuda de costa . . .		150
- a los sacerdotes que llebaron la custodia el dia del Corpus		152
- a los oficiales que compusieron la tarasca y aderaron los gigantes por bia de refresco	-	30
Mas se libraron a Agustin Manuel de Castilla, autor y Alexandro de Guzman 100 Rs. p[or] mas ayuda de costa atento a su merecidad		100
- Mas se libraron a Alfonso de Flores arpista de una de las dos compañías 300 Rs. de v[ell]on por estar de sobresaliente y no hauer entrado nunca en parte con los demas	-	300
Mas se libraron por acuerdo de la Junta a Maria de Nabas, representanta, 500 Rs. para ayuda a desempeñar unos bestidos q. le hauian benido de Barcelona donde lo estaban y por hauerle ofrecido ayudarla Madrid quando entro en la compañía en el principio del año	- a Pedro	500
de Alaba, portero de llaves de M[adri]d [...] para las yerbas y ramilletes que se pusieron bispera dia del Corpus y su octaba en la yglesia de Sta. M ^a		
.	- a los trompetas que	200
asistieron a los autos, a muestras y representaciones 200 Rs. de vellon . . .		
.	- a Joseph F[ernand]ez	200
Blanco [...] por los toldos que pone en diferentes partes		
.	- 200 Rs. que se dieron en	330
mano a diferentes sujetos y por la de los caualleros comisarios		
.	- Mas se an librado 4.953	200
Rs. de v[ell]on que ymportaron los bestidos de las dos danças de las negras y		

las niñas y del tamborilero que traya la dança balenciana con plumas y echuras
de los bestidos que fueron diez y siete de brocados de Balencia
. - Mas un sombrero que se compro 4.953
para el tamborilero con su cinta que costo 14 Rs.
. 14

Por manera que ymporta el cargo ducientos y veynte y vn mil ducientos y cinco Rs. y la
Data de lo pagado y librado que no esta acabado de dar satisfacion ducientos y cinquenta y
seis mil ochocientos y treynta y siete Rs. con que alcanzo en treynta y cinco mil seiscientos y
treinta y dos Rs., y esta relacion ba cierta y berdadera a mi saber y entender salbo error de
pluma o quenta y asi lo juro a Dios y esta señal de + y se adbierte que ademas de lo que se
refiere en dha. Dacta puedo thener noticia extrajudicialmente se deben algunas cantidades
de mrs. a diferentes personas con que sera preciso librar asi mas porcion de lo que alcanzo
fho. en Madrid a quince de julio de mil s[eiscient]os y ochenta y ocho años.”

Nº: 65. 1691. Sobre la formación de las compañías

*20 de marzo. Acuerdo de la Junta de Corpus de Madrid sobre como se han de
formar las compañías. (A.M.V.: 2198-17).*

“ En esta junta se discurrio sobre la forma en que los cau[aller]os comisarios propusieron
combenia formar las compañías y se resoluo solicitasen ajustarlas en la forma q. lleuaban
entendido =

- Acordose que Agueda Fran[cis]ca que se alla en esta corte y vino de la ciudad de Toledo
de hazer primeras Damas se procure haga segundas en una de las dos compañías y se le libre
lo que montare la diferencia del partido en atencion a su abilidad.

- que Margarita Roano que estaua haziendo tercera en vna de las compañías de esta corte se
procure vaje a hazer quartas = y que Manuela de la Cueva q. hacia quartas vaje a hacer
quintas y que consiguiendose se las libre lo que se ajustare con ellas por la diferencia de
partidos =

- Diose quenta por los Caualleros Comisarios de que Manuel de Villafior Musico era
nezario para vna de las dos compañías por su grande abilidad y que se ofrecia el embaraço
de estar casado con Sabina Pasqual, la qual huiendo echo segundas Damas este año y era

preziso se quedase en su casa sin representar porque hauia de entrar en su lugar Agueda Fran[cis]ca y se discurrio que segun lo que con ella se hauia conferido no se allanaua a ejecutarla por los treçientos ducados q. el año pasado se dieron por esta razon a Feliciana de la Rosa alegando que aquella no hauia estado en la compañía cuando se formaron para las fiestas del Corpus sino que entro despues y en esta yntelijencia = se Acordo que los caualleros Comis[ari]os la biesen y ajustasen con ella en la forma que pudiesen.

- Fue llamado a esta junta Bizente Camacho que este año hauia echo primeros graciosos y se le dijo hauia de hazer segundos de Antonio de Escamilla ofreçindole la diferencia del partido a que no fue posible benzerle = y se Acordo q. los caualleros comis[ari]os lo confriesen con el = y que Isauel de Castro su muger, segunda Dama hubiese de cantar tiples altos sin embargo de no entrar en parte de musica y que ajustasen lo que se les hubiese de dar por esta razon en la forma que pudiesen =

- Acordose q. los cau[aller]os comisarios solicitazen que Josepha de S[a]n Miguel y Maria de Zisneros entrasen a hazer sobresalientes en las dos compañías combiniendose en la mexor forma posible por lo que tocava a sus partidos =

- Fue llamado a esta Junta Juan de Cardenas, marido de Paula Maria y se represento que el y su mujer no podian mantenerse en las partes q. estauan por su mucha familia y hijos quando esperauan adelantarse a otras partes en que entrauan nuevos sujetos y pidio se los diese lizencia para acomodarse en las compañías de fuera de la Corte donde ganarian mayor partido = y se Acordo no hauer lugar el darles la lizencia q. pedian y que segun lo conferido los caualleros comis[ari]os procurasen ajustarlo en la forma que pudiesen =

- Acordose que Dn. Fran[cis]co de Zepeda⁷³ prestase a Agustin Manuel para que fuese Autor de vna de las dos compañías y hiciese los prestamos estilados Diez mil Rs. obligandose a que se ayan de restituir de las Ayudas de costa que a de dar el Arrendador como se acostumbrado en otros años, y que el dho. Dn. Fran[cis]co tomase para su resguardo la seguridad nezesaria ynterbiniedo para fazilitarlo los caualleros comisarios.

- Fue llamado a esta Junta Damian Polope y despues de algunas instancias q. se le hicieron para que fuese Autor de vna de las dos compañías se allano a ello pidiendo se diese alguna Ayuda de costa a Maria de Baldes, su madre por nezesidad q. tenia y los muchos años q. hauia seruido a Madrid = y se Acordo se tubiese presente su suplica para resolber sobre ella, ofreçindole se aria lo posible y que los cau[aller]os comis[ari]os ajustasen la forma que pudiesen la conclusion de las compañías ofreçiendo lo que tubiesen por combeniente para

⁷³ Era el Tesorero de la Junta y de la Villa.

facilitarlo, obrando en todo como la junta se prometia de su zelo y aplicacion⁷⁴ = asi lo Acordaron y señalaron dhos. señores.

Nº: 66. 1691. Compañías de Damián Polope y Agustín Manuel

a) Sin fecha. Lista de los miembros de la compañía de Damián Polope. (A.M.V.: 2198-17).

<u>[Damas]</u>		<u>Hombres</u>	
1ª Dama	Eufrasia Maria	1º galan	Damian Polope
2ª	Isabel de Castro	2º	Manuel Garces
3ª	Manuela de escamilla	3º	Juan de Cardenas
4ª	Paula Maria	4º	Joseph Garces
5ª	Manuela de la Cueva	1º B[arba]	Manuel Mosquera
Sobresaliente	Josepha de San Miguel	2º	Xptobal Gorriz
		Graciosos	Antonio Escamilla y Bicente Camacho
		de p[o]r m[edio]	Antonio Ruiz y Alonso de Olmedo
		M[usico]	Juan de Sequeira
		Arpista	Juan Bautista [Chavarría]
		[?]	Francisco Fuentes
		[Apuntador	Juan Francisco Tejera]

b) Sin fecha. Lista de los miembros de la compañía de Agustín Manuel. (A.M.V.: 2198-17).

<u>[Damas]</u>	<u>Hombres</u>
----------------	----------------

⁷⁴ Por acuerdo de 4 de abril la Junta decidió pagar 1.500 rs. a Agueda Francisca por la diferencia de partido y por conducir su ropa; 1.200 rs. a Margarita Ruano por bajar de 3ª a 4ª y 1.800 rs. a Manuela de la Cueva para que bajase de 4ª a 5ª y se pasase a la compañía de Polope; 4.400 rs. a Sabina Pascual por quedarse en casa "...por lo que hauia de ganar todo el año..."; 3.000 rs. a Camacho y a su mujer para que él hiciese gracioso 2º y ella cantase los triples altos; 1.800 rs. a Josefa de San Miguel por suplimiento de partido y 1.200 a María de Cisneros por el mismo concepto; 1.500 rs. a Juan de Cárdenas y a su mujer Paula María "...porque los dos se quedasen sin mudar de partes..."; 400 rs. a Castillo por la diferencia de partido; 800 rs. a Rosendo López por bajar de 3º a papeles de por medio. (A.M.V.: 2-198-17)

1 ^a Dama	Maria de Nabas	1 ^o ga[lan]	Agustin Manuel
2 ^a	Agueda Francisca	2 ^o	Damian de Castro
3 ^a	Theresa de Robles	3 ^o	Gaspar de Olmedo
4 ^a	Margarita Ruano	4 ^o	Francisco del Castillo
5 ^a	Josepha de Cisneros	1 ^o B[arba]	Carlos Ballejo
6 ^a	Angela de Leon	2 ^o	Pedro Bazquez
Sobresalienta	Maria de Cisneros	1 ^o G[racioso]	Mathias de Castro
		2 ^o	Carlos de Villabencio ⁷⁵
			Ju[an] de Leon
		S[ob]resalientes	Gregorio Antonio y
			Rosendo Lopez
		M[usico]	Manuel de Villaflor
		Arpista	Alonso de flores
		[?]	Carlos de Villabencio
		[Apuntador	Ventura Castro]

Nº: 67. 1691. Sobre suplimientos de partido.

4 de abril. Acuerdo de la Junta del Corpus sobre el pago de suplimientos de partido a diferentes actores y actrices (A.M.V.: 2-198-17).

“En esta Junta se vieron las listas de las dos compañías que trajeron los caalleros comis[ari]os los quales dieron quenta de que en execuz[i]on y cumplim[ien]to del acuerdo de veinte de marzo pasado de este año las hauian ajustado afreciendo a Agueda Fran[cis]ca por q. entrase a hazer segundas damas el que se la diesen así por la diferencia de partido de primera q. hacia en Toledo como para la conduccion de su ropa mil y quinientos Rs. = y que con Margarita Ruano porque bajase de tercera dama a quarta hauian ajustado se le diesen mil y duçientos Rs. = y a Manuela de la Cueba por q. vajase de quartas a quintas y

⁷⁵ Tachado en el original y sustituido por Juan de León que figura también como 2^o músico. (A.M.V.: 2198-17).

porque se pasase a la compañía de Damian Polope dejando la de Agustin Manuel donde se hauia estado se la diesen mil y ochocientos Rs. = que con Manuel de Villafior y Sabina Pasqual su mujer porque ella se quedase en su casa sin representar se ajusto en quatro mil y quatrocientos Rs. por lo que hauia de ganar todo el año = que despues de barias ynstancias

y conminaciones a Bizente Camacho se allano a hazer segundos graciosos y a que Isauel de Castro su mujer cantase los triples altos sin embargo de no entrar en papel de musica, dandole tres mil Rs. = que el suplimiento de Josepha de S[a]n Miguel se ajusto en mil y ochocientos Rs. = y el de Maria de Zisneros en mil duçientos y quarenta Rs. = a Paula Maria mujer de Juan de Cardenas porque los dos se quedasen sin mudar de partes se les ofreciero mil y quinientos Rs. = a Fran[cis]co del Castillo por la diferencia de partido de terzero a quarto se ajusto con el se le darian quatrocientos Rs. = y que a Carlos de Villavizencio q. hacia segundos graciosos se le pagase la diferencia de este partido al de bejetes q. hauia de hazer = y a Angela de Leon el de segunda a quinta, haciendoles la quenta segun las partes q. ganase su compañía desde Pasqua de Resurreczion hasta Corpus = y a Rosendo Lopez por el suplimientos de partido de terzero a papeles de por medio se le ofrecieron ochocientos Rs. = y huiendose entendido en la Junta todo lo referido y oydo lo que en razon de ello ymformaron los cau[aller]os comisarios se aprobo en todo lo que hauian executado asi en suplimientos de partidos como en ayudas de costa cometiendoles el que en la misma conformidad ajustasen lo que adelante se ofreciese hasta que se otrogasen las scripturas de la compañías y pudiesen empezar a ensayar =

en esta Junta se vieron las ynstancias de las partes q. se hauian traydo de fuera de la corte para la formacion de las compañías sobre que se les librase ayuda de costa por el viaje y traer su ropa = y se acordo que a Antonio y Manuela de Escamilla su hija que hauian venido desde la ciudad de Jerez se les diesen dos mil y ducientos Rs. = y a Manuel y Joseph Garzes q. uinieron tambien con ellos ochocientos Rs. = y a Antonio Ruiz que vino de Galicia quatrocientos Rs. = y a Gregorio Antonio q. se trajo de la compañía de Toledo para hazer sobresalientes en la de Agustin Manuel ochocientos Rs. = que a Manuel de la Baña a q[ui]e[n] se embio a buscar a Toledo se le diesen ciento y ochenta Rs. para bolberse =

Habiendo oydo a los cau[aller]os comis[ari]os la dificultad q. hauia ocurrido para ajustarse la compañía de Agustin Manuel por la diferencia mobida en razon de quien hauia de ser trasportero teniendo presentes las consideraciones q. en la Junta se discurrieron = se acordo que para reparar algunos inconbenientes y facilitar la conclusion de la compañía se diesen a Theresa de Robles ciento y cinquenta ducados y una racion de tres Rs. a Ju[an] de Castro desde Pasqua de Resurreczion hasta Corpus =

Dieron quenta los cau[aller]os comis[ari]os de que faltaua segundo gracioso p[ar]a la compañía de Agustin Manuel q. para este papel era a proposito Juan de Leon como tambien para segundo musico q. le tenian embargada toda su ropa en Valencia por siete mil

Rs. q. deuia al autor con q[ui]e[n] hauia estado y que huiendo conferido en esta corte con Joseph de Zamora la forma que podria hauer para que le deixasen libre la ropa no habian podido venzerle a que lo dispusiese sino es dandole ciento y cinquenta pesos = y se acordo se librasen =

Viose la ynstancia de Maria de Nabas para q. se la diesen los tres mil Rs. q. se la libraron el año antezedente y por las razones que se discurrieron en la Junta = se acordo se le librasen como se hauia echo el año pasado = y que a Feliciano de la Rosa mujer de Carlos Ballejo q. se quedo en su casa sin entrar en las compañías se la diesen mil y ducientos Rs. =

Entro en esta Junta Damian Polope y represento en ella que obedeciendo lo que se le hauia mandado en la de veinte de marzo se habia allanado a ser autor buscando caudal con que prestar a los sujetos de su compañía, pero con la confianza de hauer ofrecido la Junta alguna ayuda de costa asi por lo que en esto costaua como para sustentar a Maria de Baldes su madre que estaua en extrema nezesidad despues de hauer seruido a Madrid muchos años = y se acordo se le librasen por las razones expresadas ducientos ducados = así lo acordaron y señalaron dhos. Sres. =”

Nº: 68. 1691. Sobre los autos sacramentales.

17 de mayo. Propuesta al Rey sobre los autos sacramentales (A.M.V.: 2-198-17).

“Señor, en execucion del Rl. orden de V.M. se han visto los autos sacramentales que nuebamente se han escrito por algunos yngenios para la proxima fiesta del Corpus, y de ellos son los mexores, en los bersos y lucimiento del tablado, El gran chimico del Mundo y Las mesas de la fortuna compuestos por Don Fran[cis]co [Bances] Candamo, pero reconociendo la Junta que los de Don Pedro Calderon son los primeros en la açepaçion comun, le ha parecido dar quenta a V.M. son mui a proposito para representarse segun los sujetos de que se componen las compañías El Maestrazgo del Toison y Siquis y Cupido, que ha mas de treinta años se hicieron, sin que en este tiempo se hayan repetido.

V.M. mandara lo que sea mas de su Rl. agrado. Madrid a 17 de mayo de 1691.”

Nº: 69. 1691. Provisión de fondos para la formación de las compañías.

8 de junio. Acuerdo de la Junta del Corpus. (A.M.V.: 2-198-17).

“En esta Junta se trato y confirio como huiendose aplicado la junta a que las compañías de representantes q. se hicieron este año fuesen las mexores q. se pudiese así para la representacion de los Autos Sacramentales y fiestas de Su Mgd. como para que el Arrendam[ien]to de los corrales que proximamente se a de rematar por estar para cumplir el presente tubiera el aumento y seguridad que nezesitan las asistencias de los ospitales que cobran en el gran parte de su consignacion, se logro su cuidado pues se formaron dos compañías quales no se an visto muchos a[ño]s p[ar]a lo qual se tubo por combeniente dar Ayudas de costas para el viaje desde la ciudad de Jerez a esta corte a Manuela de Escamilla, Ant[oni]o de Escamilla, Manuel y Joseph Garzes, para desde Barcelona a Juan de Leon y de otros lugares a Agueda Fran[cis]ca, Gregorio Antonio y Antonio Ruiz, las quales partes entraron de nuebo en dhas. compañías y para conserbar las que seran a proposito y estarian en ellas y bajaron de sus partidos a sido preziso suplirselos como enteramente el de Angela de Leon que quedo sobresaliente por su voz, y el de Carlos de Villavicencio para bejetes, y tambien el socorrer algunas partes que se quedaron fuera de las compañías yncluyendo en dha. las mugeres, y en otra los maridos quedandose en sus casas sin poder ganar de comer con su oficio las que por esta razon se detubieron aqui huiendo S.Mgd. mandado se representasen los Autos del Maestrazgo del toison y Siquis y Cupido sea nezesidad para la propia representacion de ellos de algunos trajes, y especialmente de ocho tusones y siete mantos capitulares de dha. horden con sus tocados para las cabezas, y no siendo de la obligacion de los comediantes estos bestuarios se an costeados por la Junta solicitando el mayor lucim[ien]to de la fiesta, y que tambien se reconocio que los vestidos de los jigantes estauan muy maltratados por hauer seruido desde el año de mil seis[cient]os y ochenta, y se an renobado y echado guarniciones y adornos nuebos, y siendo extrahordinarios y tan crecidos los gastos que van expresados no se an podido cumplir con la consignacion q. esta

señalada p[ar]a los regulares de las fiestas del corpus por mas q. lo a solicitado la Junta, la qual lo pone en la consideracion del Consejo para que en la forma q. lo a hordenado otro

años se sirba permitirla se pueda baler de nouecientos mil m[a]r[avedie]s que es lo que por tanteo se a ajustado faltara para cubrir enteramente todo el gasto hordin[ari]o y extraordinario de dhas. fiestas siendo seruido el consejo mandar los pueda librar en la cantidad que ay sin librar en la sisa del vino de olibenza de la consignacion q. en ella esta dada p[ar]a las fiestas del Corpus q. no se consumio en el año pasado de mil y seis[cient]os y ochenta y nueve por no haber hauido representacion de Autos y que se haga consulta al consejo con los motibos expresados en este Acuerdo = asi lo acordaron y señalaron dhos. señores =

Nº: 70. 1691. Enfermedad de Eufrasia María.

14 de junio. Acuerdo de la Villa para que Francisca Bezón sustituya a Eufrasia María en las representaciones del Corpus. (A.M.V.: 2-198-17).

“... en esta Junta dieron quenta el S[añ]or Correg[id]or y cau[aller]os comis[ari]os q. Eufrasia Maria primera Dama de la compañía de Damian Polope la noche antezendente despues de las diez hauia escrito un papel al S[añ]or Marques de yebra diciendole le haua sobrevenido vn aczidente q. la precisaua a sangrarse prontamente por lo qual solam[en]te podia representar a Su Mgd. el Auto y que asi le embiaua su papel para que buscasse quien le hiciese al consejo y Villa quedando muy mortificada de su indisposicion, y huiendose discurrido lo que sobre esta materia se ofrecio se Acordo que ynmediatamente fuesen el corr[e]g[id]or y caualleros comis[ario]s a solicitar si fuese posible que fran[cis]ca Bezon entrase a remediar esta falta baliendose de su grande abilidad por lo que estrechava el tiempo y ofreciendole porque sacase a Madrid de este empeño y para el lucimiento de la fiesta la ayuda de costa q. les parecises, asi lo Acordaron y señalaron dhos. señores⁷⁶ =”

⁷⁶ Con fecha 15 de junio se acordó que se diesen a la Bezona por este trabajo 4.000 rs.

Nº: 71. 1691. Actores accidentados durante el Corpus al volcarse uno de los carros.

15 de junio. Acuerdo de la Villa para buscar quien pudiese sustituir a los actores heridos. A.M.V.: 2-198-17.

[...] “Tambien dieron quenta como la tarde antezendente al mober los carros triunfales para llegarlos al tablado de la plazuela de Palacio a la representacion para S.Mgd. del Auto de la compañía de Agustin Manuel se hauia bolcado vn carro en el qual estauan el dho. Agustin Manuel que salio muy maltratado por vna Arca q. cayo sobre el como tambien Maria de nabas y Angela de leon y que ynmediatamente los hauian lleuado a sangrar = y se Acordo se les librase la Ayuda de costa q. pareciese a los caualleros comisarios y que respecto de que los golpes q. hauia reciuido Agustin Manuel segun lo que declararon los zirujanos le ymposibilitauan el poder representar en muchos días, se hauia discurrido que quien podia remediar su papel para que estubiese pronta la fiesta luego que S.Mgd. mandase era Gregorio Antonio le llamasen luego los Caualleros comisarios y le hiciesen estudiar el papel de Agustin Manuel dandole la Ayuda de costa q. tubiesen por combeniente para que se bistiese con la propiedad y lucimiento nezesarios, asi lo Acordaron y señalaron dhos. Sres.”

Nº: 72. 1691. Gastos menores ocasionados por el Corpus.

20 de junio. Relación de los gastos menores ocasionados por las fiestas del Corpus de 1691 (A.M.V.: 2-198-17).

“Nomina y Relacion de los gastos menores que se an causado en la fiesta del corpus de este presente año de mil y seis[cient]tos y nobenta y vno años, cantidades pago [sic] Dn. fran[cis]co de zepeda thes[ore]ro de esta Villa de Madrid y de los efectos aplicados para dhas. fiestas q. todo es en esta manera⁷⁷.

⁷⁷ Cada apunte empieza por “Mas se pagaron a”

- a Dn. Nicolas de Vrumela, Alguacil Mayor de esta Villa, los mismos q. se le dan de Ayuda de costa cada año en semejantes días	800
- a los ocho Alguaciles de corte q. asistieron al tablado de la representacion de los Autos el día q. el consejo los vio -	400
a Jacome Falconer clarin de S.Mgd. por la asistencia que tubo en los autos todos los días que se representaron	330
- a los seis porteros del S[eñ]or Correg[id]or q. asistieron a las danzas desde la vispera del corpus hasta el día de la octaua - a	300
Alonso de Lamas q[ui]e[n] asiste a la conduçion de los carros, los tres mil y duçientos Rs. en que estaua ajustado los tres días q. se representa a S.Mgd., al consejo y a Madrid y los quinientos y sesenta Rs. restantes por la dilacion q. hubo con la nobedad de hauerse bolcado un carro el mismo día del corpus por cuiã rason no se pudo aquel día representar a Su Mgd. -	3.760
a Joseph Fdez. Blanco [...] por el adorno q. puso en los jigantones, que fueron mangotes, cabellera, perendengues, cintas y otros adornos q. fueron neçesarios -	947
al dho. Josep f[ernand]ez blanco por la demasia de los toldos q. puso q. no eran de su obligaz[i]on y q. se le dan en cada vn año	330
- a Ger[oni]mo Moreno y su compañero, ayuda de cobradores de las compañías de representantes	100
- a vn tambor q. asistio a la representacion de los autos de vna de las compañías los días q. se representaron los autos	50
- a ocho alguaciles de esta Villa que asistieron a la representacion de los autos el día q. se representaron a M[adri]d -	400
a Alfonso Martinez por el balor de la labor q. hizo en las colonias blancas q. se pintaron para guarnezer los mantos del auto del Maestrazgo del toison . - a	239
Joseph Leirado alquilador de coches por los que dio para las compañías de representantes los días q. se representaron dhos. autos	799
- a Juan Cubero [?] s[criba]no R[ea]l por la asistencia, embargos y demas diligencias q. hizo para la formacion de las compañías desde el día primero de quaresma hasta el día del Corpus	550
- [a dos alguaciles] por dha. rason	660

- a dhos. tres ministros por hauer tenido en este presente año mas ocupacion q. otros años en esta dependencia	300
- al platero q. hizo el biril de oro para la custodia que Madrid saca los dias del Corpus - a los criados del Illmo. Sr. Dn. Gil de Castejon de Ayuda de costa por la ocupacion que tienen en la asistencia de las Juntas y poner recado en ellas para los acuerdos q. se hazen	318
- a la persona q. hizo la muestra de la tarasca por hauerse sacado al pregon y no hauerla executado el mismo sujeto.	240
- los tusones para el auto del Maestrazgo del horden del touson	120
- a fra[cis]co Garcia Guijarro mercader que dio el tafetan doble carmesi y tafetan sencillo blanco p[ar]a aforrar los mantos capitulares para el auto del Maestrazgo del touson	1.500
- al Liz[encia]do Geronimo de Peñarroja persona q. asistio a la busca de los autos y a repartir los papeles y ensayarlos y buscar las mojigangas y sainetes .	2.760
- a Joseph de Zamora mercader de la Lonja por el balor de quarenta y quatro varas de ormesi de color de fuego a diez y ocho Rs. la vara p[ar]a la danza de los zancos = y nobenta y dos varas y media de raso de diferentes colores para la danza de las niñas, a veinte y tres Rs. y m[edi]o la vara	1.100
- a Nicolas Gonzalez de Ontaneda mercader de seda por las mercaderias y galones de oro que dio para bestir los jigantones por hauerse buuelto a reformar los vestidos	2.965½
- a Antonio de Torres m[aest]ro sastre por las echuras de deshazer los vestidos de los jiigantones, retenerlos [sic], prensarlos, bolberlos a hazer y guarnezer y las echuras de los nueve vestidos de las niñas y las ocho casacas y los ocho vestidos de la danza de los zancos	2.437
- a Juan Garcia de S[a]n Roman, Mercader de sedas en los portales de Santa Cruz por las olandillas, tafetanes, colonias y demas recados p[ar]a los vestidos de las danzas	3.608
- a Fran[cis]co de Angulo, mercader de lienzo en la calle de las Postas por los mismos q. ymportaron los calzones de colonia y sus echuras de hazer ocho valonas y ocho pares de contramangas	479
- por ocho sombreros blancos para la dha. danza de los zancos, a razon de	432

ocho Rs. cada sombrero	88
- a dha. danza de zancos por hauerse ajustado asi con ellos ademas de los mil y treçientos Rs. de que se despacho libranza	200
- a Fran[cis]ca Vezon por hauer remediado la representacion del auto del Maestrazgo del touson por la indisposicion de eufrasia Maria, dama de dha. compañia -	4.000
a Juan de Sequeyra, musico de la comp[�i]a de Damian Polope, los quinientos Rs. de ellos por la composicion de la musica del auto del Maestrazgo del touson y los quatrocientos y quarenta Rs. restantes por via de ayuda de costa -	940
a Carlos Ballejo los mil y ducientos de ellos por hauer quedado fuera de la compañia Feliciano de la Rosa su mujer y los quinientos Rs. restantes al susodho. por ayuda de costa -	1.700
a Pedro Bazquez representante de la compañia de Agustin Manuel q. haze segundas barbas en dha. compañia de ayuda de costa -	400
a Manuel de Mosquera quien haze las barbas primeras en la compañia de Damian Polope por dha. razon	500
- a Xpal. [Cristobal] Gorris quien haze segundas barbas en la compañia de Damian Polope por la ayuda de costa	400
- a Fran[cis]co del Castillo por dha. razon que haze quartos galanes en la com[�i]a del dho. Agustin Manuel	400
- a Josepha de Sam M�guel, dama sobresaliente en la compañia de Damian Polope de ayuda de costa	700
- a Fran[cis]co de Fuentes q[ui]e[n] haze los bejetes en la comp ^a de Damian Polope por ayuda de costa -	300
a Theresa de Robles, tercera dama de la coomp[�i]a de Agustin Manuel de ayuda de costa - a	900
Manuel de la baña representante que vino desde toledo llamado por la junta la quaresma y por no ser nezesario se le dieron para ayuda al gasto de su biaje - a las	180
dos compañias trecientos [reales] a cada vna por la muestra q. dieron el primer dia de Pasqua de resurrezion a Madrid	600

- a Gaspar de Olmedo y Margarita Ruano su mujer representantes en la comp ^a de Ag[usti]n Manuel, los mil y ducientos Rs. de ellos a la dha. Margarita por hauerse bajado de terceras damas a quartas y los mil y ciento Rs. restantes de ayuda de costa a la susodha. y a su marido por vestir los autos	-	2.300
a dos transporteros por ajustarse a representar Theresa de Robles y que se mando asi por acuerdo de la Junta de quatro de abril de este año		1.650
- a Ju[an] Bap[tist]a de chavarria y Manuela de la Cueba su mujer = los mil y ochocientos Rs. de ellos porque pasasen a representar en la comp[añi]a de Damian Polope por estar en la de Agustin Manuel y bajarse de quartas damas a quintas, y los nouecientos y cinquenta Rs. restantes a los dos marido y mujer de ayuda de costa por vestir los autos	-	2.750
a Ju[an] de Cardenas y Paula Maria su mujer, representantes de la comp ^a de Damian Polope, los mil y quinientos Rs. de ellos por q. hiciese quartas damas la susodha. y terzeros galanes su marido y los mil y ducientos Rs. restantes por ayuda de costa para los dos para vestir los autos	- a	2.700
Rosendo lopez de estrada, representante en la compa[ñi]a de Agustin Manuel y marido de theresa de Robles, los ochocientos Rs. por q. hiciese papeles de por medio y suplim[ien]to de partido, y los quatrocientos Rs. restantes de ayuda de costa p[ar]a vestir el auto	- a Josepha de	1.200
S[a]n Miguel por el suplim[ien]to de partido por haber baxado de terceras damas a hacer sobresalies, q. ymportaua dho. partido desde Pasqua de resurrezion hasta el dia del Corpus	- Juan de	1.800
castro por una raçion de tres Rs. al dia desde el de Pasqua de resurrezion hasta el del corpus y en virtud de acuerdo de la junta de quatro abril	- a los	180
Mozos de los corrales de comedias por lleuar y traer los bancos a la casa de Ayuntam[ien]to los dias de la muestra y representacion que se hizo a la Villa	- al tambor	120
que toco en los autos en vna de las dos comp[añi]as los dias que se represento		56
- a Gregorio Rodriguez platero p[o]r limpiar la custodia		200

- a los representantes que salieron descalabrados que fueron Agustin Manuel y Maria de Nabas y su criada y Angela de Leon a q[ui]e[n] le vrtaron tambien diferentes alajas en aquel dia -	1.260
a Bizente Camacho y Isavel de Castro, su mujer representantes de la comp ^a de Damian Polope, los tres mil Rs. de ellos al dho. Bizente y su mujer porque el susodho. bajase a hazer segundos graciosos con Ant[oni]o de escamilla y la susodha. cantase los tibles [sic] por no tocarla = y los mil y trecientos Rs. restantes de ayuda de costa para ambos para vestir los Autos -	4.300
A Ant[oni]o de escamilla y Manuela de escamilla su hija los dos mil y ducientos Rs. de ellos para pagar el viaje y los portes de la ropa q. trajeron desde Jerez a esta corte = Mil y quinientos Rs. a la dha. Manuela de Escamilla para vestir el papel del demonio en el Auto del Maestrazgo del touson por no tocarla hazer dho. papel y no hauer en la compa[ña] quien lo hiciese = y los setezientos Rs. restantes a Ant[oni]o Escamilla de ayuda de costa p[ar]a vestir el auto -	4.400
a Manuel de Villafior musico Principal de la comp ^a de Agustin Manuel y Sabina Pasqual su mujer, los quatro mil y quatrocientos Rs. de ellos para la susodha. por hauerse quedado en su casa por mandado de la Junta q. hacia segundas damas y es la misma cantidad q. hauia de ganar en todo el año si representase = quinientos Rs. al dho. Manuel de Villafior por la composicion de la musica del Auto de su compa[ña] y los quatrocientos Rs. restantes por la ayuda de costa para vestir el auto -	5.300
A Agueda Fran[cis]ca segunda dama de la compa[ña] de Agustin Manuel los mil y quinientos Rs. de ellos para ayudar a pagar el gasto del viaje y conduccion de la ropa y quitarla de hazer damas primeras en Vall[adoli]d y hazer en esta corte segundas = y los ochocientos Rs. restantes de ayuda de costa para vestir el auto	2.300
- a Ant[oni]o Ruiz representante de la compa[ña] de Damian Polope, los quatrocientos Rs. para q. pagase el biaje q. hizo desde la ciu[da]d de Santiago a esta corte en virtud de Acuerdo de la Junta de quatro de Abril de este año y los quatrocientos Rs. restantes de ayuda de costa p[ar]a vestir el auto	800

- a Maria de Zisneros [y] su hija los ducientos y quarenta Rs. a la dha. Maria por el suplimiento de partido que ganaua haciendo segundas damas en la compaña de Agustin Manuel y paso a hazer sobresalientes seiscientos Rs. a la misma por ayuda de costa para vestir el auto y los quinientos Rs. restantes a su hija por la misma razon -	1.340
Mathias de Castro gracioso de la compaña de Agustin Manuel y a Damian de Castro su hijo segundo galan de ella de ayuda de costa para vestir los Autos los mil Rs. de ellos al dho. Damian y los setecientos Rs. al dho. Mathias de Castro su padre	1.700
- a Alfonso de Flores arpista de la compaña de Damian Polope de ayuda de costa para vestir el auto -	300
a Diego Martin guardarropa de la compaña de Damian Polope por vestir y dar todo lo nezesario para hazer la mojiganga y sainetes y las ynsinias de mano de la loa y auto q. represento dha. compaña	2.550
- a Eufrasia Maria de Reyna dama primera de la compaña de Damian Polope de ayuda de costa -	1.000
a Juan Bap[tis]ta Fer[nande]z cobrador y guardarropa de la comp ^a de Agustin Manuel por dar todo lo nezesario para vestir la mojiganga y sainete de esta compaña y las ynsinias de mano de la lao [sic] y auto = y asimismo por el mas coste que tubo en vestir otra Mojiganga porque la que estaua elijida se mando quitar por no hauer parecido dezente por cuya razon se hizo otra - a Gregorio	4.840
Antonio representante de la compaña de Agustin Manuel los ochocientos Rs. de ellos p[ar]a traer su persona y ropa de la ciudad de Toledo a esta corte = quatrocientos Rs. de ayuda de costa p[ar]a vestir el auto del papel que se le hauia dado por entonzes = y los dos mil Rs. restantes para hazer vn vestido y remediar el papel q. hacia en el auto de Agustin Manuel por la caida q. dio el carro en que estaua y no hazerse por entonzes a su Mgd. y despues para representarle y salir con la decencia combeniente	3.200

- a Damian Polope los dos mil y ducientos Rs. de ellos por via de ayuda de costa por hauerse encargado de ser Autor y hazer comp[añi]a dando los prestamos nezesarios a los Representantes y representantas de ella y los mil y cient[o] Rs. restantes de ayuda de costa para vestir el auto	3.300
- a Juan de Leon Musico y representante de la comp[añi]a de Ag[usti]n Manuel y padre de Angela de Leon musica principa de dha. comp[añi]a los dos mil ducientos y cinquenta Rs. de ellos que costo el traerle desde la ciudad de Valencia a esta corte y su ropa y desempeñarle por lo que estaua en dha. ciu[da]d de Valladolid [sic] y los trecientos Rs. restantes de ayuda de costa p[ar]a vestir el auto - a	2.550
Manuel y Joseph Garzes hermanos segundo y terzer galan de la comp ^a de Damian Polope los ochozientos Rs. para traerlos de la ciudad de Jerez a esta corte y los mil Rs. restantes para ayuda de costa p[ar]a vestir el Auto . . . -	1.800
a Maria de Nabas primera dama de la comp[añi]a de Ag[usti]n Manuel los tres mil Rs. para desempeñar diferentes vestidos q. tenia empeñados y los mil Rs. restantes p[ar]a ayuda de pagar tres vestidos q. hizo nuevos para representar el auto	4.000
- a Agu[sti]n Manuel de Castilla primer galan de su comp[añi]a los sesenta Rs. de ellos p[ar]a comer en vn día de la quaresma = Mil y cinqu[en]ta Rs. p[ar]a hazer un vestido y empezar a representar la Pasqua de resurreczion y los mil y cient[o] Rs. restantes p[ar]a hazer otro vestido para representar los autos el dia del Corpus y su octaua	2.210
- a Bentura de Castro apuntador de la comp[añi]a de Ag[usti]n Manuel marido de Maria de Nabas por el traba[jo] de sacar el auto asi por papeles como por un traslado mas y p[ar]a ayuda de un vestido por estar en cuerpo apuntando quando se represento a sus Mgs. -	400
a Juan Fran[cis]co Tejera apuntador de la comp[añi]a de Damian Polope por vna Mojiganga q. dio y por la misma razon q. la partida antezedente	650
- a Fran[cis]co del Castillo representante de la comp[añi]a de Agustin Manuel por suplimiento de partido por hauer bajado de terzeros galanes q. hacia a quartos	400

- a Carlos de Villavizencio segundo gracioso de dha. compañía y quien haze los bejetes en ella = los mil y quarenta Rs. de ellos de partes que hubo de hauer desde el primer día de Pasqua de resurreccion hasta el día nuebe de Junio de este año q. fueron las mismas q. lleuo la compañía en dho. tiempo y lo mismo que se ajusto con dho. representante por los Sres. de la junta = y los trecientos Rs. restantes de ayuda de costa para vestir el auto	-	1.340
a Angela de Leon musica y representanta de la dha. compañía, los mil y quarenta Rs. p[or] la misma razon q. la partida antezedente = y los mil Rs. restantes de ayuda de costa p[ar]a vestirse la pasqua de resurreccion y el día de la representacion de los Autos		2.040
- quatrocientos y diez Rs. q. pago a diferentes personas de horden de la Junta	-	410
por las colonias q. se pintaron para guarnezer los mantos capitulares para el auto del Maestrazgo	-	50
en la calle Mayor de donde se sacaron los guantes y abanicos q. se dieron a las representantas de las dos compañías el día q. se representaron los autos a sus Mgs. q. es lo que se a estilado		1.500
- al thesorero de los efectos aplicados para los gastos de las fiestas		2.200
- al Sr. S[ecreta]rio Dn. Joseph Martinez Verdugo [...] los mil Rs. de ellos a dho. Sr. S[ecreta]rio y los trecientos Rs. restantes a sus oficiales por la ocupacion y trabajo q. an tenido en hazer todas las scripturas, libramientos y demas despachos	-	1.300
a Roque Bazquez M[ae]stro dorador por retocar el balcon de la casa del Ayuntam[en]to donde vio la Reyna nuestra Señora la prozesion por hauerse desdorado con el tiempo		72
- a Joseph Hortiz de Zarate mercader de sedas en la puerta de Guadalajara por el tafetan blanco que dio para Theresa de Robles para hazer el papel de Cupido en el auto que represento su compañía	-	120
a diferentes representantes y representantas q. en virtud de horden de la Junta se mandaron dar q. por el exemplar de adelante no se ponen por menor a quienes se dieron y entrego reciuos de ellas		6.000

- a Ju[an] Bap[tis]ta Alberijo confitero por el balor de seis libras de dulces q. se gastaron en el refresco q. se dio a los que leieron los Autos Sacramentales quando se elijieron para representar este año - 54

a Manuela de Escamilla de horden de la junta para acauar de pagar la costa del viaje q. hizo ella y su padre desde Jerez a Madrid ademas de la partida q. va puesta del viaje q. hicieron los susodhos. desde la ciudad de Jerez . . . 900

Por manera q. todas dhas. partidas que van por menor expreçadas en esta nomina de gastos menores q. se causaron montan ... “

Nº: 73. 1692. Control de gastos en la formación de las compañías

a) 8 de febrero. Consulta de la Junta del Corpus al Presidente del Consejo de Castilla, proponiendo medidas para controlar los gastos ocasionados por la formación de compañías. (A.M.V.: 2-198-17).

“Hauiendose convocado esta Junta a ajustar los gastos de la formación de las compañías para la representacion de los Autos Sacramentales, que se hizieron el año pasado y todos los demas de la fiesta del Corpus (que estuvo a su cargo) se reconoçio que estos hauian sido muy crecidos, pero inexcusables, por los abusos que de algunos años a esta parte se han introducido, que fue imposible evitar en el proximo, por la estrechez del t[iem]po, y por que con anticipacion no se pudieron prevenir los inconvenientes que la experiencia ha dado a conozer, los quales (si este daño no se ataja) seran anualmente maiores, augmentandose los gastos en perjuicio de los interesados en las sisas de Madrid, donde estan cargados; y deseando la Junta concurrir a lo que es tan de su obligacion, paso a discurrir los medios de que seria conveniente vsar para este año y los siguientes, que pone en la noticia de V.A. por si tuviere por bien aprobarlos, se sirba de mandar su puntual obserbancia en la formacion de las Compañias, que se ha de hazer en esta proxima quaresma, y se tenga por regla para la de los años suçesibos.

Que todos los representantes, hombres o mugeres que la Junta tuviera por a proposito para las compañías de Madrid, sean compelidos a que entren en ellas en la parte y compañía que la junta les señalare, pues siempre lo hara prudençialmente (como ha practicado) solicitando la maior igualdad de las Compañias, por que cada una ha de representar vn auto

sacramental, y ocupar vno de los corrales para la diversion del Pueblo, y que los que se negaren a otorgar las escripturas para este exercicio, propio de su ministerio y profesion salgan luego desterrados de la corte y veinte leguas en contorno de ella, ymponiendoles la junta la condenacion que tuviere por proporcionada a su resistencia, pues con el temor desta resolucion se allanaran y no dificultaran el ocuparse en lo que les mantiene; y si su obstinacion fuere mas poderosa que su propia conveniencia se conseguira el que no queden en la Corte ociosas mugeres desta calidad, que son las que principalmente ocasionan los embarazos, por las consideraciones que la superior comprehension de V.A. tendra muy presentes.

Que en la formacion de las compañías no se puedan dar ayudas de costa ni suplementos de partidos con titulo ni pretexto alguno; y que cada parte llebe el partido correspondiente a la que hiziere, y solamente pueda librar la junta las cantidades que tuviere por proporcionadas para traer las partes que hiziere venir de fuera de la corte, espectivamente al t[iem]po q. se ocuparen en la jornada, segun la distancia.

Que por la representacion de los Autos Sacramentales se de a cada compañía la cantidad que es costumbre, y que en lugar de las ayudas de costa y suplementos de partido (que de algunos años a esta parte se han introducido) solamente se den a cada compañía 9.500 Rs. de V[ell]on, que han de repartir por partes entre los sugetos de que se compusiere, haciendo escriptura de no pedir otra cantidad alguna por dha. razon con las clausulas expresadas en las que se solian hazer, y se otorgaron los años en que no se havian introducido los abusos tan perjudiciales que se han experimentado; siendo esta primera fiesta de Corpus en que mejor se puede dar principio a esta regla, pues por la R[ea]l Pragmatica de V.A. ultimamente promulgada no se han de poder vestir trages de oro ni plata, ni otros de suma costa (que se permitieron en las antecedentes) con que podran lucir los representantes con mucho menor gasto; y para q. se alienten a ello se podra executar el que con vista de la muestra (como se practicaba en lo antiguo) se den a la compañía que vistiera mejor la fiesta 300 duc[ado]s por via de joia, con que la esperança deste premio seruira de emulation al lucimiento.

Pone tambien la junta en la noticia de V.A. que con haverse excusado la vispera del Corpus en la noche Eufrasia Maria de hazer el papel de primera Dama por indisposicion, se causaron algunos gastos por lo que se dio a Fran[cis]ca Bezon q. entro a remediar, como tambien los que ocasiono el buelco del carro en la plaçuela de Palacio, lo que se dio a los sujetos q. quedaron eridos, lo que ymporto la demora en la representaz[i]on y perciuieron los que entraron a representar en su lugar y que estas cantidades se suplieron por el thesorero de fiestas respecto de estar consumido ya todo el caudal destinado para ellas:

siendo de parecer que (siendo justo darle satisfacion), se le permita librar lo que montare en el asignado para las fiestas deste año pues auia para ello, mediante la moderacion referida en esta consulta, con cuiu vista resolbera V.A. lo que tuviere por mas conveniente.”

b) 21 de febrero. Respuesta del Rey a lo propuesto por la Junta. (A.M.V.: 2-198-17).

“Hauiendo puesto el consejo en la R[ea]l noticia de su Mag[esta]d (que Dios g[uar]de el Informe que buelue yncluso de la junta de las fiestas del Corpus, ha sido seruido de conformarse con lo que representa y mandar se aduierta a la Junta execute con moderazion y resguardo lo que propone pues tendra menos yncombeniente que se exceda en algo con los comediantes que faltar al festejo de los Autos, y aasi lo participo a V.S. para que disponga se cumpla lo que su Magd. ordena.”

Nº: 74. 1692. Listas de las compañías de Agustín Manuel y Damián Polope.

a) Sin fecha. Lista de la compañía de Agustín Manuel (A.M.V.: 2-200-2)

<u>[Damas]</u>	<u>Hombres</u>
Maria de Nabas	Agustin Manuel
Sabina Pasqual	Damian de Castro
Margarita Ruano	Gaspar de Olmedo
Manuela de la Cueba	Fran[cis]co del Castillo
Angela de Leon	Antonio [¿Ruiz?]
Catalina Francisca	Hipolito de Olmedo
Maria de Villabencio	Carlos de Villavencio
	Francisco de Fuentes
	Carlos Vallejo
	Pedro Vazquez
<u>[Musico]</u>	Manuel de Villaflor

b) Sin fecha. Lista de la compañía de Damian Polope (A.M.V.: 2-200-2)

<u>Mugeres</u>		<u>Hombres</u>
Eufrasia Maria		Damian Polope
Agueda Francisca		Gregorio Antonio
Teresa de Robles		Juan de Cardenas
Paula Maria	sobresaliente	Joseph Garces
Josefa de Cisneros		Rosendo Lopez
sobresaliente Josepha Laura		Diego Rodriguez ⁷⁸
Manuela de Labaña		Manuel de Labaña
		Juan Nauarro
		Manuel de Mosquera
		Xptobal. Gorriz
	[Músico]	Miguel Ferrer
	[Arpista]	Alfonso de Flores

Nº: 75. 1693. Compañías de Damián Polope y Agustín Manuel.

a) Sin fecha. Lista de la compañía de Damián Polope. (A.M.V.: 2-200-3)

<u>Damas</u>		<u>Hombres</u>	
1 ^a	Fran[cis]ca Correa	1 ^o	Damian Polope
2 ^a	Agueda Francisca	2 ^o	Gregorio Antonio
3 ^a	Paula Maria	3 ^o	Juan de Cardenas
4 ^a	Manuela de la Cueva	Sobres[aliente]	Joseph Garces
5 ^a	Josepha de Cisneros	Barbas	Manuel de Mosquera
Sobresaliente	Josepha Laura	2 ^o [barba]	Cristobal Gorriz

⁷⁸ Primero se pensó en Manuel Garcés que aparece tachado y en su lugar figura Rodríguez.

7 ^a	Manuela de la Vaña	Gracioso	Manuel de la Vaña
		2º [gracioso]	Juan Nauarro
			Diego Rodriguez
			Antonio de la Vaña
		Musico	Ju[an] de Serqueira
		Arpista	Juan Baup[tis]ta Chauarria

b) Sin fecha. Lista de la compañía de Agustín Manuel (A.M.V.: 2-200-3)

<u>Mugeres</u>		<u>Hombres</u>	
1 ^a	Maria de Nabas	1º	Agustin Manuel
2 ^a	Sabina Pasqual	2º	Damian de Castro
3 ^a	Josepha de Salazar	3º	Antonio Ruiz
4 ^a	Angela de Leon	4º	Francisco del Castillo
5 ^a	Maria de Villavicencio	5º	Francisco Rico
6 ^a	Paula de Holmedo sobresaliente	6º	Joseph Antonio
		barba 1º	Carlos Vallejo
		[barba] 2º	Pedro Vazquez
		gracioso	Hipolito de Olmedo
		[gracioso] 2º	Carlos de Villavicencio
		Vejete	Francisco de Fuentes
		musico	Manuel de Villaflor
		Arpista	Alfonso de Flores

Nº: 76. 1693. Sobre la actriz Francisca Correa. Interferencias de Madrid en las compañías que trabajan en provincias.

a) 28 de febrero. Carta desde Cordoba al Marques de ¿Ontiber?, solicitándole interceda ante el Protector para que éste suspenda la orden que obliga a que Francisca Correa parta para la Corte. (A.M.V.: 2-200-3)

“Amigo y muy Sr. mio deseo que ayas llegado mui bueno a esa Corte y que se repita muy dilatados años tu salud con la que quedo [?] = auiendome encargado la ciudad la solicitud de que le trajese compañía de comedias que enpezase el año se trajo la de Fr[ancis]ca Correa desde Cadiz costando [?] y prestamo para pagar lo que alla deuian cerca de beinte mil Rs. que busca la autora asi alla como en Co[rdo]ua sobre todo sus bestidos y prendas y Pedro Moreno les a dado la mayor parte de este dinero unos y otros se allan con el desconsuelo de auer ynbiado horden el Sr. Juan Ramirez Harellano para quel correjidor ynbie a Fr[ancis]ca Correa la autora a Madrid cosa que sin gran destruicion de todos estos pobres onbres no se podra lograr porque aqui tiene sobre quarenta o cinquenta personas a su cargo enpeñados todo sin bestidos y prendas y luego al el [¿gasto?] que baya an de irse todos estos honbres y mujeres cada uno por su parte siguiendosele al pobre Pedro Moreno el ebidente riesgo de perder su caudal y de otros y su [ilegible] y a mi la mortificacion de aberle entrado en esto i berlo perdido por mi causa siendo ciertisimo quesa tal dama es persona que luego que alla la bean no la an de apreciar para cosa alguna porque es moderadisima representanta no ayudandole nada la cara edad ni la persona no sintiendo poco la ciudad asi el contratiempo de este hombre su arrendador como la mortificacion de que se le aga esta pesadumbre y estrabio de toda esta jente y asi te suplico as de interponer tu autoridad y todo empeño para conseguir que no se nos aga esta molestia asi con el Sr. Carlos Ramirez de Harellano como con el Sr. Condestable baliendote de los medios mas eficaces [ilegible] dicen se an querido llebar a Mariana Nabarro que esta en Malaga y a otra que esta en balencia y aciendo estos en todo tanta bentaxa esto [?] teniendo los y[n]combenientes de ser autoras como lo estotra y undebito tan considerable y estar sin abilidad o la he[rma]na de Agueda Fran[cis]ca por utimo sera mayor fineza que le pueda deber yo y de gran estimacion para la ciudad que consigas que la dexen [¿este?] berano a [ilegible] Madrid todos quedamos confiados que teniendo la fortuna [¿que?] te alles tu en Madrid en esta ocasion emos de lograr [de] tu mano esta pretension lleuan poder de toda la comp^a y testimonios de su empeño...”

b) 1º de marzo. Carta del arrendador del corral de Cordoba al Marques de Ontiber, por el mismo motivo (A.M.V.: 2-200-3)

“Señor Ruego a dió que VS^a goze la salud que su m[ay]or criado le desea aquí llevo la compañía de la correa que traxe de cadiz para esta ziudad [y] an ynbiado vna carta horden de Don Carlos Ramirez de arellano al correg[i]dor para que despache a la correa a madrid de donde resulta quedar la compañía muy desauia y yo destruydo porque auiendoles prestado catorze mil Reales⁷⁹ parte que yo tenia y parte que e buscado, me dicen que baya a madrid a pedir. Solizita la ziudad que VS^a se empeñe con esos Sres. y yo aa sus pies se lo ruego por amor de Dios porque quedo destruydo nro. Sr. pro[¿teja?] la vida de VS^a los m[ucho]s años que pueda y yo deseo.”

c) ¿5? de marzo. Carta del Corregidor de Cordoba al Protector, informándole de la actitud mostrada por la actriz Francisca Correa al notificarse que debía partir para Madrid⁸⁰ (A.M.V.: 2-200-3).

“Illmo. Sr, luego que reciui la carta de VS. aunque me hallaua yndispuesto pase a la posada de francisca correa y huiendole dho. el orden que tenia para que fuese a esa Corte fueron tantos los gritos y lagrimas desta mug[e]r que se entendio yba a obrar con ella algun acto de justicia el mas riguroso, soseguela [borroso] mas sosegada me dijo como le estauan deuiendo las partes desta compañía veinte mil Rs. y siete que le auia prestado el arrendador desta casa para [borroso] el viaje desde Cadiz aquí [borroso] de la que yo no tenia [borroso] en la carta de VS. para oyrla ni decidir lo que me informaua y confiando que [e]sta mujer podia hacer fuga le embargue toda su ropa y la persona depositando vna y otra en vna [borrado] quedase buscando carruaje y en huiendole a proposito saldra esta comedianta desta ciudad sino ay contra una orden de VS. o del Sr. Condestable a donde presumo a ocurrido y asi en esto como en todo lo demas que fuere de agrado de VS. me ahllara a su [?] ...”

d) 10 de marzo. Borrador de la carta escrita al Corregidor de Córdoba (A.M.V.: 2-200-3).

⁷⁹ En el mismo expediente se incluye un certificado (fechado el 1º de marzo) del escribano de Córdoba en el que Francisca Correa y su marido, Juan Antonio Pernias, reconocen haber recibido y deber dichos 14.000 rs. a Pedro Fernández Moreno “arrendador de la casa de comedia”. Igualmente se incluye un testimonio del mencionado escribano, fechado también el 1º de marzo, en el que varios miembros de la compañía de Francisca Correa reconocen deberle diversas cantidades (A.M.V.: 2-200-3)

⁸⁰ El documento tiene algunas partes borrosas y por ello ilegibles.

“Sr mio no obstante lo que me propone Vm. zerca de las dificultades que se ofrezcan en la remision de Fran[cis]ca Correa a esta corte para la formaz[i]on de las compañías de ella para el seruicio de Su Mgd. ha resuelto la Junta q. luego y sin perder ora de tiempo se sirba V. de remitir este sujeto juntamente con Paula fran[cis]ca de Olmedo representanta en la misma compañía por quien tengo scripto a V. [para que venga a esta corte las haga poner en viaje con sus ropas]⁸¹ procurando se adelante en el viaje todo lo posible por lo inmediato q. esta el hauer de representar en esta corte y la falta que hazen estos sujetos respecto de no tener partes q. puedan suplir las suyas, quedando la junta y yo en atender a las difigultades q. propuso a Vm. ...”⁸²

Nº: 77. 1694. Enfrentamiento de María de Navas con los Comisarios del Corpus madrileño.

a) Sin fecha. Memorial enviado por María de Navas⁸³ al Rey (A.M.V.: 2-200-4)

“Señor: Maria de Nauas puesta a los R[eale]s p[ie]s de V.Magd. dice q. huiendole dado la villa algunos años al formarse las compañías de aiuda de costa cincuenta doblones no tan solo los da pero le ha quitado la ropa como a otras muchas para hazer que firme por fuerza sin darle lo que otros años acude a la piedad de V.M. para q. sea seruido mandar q. se le buelva su ropa y que no le haga la villa representar por fuerza pues no es justo que r epresente sin paga que para seruir a VM esta mui prompta aunq[ue] la dejen fuera de las compañías siendo su pretension seruir a V.M. con todo rendim[ien]to aunq[ue] sea de balde, espera el amparo de V.M. cuiu R[ea]l vida g[ua]rd[e] Dios como desea.”

b) 27 de marzo. Consulta del Protector y del Corregidor de Madrid⁸⁴ (A.M.V.: 2-200-4)

⁸¹ Pongo entre corchetes el texto tachado en el original.

⁸² Las cuentas recogen un pago de 84 rs. de “...un agasajo que se imbio a las representantas q. vinieron de cordoua la noche q. llegaron a esta corte” y también otro de 1.800 rs. a Francisca Correa, 1ª Dama de Damian Polope, y a su marido Juan Ant[oni]o Pernea, 1.400 rs. para ella y 400 a él, en concepto de ayuda de costa para vestir el auto (A.M.V.: 2-200-3).

⁸³ La actriz parece que contaba con amigos poderosos. El 20 de marzo, habiendo ido el escribano a notificarle la prohibición de abandonar la Villa “...hauiendo preguntado por la susodha. a una criada suia respondió que hauia salido a misa y hauiendo buuelto a las dos de la tarde poco mas o menos [borrado] con la madre de la dha. Maria de Nauas y preguntado por la susodha. respondió que no hauia benido desde que hauia salido a Misa que podria ser que obiese ido en casa de la Sra. Marquesa de Liche ...” (A.M.V.: 2-200-4)

⁸⁴ El documento presenta algunas partes borradas.

“Illmo Sr: Hauiendo visto el papel de VSlllma. a que acompaña copia del memorial dado a su Mgd. por Maria de Nauas sobre la pretension que en el refiere y discurrido su contenido lo que se nos ofrece informar es que mediante el estilo incon[?] de todos los años que se a tenido y tiene para la formacion de las compañías que an de representar los autos sacramentales: lo primero es asegurar las personas de quien se componen por la experiencia que se tiene de la fuga, y para esto se hacen las diligencias del embargo de vestidos que ajustadas las compañías se les bueluen a entregar, y esto mismo se a executado este año sin nouedad alguna, de que a nacido la queja mal fundada de M^a de Nabas dando a entender se la a quitado la ropa = [borrado] en la formacion de las compañías estos años pues en el pasado de 1693 importo este gasto ochenta y [borrado] mil ciento y quatro Rs. [borrado] de Agustin Manuel y Damian Polope que [borrado] el año pasado a que se obligasen [borrado] de este respondieron estaban prompts a hacerlos dandoles las mismas ayudas de costa que se le dio el año pasado [borrado] y respondiendo q. Maria de Nauas y otras partes de ambas compañías se escusaban de representar así por las causas que expresan como por decir que estan enfermos, no se a querido pasar a apremiarles, y por que no falte al Pueblo el aliuio de las representaciones, se esta tratando de ajustar con otra compañía que a venido de fuera el que empieze a representar despues de quaresma, en la misma conformidad que se a executado y executa todos los años, sin que Madrid por esta razon experimente ni tenga nuevos gastos = cierto que a vista de lo que se esta experimentando de las calamidades que se padecen, y de las reformas generales que en todo se a executado, y se esta executando sera muy sensible no se logre con esta gente lo que es tanta razón, y para informar a VSlllma. con mayor justificacion de que estos gastos tan excesivos son abusos mal introducidos de pocos años a esta parte, se a reconocido q. consta que en el año pasado de 1676 siendo Autores de comedias Antonio de Escamilla y Manuel Vallejo, disputandose con ellos la misma pretension de las ayudas de costa que se les auia de dar a las compañías, quedaron ajustados en que demas de los nueue mil y quinientos Rs. que a

cada compañía se le daban y da por la representacion se les diese otros nueue [?] mil Rs. [borrado] para que los repartiesen entre [borrado] cuya cantidad se [borrado] de las ayudas de costa [borrado] y esto mismo se executara oy con los [borrado] teniendo por suficiente porcion y paga la de [borrado] a dhas. dos compañías por la representacion de los autos para que se [borrado] procurado y procurar ayudar a los obligados, pues demas del quarto que se les a dado por mayor precio, se les a prestado tres mil doblones para las compras

presentes que aunque es con la calidad de la reintegracion, se a sacado esta caudal, como mas prompto los 163.000 Rs. de las Aldealas aplicadas para las tres fiestas de toros de este año y los 17.000 Rs. de las aplicadas a las del Corpus cuyo acuerdo de Madrid esta confirmado por el Consejo y entregado este caudal a los obligados, pues no admite su instancia ni el cuydado con que estamos ninguna omision, y si otro dia es necesario ayudarles en otra porcion, no ay caudal ninguno que pueda suplir esta falta sino es este =

⁸⁵Por cuya [borrado] somos de parecer que si su Magd. fuera seruido se mande a los representantes que dandoles la misma cant[ida]d que se les dio en el año de 1676 queden arreglados a ello pues es lo justo sin permitirles acudan a dar quejas injustas y que obedezcan lo que se les ordenare p[o]r los ministros a cuyo cuydado estan las disposiz[i]ones de los festejos como deue ser, pues no haciendolo asi se seguira lo que se a experimentado en lo pas[a]do y presente quedando consentido su desorden, ambicion y inobediencia. VSII. lo vera y mandara en todo lo que mas combenga.”⁸⁶

Nº: 78. 1694. Compañías de Damián Polop y Agustín Manuel.

a) 2 de abril. Lista de la compañía de Damián Polop⁸⁷ (A.M.V.: 2-200-4)

⁸⁵ El párrafo que aquí se inicia sustituyó al siguiente, que aparece tachado en el texto original: “Por cuyos motiuos y razones expresado y otras que excusa la prolixidad se deuen evitar oy gastos superfluos, teniendo por muy conueniente se represente a Su Magd. que separando la cantidad necesaria para el gasto del culto y lucimiento de la festiuidad de procesion y octaua se escuse por este año el que ocasiona la representacion de los autos”. Al margen de éste párrafo se indica : “En lugar deste capitulo se puso en la consulta el que se refiere abajo”, que es el que he incluido en el texto a continuación.

⁸⁶ Como consecuencia de este escrito se estipuló dar una cantidad de veinte mil reales a cada compañía en concepto de ayudas de costa ordinarias y extraordinarias, sin que ni los autores ni los actores pudiesen reclamar nada más a la Villa. Ver dicha cláusula en la nota a pie de pagina incluida en la lista de la compañía de Damian Polope.

⁸⁷ Como una consecuencia de la consulta elevada por el Protector y Corregidor el 27 de marzo se incluyó al final de la lista la siguiente cláusula: “... se les aran de dar para si y las demas personas de su compañía diez mil y quinientos Rs. de Ayudas de costa ordinarias y extraordinarias vestuarios trajes y mogigangas, siendo en todo lo que se a de dar a dha. compañía veintemil Rs. sin poder pedir otra ninguna cantidad que la referida por ninguna razon porque con ella no an de poder pedir ni pretender otra ninguna cantidad por ninguna razon porque con la

[Mujeres]		[Hombres]	
Damas	Eufrosia Maria	Galanes	Damian Polop
Segundas	Josefa Laura	2º	Gregorio Antonio
3ª	Paula Maria	3º	Juan de Cardenas
4ª	Manuela de la Cueva	Barba	Manuel de Mosquera
5ª	Manuela de Labaña	Sobres[aliente]	Joseph Garces
Sobres[aliente]	Josefa Cisneros	Gracioso	Manuel de Labaña
		2º grac[ioso]	Juan Nauarro
		Musica	Juan de Sequeyra
		Arpista	Juan Bautista Chauarria
		2º barba	Cristobal Gorriz
		De por medio	Diego Rodriguez
		De por medio	Antonio Labaña
		Apuntador	Juan Fco. Tejera

b) 21 de abril. Lista de la compañía de Cristobal Caballero⁸⁸ (A.M.V.: 2-200-4)

de dhos. veinte mil Rs. se contentan [...] haviendosele de dar los dhos. veintemil Rs. los diez mil de ellos en contado y los diez mil restantes quince días antes del del Corpus sin que pida ni persona alguna de dha. compañía otra ning[un]a mayor cantidad con ningun motiuo ni causa porq[ue] no se les a de dar ninguna mas porcion y con la referida de dhos. veinte mil Reales no pideran por ayuda de costa vestuarios ni mogígangas otra ninguna porque todo lo que fuere necesario para dho. Auto y mogígangas lo an de costear por su cuenta y para que así lo cumplira se obliga a fauor desta villa ...". Al notificárseles estas condiciones a los miembros de la compañía de Agustín Manuel, algunos las aceptaron pero otros presentaron alegaciones. Copio a continuación las alegaciones:

- Teresa de Robles respondió "...que lo que yciere con Maria de Nabas da por echo..."
- Angela de San Roman dijo que "...esta pronta a lo que la Villa de Madrid dispone y por ser verdad lo firmo = entendiendose que esto sea asta la fiesta del Corpus por seruir a la villa de Madrid..."
- María de Navas respondió "...que ya a dicho a la villa y a Su Mgd. que al allarse falta de salud no puede serbir a Madrid por lo qual pidió licencia a su Magd. para quedarse fuera de las compañías para curarse como a de entrar esta primavera en cura..."
- Eufrosia María respondió "...que esta pronta pero que suplica a Madrid p[ar]a que respeto de açer primeras damas que si a Maria de Nabas le dan alguna ayuda de costa que se a de dar lo mismo y que si nada nada..."
- Juan Bautista Cjavarria pide que le sustituyan "... por estar su mujer muy mala y con nuebos accidentes cada día ..."
- Juan Serqueira dijo estar "...pronto con q. se le de una aiuda de costa y respecto de lo q. se le dio el año pasado se contenta con la mitad y de ser menos desto dice no puede estar en la compañía ..."
- Paula Mª de Rojas dijo "...esta pronta para serbir a Madrid como lo a echo ocho años sin que aya tenido la Villa enfado ninguno en su ajuste, pero suplica a los señores de la comision se le atienda a que hace terceras damas en vna de las compañías y que si se le diera ayuda de costa a Theresa de Robles, tercera dama de la otra compañía, le parece sera Raçon se le de lo mismo ..." (A.M.V.: 2-200-4)

⁸⁸ Al dorso de la lista si indica que "No tubo efecto el ajuste de esta comp[añ]a p[or] haber buuelto a formar la suya Agustin Man[ue]l quien se obligo en la misma conformidad q. Damian Polope" Cristóbal Caballero había firmado el 2 de abril, obligándose a representar en Madrid (A.M.V.: 2-200-4).

	[Damas]		[Hombres]
1 ^a	Petronila Caballero	1 ^o	Manuel de Medrano
2 ^a	Gracia Esperanza	2 ^o	Diego Antonio
3 ^a	Ana de la Rosa	3 ^o	Cristobal Caballero
4 ^a	Gabriela Velarde	Gracioso	Fco. Martinez
5 ^a	Josefa de la Rosa	2 ^o gracioso	Isidoro Ruiz
6 ^a	Maria de Cisneros, menor	4 ^o	Diego Velarde
		Barba	Juan Ant[oni]o de Guevara
		pap[eles] de por	
		medio	Melchor de Navas
		Musico	Baltasar Cavallero
		2 ^o musico y	
		arpista	Juan de Labaña
		dos hombres de por medio	
		Apuntador	Carlos de Leon

c) Sin fecha. Lista de la compañía de Agustín Manuel⁸⁹ (A.M.V.: 2-200-4)

	[Damas]		[Hombres]
1 ^a	Maria de Nabas	1 ^o	Agustin Manuel
2 ^a	Sabina Pasqual	2 ^o	Damian de Castro
3 ^a	Teresa de Robles	3 ^o	Antonio Ruiz
4 ^a	Angela de San Roman	4 ^o	Fco. del Castillo
5 ^a	Maria de Villavicencio	1 ^o barba	Carlos Vallejo
		2 ^o barba	Pedro Vazquez
		1 ^o gracioso	Hipolito de Olmedo
		2 ^o gracioso	Carlos de Villavicencio
		Vejetes	Fco. de Fuentes

⁸⁹ Al final de la lista se indica que “Por sobresa[lien]e falta una muger que cante tiples a [¿quatro?]”. En otra lista parcial de la compañía de Agustín Manuel, en la que solo figuran los hombres se indica que “Francisco Rico se fue con su muger Paula de Olmedo que canta los tiples que es la que falta en dha. compañía como parte la mas esencial para la musica =” (A.M.V.: 2-200-4).

Musico	Manuel de Villafior
Arpista	Alfonso de Flores

Nº: 79. 1694: Petición de dos autores.

Sin fecha. Petición de Agustín Manuel y Damián Polope sobre los plazos de restitución de los prestamos (A.M.V.: 2-200-4)

“Ilmo. Sr.: Agustín Manuel y Damián Polop autores de las dos compañías de representantes puestos a los pies de VSillma. dicen que haviendoseles d espachado autos de horden de VSillma. y del Sr. Conde de Guaro para que se les prestasen a cada vno 12.000 Rs. para la formacion de sus compañías como a sido costumbre y haviendose obligado a su restitucion en la forma hordinaria dijo Dn. Fran[cis]co Cepeda thesorero tenia horden para tener cobrados dhos. 12.000 Rs. para fin de octubre que es el tiempo en que siempre se a empezado a pagar por ser quando empieçan a representar la segunda temporada haviendoseles dado de termino asta el martes de Carnestolendas por lo qual = Sup[li]can a VSillma. por hallarse ymposibilitados de proseguir con las representaciones de los corrales mande se les entregue a cada vno dhos. 12.000 Rs. obligandose a la restitucion en la forma que se a acostumbrado en que recibiran merced de VSillma.”

Nº: 80. 1695. Huida a Portugal de varios actores de la compañía de Agustín Manuel.

a) 10 de febrero. Embargo de Antonio Ruiz, María y Carlos de Villavicencio, Josefa de San Roman y Angela de León (A.M.V.: 2-200-5)

El Alguacil Mayor y un escribano “... haviendo tenido noticia que Antonio Ruiz, que haçe tercer galan en la compañía de A[gusti]n Man[ue]l, Maria de Villabicensio su muger y

Carlos de Villavicencio p[adr]e y yerno [síc] de los susodhos. se querian ausentar y hirse a la ciudad de Lisboa Reino de Portugal, fue a las casas de su morada p[a]ra efecto de asegurarlos y embargarles la ropa y huiendo estado con los susodhos. y referidoles como se querian ausentar p[a]ra dha. ciudad respondieron que era cierto y que la ropa yba caminando para dha. ciudad mas de ocho dias ha, por no poderse mantener con lo que ganauan en los corrales y huiendose reconocido el quarto adonde biuan no se allaron bestidos ni otra cosa de consideracion que poder embargar, y huiendoles dho. se le pondria en la carcel p[a]ra su seguridad, dijeron que tenian horden de S.Mgd. p[a]ra ensayar vna fiesta p[a]ra las Carnestolendas prosimas como parecio de un papel que exiuió al parecer firmado del Sr. Dn. Joseph de Mendieta s[ecreta]rio de S.Mg. y del exmo. Sr. Condestable de Castilla may[or]mo m[ay]or del Rey nro. Sr. y mediante lo referido y por no ympedir el festexo que se hauia de hazer a S.Mg. les requirio diesen fiador p[a]ra que no se ausentarian de esta dha [¿villa?] hasta que se huiesen formado las compañías que han de representar las fiestas del Corpus que se han de hacer este año, asimismo dijeron no tenian per[so]na que les pudiese fiar respecto de lo qual el dho. Alguacil m[ay]or deo en este estado estas dilix[enci]as hasta dar quenta al Illmo. Sr. Dn. Carlos Ramirez de Arellano del Cons[e]jo y Cam[ar]a, protector de dhas, fiestas del Corpus y al Sr. Correx[id]or [...] Y luego yncontinente el dho. Alguacil m[ay]or en su comp^a de mi el s[criba]no hau[ien]do thenido noticia de que Josepha de San Roman y Angela de Leon su hija, se quieren ausentar p[a]ra dha. ciudad de Lisboa, fue en casa de Aug[usti]n Man[ue]l donde estan ensaiando las susodhas. a las quales se les hiço notorio dho. auto y que biniesen a su casa para embargarlas los vestidos fue en compañía de el dho. Alg[uaci]l m[ay]or y de mi el s[criba]no a su casa y huiendo reconocido las arcas no se hallaron bestidos ni otros vienes de consideracion que poder embargar, y huiendola[s] preguntado que en que parte los tenia[n] respondio [síc]que estauan empeñados en ochenta doblones, y no quiso dezir en que personas y respecto de hauer de representar en el festejo que refiere la delig[enci]a antecedente a sus Mgdes. no se paso decretar otra cosa hasta dar quenta a dhos. Sres ...”

b) 3 de marzo. Notificación de la fuga de los actores (A.M.V.: 2-200-5)

“En 19 de feb[rer]o con noticia de hauerse ausentado Antonio Ruiz 3^o galan, M^a de Villaviz[enci]o su mujer, musica, Carlos de Villaviz[enci]o su padre 2^o gracioso, Angela de San Roman musica, Josepha de San Roman su m[a]dre tiple, y caminar a portugal se hordenó por protector y corregidor se despachase por estar p[ar]tes vn expreso [?] con carta de su Illma. p[ar]a q. los detu[bier]e el gouern[ad]or de Vadajoz y [?] lo que

hub[ie]re y q. el coste q. en esto se originase le paga[a]se Zepeda y reciu[ie]se en la q[ue]nta q. diese de gastos menores.”

c) 4 de marzo. Carta del Gobernador de Badajoz al Protector (A.M.V.: 2-200-4)

“Illmo Sr. = haviendose obseruado con la mayor puntualidad las delix[encia]s mas exastas que a sido posible para ejecutar el encargo que VSI. puso a mi cuidado mediante el se an encontrado 15 cajones grandes, vn baul g[ra]nde y otro pequeño todos de ropa de los representantes que VSI. me mando detener en esta ciud[a]d los quales cajones de ropa quedan entregados y embargados en la duana de forma que no se puede sacar de ellos cosa alg^a y los trae a su cargo vn hombre que dize se llama Fran[cis]co G^a dependiente de estos comediantes el qual dize que ellos quedan en el camino y que tiene noticias se an detenido por las muchas aguas y niebes q. ha hauido estos dias y a ydo solizitando apreenderlos y espero conseguirlo pareziendome que no se pasaran a Portugal dejando aca todo su ato con q. prezisam[en]te hauian de representar de lo que se ofreciere dare quenta a VSI. cuia vida deseo g[ua]rde Dios muy dilatados a[ño]. B[ada]j[oz] y m[ar]ço 4 [?] de 1695.”

d) 6 de marzo. Carta del Gobernador de Badajoz al Protector (A.M.V.: 2-200-4)

“Illmo. Sr. Mio: en conformidad de lo que VSI. se siruio preuenirme en la carta que me trajo el espreso, se an hecho todas las dilijencias q. cauen p[ar]a su cumplimiento: y demas de hauer embargado la ropa que hauia llegado de los cinco personajes q. VSI. me manda detenga en esta plaça; acauan de llegar aora ellos acompañados de toda dha. comp[añ]ia formada q. pasa a Portugal, y quedan los cinco asegurados q. lo participo a VSI. por este correo de a pie que despacho en toda dilijencia; Aguardando hauiso de lo q. se a de ejecutar con ellos porque estos hombres manifiestan no tienen medios para poderse mover de aqui p[ar]a volver, y que la costa que van haciendo es sobre empeño que an de satisfacer en llegando a lisboa con otros mayores que quedan hechos en esa Cortede enprestido q. anse de tomar en fee de hauerlo de yr satisfaziendo en todo el año de lo q. huieren de ganar y yo solo buelua este correo con breuedad, porque el detenerse aqui esta jente con el carruaje y gran gasto que tienen creçen mas los empeños y me lastima el ver que no tengan forma de satisfacer ni poderlos resarcir en algo y siempre me tiene VSI. a su obediencia para quanto gustase ...”⁹⁰

⁹⁰ En la misma carta hay a continuación otro texto con otra letra en el cual se informa al Protector de que el enviado del hospital de Lisboa reclama 1.000 rs. que ha gastado. Hay además en el expediente una carta de

e) Sin fecha. Consulta⁹¹ al Protector sobre la fuga antecedente y sus consecuencias (A.M.V.: 2-200-5)

“Illmo. Sr, Hauiendose pasado a embargar y rquerir las compañías que estauan representando que no hiziesen ausencia desta Corte para la formazion de las que han de ejecutar la fiesta de los Autos Sacramentales a S.Mgd. este año, y tenido noticia de la fuga que hauian hecho algunos yndiuiduos de la de Agustin Manuel encaminandose a Lisboa ynstados y moidos de los ofizios que a este fin se han hecho por el enuiado de Portug[a]l pase por esta zircunstancia mediante no hauer horden ni permiso de su Magd. a despachar vn expreso al Marques de S[a]n Vizente gouernador de Badajoz para que los detubiese y asegurase en aquella siu[da]d para mortificarlos por las perniciosas consecuencias que causaria este ejemplar lo qual ha participado por vn correo yente y veniente hauerlo ejecutado tenerlos en resguardo (hauiendo tenido por de su m[ay]o[r] obligaz[i]o[n] se hiziese esta diligencia y en cumplimiento de ella y atento a que por parte del Hospital de Lisboa se ha representado hauerles hecho diferentes prestamos y costeados su conduzi[i]on y la de su ropa como lo contiene una protesta del Agente de dho. Hospital ponderando tener con estas partes formada comp[añ]ia para zelebrar el feliz parto de la Reyna de Portugal.”

f) Sin fecha. Carta de los cinco actores fugados al Protector (A.M.V.: 2-200-5)

“Exmo. señor = Anto[nio] Ruiz, M^a de Villauizenzio Anjela de San Roman y su madre Josepha de San Roman, y Carlos de Villauizenzio puestos a los pies de VX^a dicen que estan mui obedientes al seruizio de su Majd. como deuen y que la causa que an tenido para auer salido de la corte fue el auerlos dicho el enuiado de portugal que tenia el si de el señor Don Carlos Ramirez de arellano, y del correjidor para poder yr a la ciu[da]d de lisboa, y en fee de lo dicho, y ser tan publico nuestra salida y a persuasion del dicho embiado de portugal nos resolvimos a tomar para pagar en Madrid para pagar nuestras deudas los prestamos siguientes: Ant[oni]o Ruiz cinquenta doblones, Carlos de Villauizenzio mil y quinientos Reales de vellon, Josepha de San Roman y su yja Anjela de San Roman setenta y quatro doblones y yr empeñados asta llegar a lisboa. En la costa de la comida y demas gastos, por

Manuel de Fonseca, el enviado del hospital de Lisboa, protestando “por todas las perdidas y daños”, en la que declara todos lo que lleva desembolsado tanto en prestamos a los actores como en gastos del viaje (A.M.V.: 2-200-5)

⁹¹ Hay dos borradores (uno con fecha 11 de marzo y otro del 13 de marzo) y un traslado en limpio que no tiene fecha. Reproduzco el traslado en limpio.

lo qual tienen los [ilegible] portugueses en su poder toda la ropa, y así suplican a VX^a se sirva de dejarlos pasar adelante y considerar los gastos eczesiuos que se an echo así en el camino como en la detenzion y de no poder ser de otra forma piden a VX^a diga a Madrid quien a de pagar todos estos gastos de prestamos de compañeros que no son de madrid y todo este viaje porque de otra suerte se allan ymposibilitados de poder como quisieran obedezzer y puestos siempre a los pies de VX^a =”

g) 22 de marzo. Carta del Gobernador de Badajoz al Protector (A.M.V.: 2-200-5)

“Illmo. Sr., Sr. Mio: al ynstante que llego a esta ciudad el espreso que V.S. me despacho con su carta de 16 de este en que se siruio mandarme que sin punto de dilacion hiciese se condujesen a esa Corte Ant^o Ruiz y su mujer Maria de Villavicenzio, su padre Carlos de Villa Vicencio y Angela y Josepha de S[a]n Roman, lo puse luego en execucion, y aseguro a V.S.I. que me a costado fatiga cuidado y desaçon persuadir y componer a estos hombres, y que quisiera mejor hauer tenido que lidiar con vn ex[erci]to de 20.000 soldados que no con estos cinco representantes, los dueños del carruaje y otros dependientes suyos, porque todos son sujetos estraños y fuera de raçon, y yo los e lleuado con maña y gran cuidado por no llegar a fuerça ni violencia con ellos; y aseguro con toda verdad que compadezco mucho a V.S.I. considerando a de tener la menor dependencia con esta gente tan sin raçon; en fin dispuse su viaje y ajustado y regateado el gasto del camino maravedi por marabedi, y considerados las personas grandes de estas familias a sido preciso dar a cada vna para cada

dia de los diez del camino seis Rs. p[ar]a su sustento dos para cama y vno p[ar]a satisfacion del seruicio del ospedaje q. es lo menos se le puede señalar, respecto a la carestia de los mantenimientos q. corre por aca, y porque se imposibilitaban a no poder salir desta ciu[da]d por no tener medios para pagar los gastos hechos en las posadas durante la detencion, se los e satisfecho, como tan bien la regulacion q. se hiço del gasto que tendra el carruaje en los referidos diez dias, q. tan bien por no tener con que desenpeñar del gasto contraido en esta ciu[da]d por la detenzion les mande dar a q[uen]ta de lo que VSI. vera por la Memoria adjunta, que todo a ymportado 7.090 Rs. inclusos los 750 Rs. de los 50 pesos q. se dieron al espreso q. yo despache a VSI., no huiendome podido escusar de socorrer al dueño del carruaje con los 4.000 Rs. q. van señalados en la Memoria con la distincion de los motiuos porque se le dio que fue con espresa condicion de estar y pasar por lo que ve declarar debensele hazer buenos y restituir luego al ynstante lo que inportare la demasia sobre lo qual me a hecho escritura de obligacion que su copia autoriçada remito adjunta, deuiendo decir a

VSI. que si huuiera hallado otro carruaje me huuiera valido del porque este carretero no saliese con su ynstancia y pretension, aunque con la porcion q. se le a dado se a conbenido de mala gana, pero tambien considere que si se hallase costaria mas caro, y por medio de hauer buelto el con el viaje se adelanta el tiempo para que lleguen a esa Corte con mas breuedad esta mañana martes salieron desta ciu[da]d y van con ellos dos guardas de toda satisfacion y el principal lleua el din[er]o de lo que se a de gastar por el camino para que se lo vaia dando poco a poco como se fuere venasyendo [?] y vno de ellos se adelantara en la ultima jornada para dar q[uen]ta a VSI. como llegan. El tiempo va bueno y creo no se detendran mas de los diez dias que ban señalados p[ara]a el camino y holgare ynfinito lleguen en saçon q. no hagan falta. Deseosio [síc] de hauer acertado a seruir a S.Mgd. y a VSI. a q[ui]e[n] suplico sea seruido de mandar q. los referidos 7.090 Rs. destos gastos se satisfagan y remitan a esta ciudad p[ar]a reintegrarlos y restituirlos a la pagaduria de la [?] de Guerra deste presidio de donde se an sacado por via de prestamo, para facilitar esta disposicion, respecto de ser del seru[icio] de su Mgd. y yo estoy iempre al de VSI. ...”

h) Sin fecha. Gastos originados por el viaje de los cinco comediantes y sus familias (A.M.V.: 2-200-5)

“Relacion del Gasto del viaje de comediantes de Badajoz a Madrid.

- Antonio Ruiz tiene de familia siete personas mayores asele considerado para el gasto de cada una cada dia segun la carestia de las cosas a 9 Rs. que en todos ca[da] dia ymportan 63 Rs.	63
- La familia de Carlos de Villavicencio se compone de quatro personas mayores y con la propia regulacion ymporta cada dia 36 Rs.	36
- Josepha de S[a]n Roman y su hija Anjela tienen de familia seis personas q. al mismo respecto ynportan 54 Rs.	<u>54</u>
	153
que ynportan cada dia 153 Rs. y haciendo juicio de diez dias de viaje son menester 1.530 Rs. -	<u># 10</u>
Ant[oni]o Ruiz deue en el meson el ospedaje de 15 dias, conçertado a 15 Rs. de bellon cada vno q. ymportan 224 Rs. -	224
Carlos de Villavicencio esta empeñado y deue en el meson el ospedaje de 15 dias que a ocho Rs. ymportan 120 Rs. -	120
Josepha de S[a]n Roman y su hija estan empen[ada]s en el meson los	

mismos 15 días a onze Rs., ymportan 165 Rs.	<u>165</u>
	2.040

Carruajes

- El gasto del carruaje es de dos coches de a seis mulas son doce vagajes ..	12
- Una galera con ocho mulas	8
- Una litera con tres machos	3
- Una mula de cauallerias para el que gouierna el carruaje	<u>1</u>
Son 24 las [a]zemilas	24

Esta ajustado necesariamente a cada azemila tres zelemine de zeuada cada día y con paja regulado cada uno a dos Rs. y mº que le toca a cada vna hazen 7 Rs. y mº que viene a ser 180 Rs. cada día y considerando diez días de viaje ymporta 1.800 Rs. - Mas 1.800

se dan a estos carreteros para ayuda al desempeño de lo que deuen de la posada del tiempo de la detencion 2.200 Rs. 2.200

4.000

-Dos guardas cada día a 15 Rs. en los diez días del viaje ynportan 300 Rs. . -	300
--------------------------------------------------------------------------------	-----

Mas hiço de gasto el espreso q. se despacho desde Badajoz a M[adr]d con notizia de estar detenidos los comediantes 50 pesos q. hazen 750 Rs. ... 750

Resumen de todo

Comediantes	2.040
Carruaje	4.000
Guardas	300
espreso q. se despacho	<u>750</u>
	7.090

Todo el referido gasto ymporta los dhos. 7.090 Rs. de vellon como va declarado y se a suplido en esta ciu[da]d de Badajoz por enprestado"

Nº: 81. 1695. Muerte de Agustín Manuel.

10 de marzo. Prevenciones tomadas por la muerte del actor Agustín Manuel (A.M.V.: 2-200-5)

“Sr. D. Joseph Martinez, con la noticia q. me acauan de dar aora de la fatalidad de la muerte de Ag[ustin]n Man[ue]l y sauiedo que esta en M[adri]d Man[ue]l Angel, me a parecido combeniente aseguaa aqui su persona y ropa con un apeciui[m]ien]to graue de que no salga desta corte sin licencia mia y queste sea con la ma[y]or breuedad y asi Vm. despondra se execute luego.”

Nº: 82. 1695. Sobre Agueda Francisca y Sabina Pascual.

Sin fecha. Carta de Agueda Francisca al Protector quejándose por las pretensiones de Sabina Pascual (A.M.V.: 2-200-5)

“Illmo. Sr. Señor, Agueda francisca primera dama que a sido este año pasado en la comp^a de Agustin Manuel dice que huiendo llegado a su notica que la Sabina, segunda dama de esta misma comp^a pretende por todo medio empezar el año por primera pone en la consideracion de Vill. que en caso de conseguirlo Agueda no puede allanarse a ser su segunda dama y huiendo tanta falta como ay de mujeres = sup[li]ca a Vill. se sirua de dar el despacho necesario para que benga a esta corte Ana Ypolita su herm[an]a que acabo este año haziendo segunda dama en Granada que es donde oi se alla en la compañía de Juan Ruiz, que por tenerla a su bista despachara un propio a su costa con el despacho de Vill. y le pagara el costo de la jornada y llegando a Madrid si la Sabina queda por primera dama ara dha. Ana Ypolita la segunda y lo mismo si Agueda fuere escogida por prim[e]ra y en caso de componerse la Sabina y Agueda, quedara su hermana por sobresaliente, que respeto de no gastar nada la villa y estarle tan bien tener mugeres de sobra en las compañías, por los accidentes y enfermedades, por esta razon y por ser Agueda tan faborecida del señor Conde de Peñarrubia espera merecer de Vill. esta parricular m[e]r[ce]d. =”

Nº: 83. 1695. Compañías de Damián Polope y Carlos Vallejo.

a) 22 de marzo. Lista de la compañía de Damián Polope⁹² (A.M.V.: 2-200-5)

Damas

1 ^a	Eufrasia Maria [Agueda Francisca]
2 ^a	Jusepa Laura
3 ^a	Paula Maria
4 ^a	Manuela de la Cueba
5 ^a	Manuela de la Baña
Sobresaliente	Jusepa de Zisneros [Ana Ypolita]

Galanes

1 ^o	Damián Polope
2 ^o	Gregorio Antonio
3 ^o	Juan de Cardenas
4 ^o	Joseph Garces [Manuel Agustin]
1 ^o gracioso ⁹³	Manuel de la Vaña
2 ^o gracioso	Juan Nauarro [bejete]
1 ^o barba	Manuel de Mosquera
2 ^o barba	Xpual.[Cristobal] Gorriz
de por medio	Diego Rodriguez y Ant[oni]o de la Vaña
Musico	Juan de Sequeira
Arpista	Juan Baptista Chauarria

b) Sin fecha⁹⁴. Lista de la compañía de Carlos Vallejo (A.M.V.: 2-200-5)

⁹² Hay varias listas y borradores. Reproduzco la que parece ser la lista definitiva inicial y pongo entre corchetes los cambios que presenta el primer borrador. Hay además lo que parece ser una nueva lista en la que aparecen los siguientes cambios: 1^a dama Agueda Francisca o Mariana de Prado; 5^a María de Villavicencio; sobresaliente Manuela de Labaña; 2^o galán Damián de Castro; sobresaliente y cuarto Antonio Ruiz. Otra lista, también sin fecha pero posiblemente posterior a la queja elevada el 30 de marzo por el autor en la que renuncia a serlo por haberle “desuaratado” la Junta la compañía, presenta los siguientes cambios con respecto a la lista que publico: 1^a dama Agueda Francisca; sobresaliente Margarita Ruano; 4^o galán Gaspar de Olmedo, 1^o barba Luis Geronimo, sobresaliente Damián de Castro y apuntador Ventura de Castro. El resto sin cambios (A.M.V.: 2-200-5).

⁹³ Todos los papeles siguientes aparecen en la lista original indicados a la derecha de los nombres.

[Damas]

1 ^a	Eufrosia Maria
2 ^a	Sabina Pasqual
3 ^a	Teresa de Robles
4 ^a	Angela de San Roman
5 ^a	Joana de Robles
6 ^a	Maria de Villavicencio
Sobresaliente	Josefa de Cisneros [un tiple, Catalina Francisca]

[Hombres]

1 ^o	Manuel Angel
2 ^o	Jose Garces [Gregorio Antonio]
3 ^o	Antonio Ruiz
4 ^o	Fco. del Castillo
5 ^o	Rosendo [López]

Varbas	Carlos Vallejo
	Pedro Vazquez
G[racios]o	Hipolito [Olmedo]
2 ^o	Carlos de Villauizencio
	Fco. de Fuentes
Harp[is]ta	Alfonso de Flores
Musico	Manuel de Villaflor
Apuntador	Juan Fco. Texera
Guardarropa	Juan Bautista
cobrador	su padre

Nº: 84. 1695. Sobre Damián Polope.

⁹⁴ Posterior al 26 de marzo ya que indica cambios sobre otra lista, al parecer provisional, que está fechada el 26 de marzo. Indico entre corchetes los cambios del borrador fechado con respecto a la que parece lista original y que no llega fecha y es la que reproduzco.

30 de marzo. Renuncia de Damián Polope a ser autor (A.M.V.: 2-200-5).

“Muy Sr. mio auiedo venido ayer Juan Cubero a notificarle el auto en que diese lista de compañía teniendo ya firmada vna y auiedome hecho obligar a ella por todos los compañeros digo que el auerme alentado a ello fue porque tenia gran caudal de comedias puestas para poder representar aunque yo faltase algun día respecto de estar malo pero que hauiendo la Junta desuaratado la compañía y no hazer fuerza la obligazion que hice, me allo ymposibilitado de poder ser autor ni representar asi por falta de partes como por mi yndisposicion y esto mismo pondre en la noticia de su Mgd. para que se seña que por mi no a quedado el tener compañía sino por no auer querido que se me quedase junta la compañía que ya tenia firmada y ajustada, quedando siempre muy al seru[icio] de Vm. cuya vida g[uard]e dios m[ucho]s a[ño]s desta suya oy martes 3o de março de 1695.”

Nº: 85. 1695. Sobre Margarita Ruano y Gaspar de Olmedo.

a) 2 de abril. Carta desde Valladolid acusando la orden del Protector para remitir a Madrid a los dos actores (A.M.V.: 2-200-5)

“Muy señor mio, esta noche me llamo el Sr. Presidente y me entrego una orden del Sr. dn. Carlos Ramirez, en que de la de S.Mgd. manda se aseguren y remitan a esa corte a Gaspar de Olmedo y Margarita Ruano su muger representantes, para que la ejecutasen, ganandome con su precepto la Artilleria pues el que pierde en la mala obra de que esta ciudad quede sin comp^a soy yo siendo inexcusable, en fin auiedo ido en su busca, auian llegado de esa Corte otras dos representantas esta tarde y trahian nota de que se enbiaua por estas dos partes, las cuales se auian ya retirado a la ygl[esi]a de San Lorenzo de donde con un poco de maña salieron y me los truxe a casa donde quedan esta noche ya embargada una litera la que saldrán mañana domingo de Pasqua, pero casi en camisa, por que a la hora de esta en q[uan]to a su ropa, ay que no se hallo ninguna en su posada que en

las declaraciones que se an tomado a la huespeda y a ellos, es que a mas de 15 dias estauan con este recelo, y aqui muy empeñados con la cofradia que los truxo y con otras muchas deudas sueltas y que la sacaron y pusieron en un conbento que no declaran ni en dos horas que a que se dio principio se puede auer hecho mas apremio ni dilig[enci]a = ira persona con ellos que llevaua mem[ori]a de el carruaxe y costa de el camino, que lo que no se librare alla como prefiere el Sr. dn. Carlos lo suplire sy. VS. se seruira de pasar estas notas al Sr. Dn. Carlos que es muy tarde y no tengo tiempo g[uar]deme dios a VS. como deseo 2 de Abril de 1695.”

b) 3 de abril. La interferencia de la Junta del Corpus de Madrid “desbarata” la compañía que representa en Valladolid (A.M.V.: 2-200-5).

“Illmo. Sr: De orden del Sr. P[residen]te de esta Chan[çilleri?]a e ejecutado la de VI. en asegurar y poner en camino a Margarita Ruano y Gaspar de Olmedo representantes, con el merito que VI. puede inferir de quedar esta ciudad sin compañía ni esperança de componerla para los Autos del Corpus estando esta con 14.000 Rs. de empeño con el Hospital de los niños expositos que me da harto cuidado = e dado a la persona que va con ellos 607 Rs. de que dara quenta y mandara VI. se le satisfagan. Ysabel M^a Authora se halla en esa Corte a la solicitud de reemplazar estos papeles, se se valiere de la Autoridad de VI. se sirva ampararla, por hacer m[erced] a esta ciudad y a estos pobres niños [ilegible] en V[alladoli]d y Ab[ril] 3 de 95.”

c) 3 de abril. Carta al Protector (A.M.V.: 2-200-5)

“Illmo. Sr. Anoche participe a VI. como quedauan asegurados Gaspar de Olmedo y su muger en casa del correxidor y para q. no se dilate un punto la dilig[enci]a salen desta ciudad para esa Corte oy dia de Pasqua a las diez de la mañana, y los lleua con despacho mio Don. Fran[cis]co. del Castillo a quien mandara VI. pagar lo q. constare auer gastado en el biaxe asi del sustento como de vaxages por la memoria q. lleua, todabia no a parecido la ropa quedare haciendo la dilig[enci]a con todo cuidado de q. dare auiso a VI. a quien g[uard]e Dios m[ucho]s a[ño]s en su grandeza como deseo, Vall[adoli]d Abril 3 de 1695.”

d) 3 de abril. Gastos ocasionados por el viaje a Madrid de la pareja de actores (A.M.V.: 2-200-5)

“Mem[ori]a del gasto q. se haze en la conducion de Gaspar de Olmedo y Margarita Ruano, representantes a la V[ill]a de Madrid.

- El alquiler de la calesa en nueve dias q. se considera no auiendo deten[ci]on a v[ei]nte Rs. cada un dia	-	180
De vna mula los mismos 9 dias a 3 Rs., 27 Rs.		27
- Para el gasto de las 4 jornadas de los dhos. Margarita Ruano, Gaspar de Olmedo y dn. Dran[cis]co del Castillo q. los va conduciendo 150 Rs.		250
- Para la zeuada a la mula en q. va el dho. dn. fran[cis]co del Castillo en los dhos. 9 dias, 30 Rs.	-	30
Para el gasto de un dia de deten[ci]on en M[adri]d y 4 de buelta a estaci[u]d del dho. dn. fran[cis]co del Castillo a 1 e Rs. cada dia 60 Rs. . .		60
		<hr/>
		547

La referida partida de 547 Rs. es la q. el Illmo. Sr. dn. Carlos Ramirez se a de seruir mandar se entregue al dho. dn. fran[cis]co del Castillo con mas lo q. al pie de esta mem[ori]a el declarare auerse gastado⁹⁵ si acaso por el temporal hubiere alguna deten[ci]on o lo q. se gastare en los vagajes q. se an de tomar en el espinar para pasar el puerto. V[alladol]d y Abril 3 de 1695.

Y para en caso de dha. deten[ci]on y vagaje se le a entregado mas 60 Rs. de v[ell]on, todo hace 607 Rs. v[ell]on. =

Nº: 86. 1696. Compañías de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas.

a) ? abril. Lista de la compañía de Carlos Vallejo⁹⁶ (A.M.V.: 2-2006)

Damas

Hombres

⁹⁵ Con fecha 8 de abril otra mano añadió al final de la memoria de gastos “Mas zinq[uen]ta Rs. de un dia mas de carruage q. se ocupo en el camino con que juntos estos con los 584 Rs. monta todo lo q. se a de pagar 634 Rs.”

⁹⁶ Debajo de los nombres se indica que “Esta lista se a de firmar de todos los contenidos en ella obligandose a estar en la compañía desde Pascua de Resurezion que viene deste presente año, asta Martes de Carnestolendas del que vendra de seiscientos y nouenta y siete y así mismo se an de obligar a que despues de auerse representado el auto sacramental al pueblo, an de salir con la compañía a representar a la parte o partes que

1 ^a	Ysael de Castro	1 ^o	Manuel Angel
2 ^a	Sauina Pasqual	2 ^o	Joseph Garzes
3 ^a	Theresa de Robles	3 ^o	Antonio Ruiz
4 ^a	Mariana de León ⁹⁷	4 ^o	Frn[cis]co del Castillo
5 ^a	Maria de Villauizenio	Barua	Carlos Ballejo
Sobresaliente	Josepha de Cisneros	2 ^o	Juan de Castro
		Grazioso	Ypolito de Olmedo
		2 ^o	Carlos de Villauizenio
		Papeles de por medio	F[ernan]do [sin apellido] ⁹⁸
			Rosendo Lopez
			Miguel de Escamilla
		Musico	Manuel de Villaflor
		2 ^o	Alphonso de Flores
		Apuntador	Juan Fco. Tejera.

b) Sin fecha. Lista de la compañía de Juan de Cárdenas⁹⁹ (A.M.V.: 2-200-6)

<u>Damas</u>		<u>Hombres</u>	
1 ^a	Agueda Francisca	1 ^o	Gregorio Antonio
2 ^a	Josepha Laura	2 ^o	Damian de Castro
3 ^a	Paula Maria	3 ^o	Juan de Cardenas
4 ^a	Manuela de la Cueba	4 ^o	Fernando de Castro
5 ^a	Manuela de la Vaña	Sobresaliente	Gaspar de Olmedo
Sobresaliente	Margarita Ruano	Varbas	Bernabe Albarez
		Seg[un]dos o	
		partiendo	Pedro Bazquez
		Graciosos	Manuel de la Vaña
		segundos	Diego Rodriguez
		Vejetes	Francisco de Castro

fuere conueniente para todos, y que ninguno a de pedir a la compañía mas partido que aquel que le correspondiere conforme a la parte que hiziere Madrid ..." (A.M.V.: 2-200-6)

⁹⁷ Inicialmente figuraba Angela de San Roman pero su nombre aparece tachado y se indica que "en su lugar" se pone el de Mariana de León.

⁹⁸ Aparece tachado.

⁹⁹ Debajo de los nombres se incluye una cláusula redactada en términos similares a la incluida en la compañía de Vallejo.

de por medio Christobal Gorriz
Musico Juan de Serqueira
Arpista Juan Baptista Chabarría
Apuntador Bentura de Castro
Cobrador y Guardarropa

Nº: 87. 1696. Prisión de Juan Bautista Chavarría, arpista.

2 de abril. Orden de prisión contra Juan Bautista Chavarría, arpista de la compañía de Cárdenas (A.M.V.: 2-200-6)

“En la villa de Madrid a dos días del mes de Abri de mil y seys[cient]os y nouenta y seis a[ño]s el Illmo. Sr. dn. Juan de la Yseca Aluarado Cau[aller]o del horden de S[a]ntiago del

Con[e]jo y Cam[a]ra de su Mgd. y Protector de las fiestas del Corpus y dn. fran[cis]co Ronquillo Briceño Cau[alle]ro de la Calatraua del Con[sej]o y Cont[adur]ia m[ay]or de hacienda de S.M. y Correx[id]or desta Villa: Dijeron que mediante que Ju[an] Bap[tis]ta, Arpista de la compañía de Juan de Cardenas no hauia querido firmar la lista que se formo de dha. Compañia para seruir en ella como lo hauia hecho en el a[ño] pasado se le puso preso en la Carzel desta Villa, donde lo ha estado y esta sin auer executado lo que se le a mandado = Mandaron se le notifique al sosodho. que dentro de veynte y quatro horas siguientes a la notificacion firme dha. lista y se obligue a estar todo el año en dha. compañía segun y como lo han hecho todos los demas de que se compone dha. compañía con aperciui[m]ien]to que de no hacerlo se le lleuara a un presidio de Africa por quatro años, así lo mandaron y señalaron.”¹⁰⁰

Nº: 88. 1696. Sustituciones de actores.

¹⁰⁰ La orden se le comunicó a Chavarría el mismo día 2 quien contestó “estar pronto a cumplir lo que se le manda”.

3 de abril. Sustitución de Angela de San Román por Mariana de León y de Fernando Alonso por Manuel Agustín (A.M.V.: 2-200-6)

“Dixeron [Protector y Corregidor] que haviendo tenido noticia que de la lista de Carlos Ballexo solo falta de firmar Anxela de S[a]n Roman quarta Dama y que no lo a querido hacer sin que primº se le consigne o de vna ayuda de costa para su M[adr]e = y que en la parte de papel de p[o]r medio de dha. lista se a puesto a fernando Alonso, y tener noticia no ser suxeto tan adecuado como lo es Manuel Agustín = Mandaron que se testen de dha. lista las dos personas de Anxela de S[a]n Roman y en su lugar se ponga a Mariana de Leon y en el del dho. fernando Al[ons]o se ponga a Manuel Agustin y en esta conformidad corra dha. lista, así lo mandaron y rubricaron =”

Nº: 89. 1696. Gastos ocasionados por la formación de las compañías.

Sin fecha. Memoria de gastos (A.M.V.: 2-200-6).

“Memoria de lo que se ha distribuydo en la formación de las comp[añia]s de horden del Illmo. Sr. dn. Juan de Layseca =

- Para facilitar el ajuste y combenio de las partes que se escusauan a entrar en las compañías y firmar las scripturas horden Su Illma. se entregasen once mil tetecientos y onze Rs. de v[ell]on, de que se ha de entregar libranza . . . 11.711

- Para conducir la compañía de Toledo y pagar la ropa de las personas que la companion mando su Illma. se diesen las part[i]das siguientes:

- Para la de Ysabel de Castro	1.506
- Para la de Juan de Castro	300
- Para la de la Mallorquina	400
- Para la de Maria de Castro	480
- Para la de francisca de Castro	600

- Para la de fernando de Castro	700
- Para la de B[erna]ue Alvarez.	300
- Para Gregorio Antonio	120
- A Damian de Castro	240

16.357

La libranza que entrego el Sr. dn. Fran[cis]co de Zepeda es de 32.353 Rs. y vaxados de ellos los 16.357 referidos sobran 15.996 Rs. que estan los 13.040 en vale de Joseph G^a Cauallero y los 2.956 que a de reintegrar el Sr. dn. Joseph G^a Remon con r[eci]juos de lo que ha de hauer de el Sr. zepeda y se aduierte que a este gasto se an de añadir 100 ducados que a dado aparte zepeda los 50 a Agueda Fran[cis]ca y los otros 50 a Manuel Agustin con que todo el gasto importa 17.457 Rs. de v[ell]on de que se ha de entregar libranza =”

Nº: 90. 1696. Sobre que las compañías permanezcan en la Corte.

a) 25 de mayo. Notificación del Protector (A.M.V.: 2-200-6)

“Por no preuenir las cosas a tiempo suelen hazer falta quando son menester, sin que se pueda aplicar remedio, como subcedera si en saliendo de este tiempo melancolico pide S.M. a Madrid las comp[añi]as de representantes, y así me a parecido que antes que se diuidan y ausenten, se de alguna prouidencia y para açertar con ella nezesito precisam[en]te de conferir con el Sr. dn. Rafael Sanguinete y el Sr. Dn. Lopez Gaspar de figueroa y con Vm. quien se seruira de participarlo a estos Sres. para que si es posible nos veamos mañana sauado por la tarde despues de las cinco, que aguardar[e] con mucho gusto, y estoy siempre para servir a VM. a quien g[uar]de D[i]os m[ucho]s a[ño]s como deseo de casa oy vienes 25 de maio de 1696=”

b) 12 de julio. Consulta de la Villa de Madrid al Rey proponiendo socorrer a las Compañías de la Corte (A.M.V.: 2-200-6)

“Señor, Hauiendo acudido a Madrid los autos de las dos compañías de comediantes expresando¹⁰¹ la suma necesidad que padecen por la prohibición de la representacion¹⁰² pidiendo se les concediese licencia para salir de esta Corte, y pasar a otros Reynos o se les alimentase pues era constante no tener otros medios de que mantenerse, considerando Madrid lo justo de su instancia y la gran costa que le ha tenido la formacion de las compañías para el R[ea]l seruicio de VM. y representacion de los autos y que de permitirles la ausencia de esta Corte se malogra lo executado y se sujeta a que si el R[ea]l animo de VM. fuere seruido permitir se represente teniendo presente el graue perjuicio que de lo contrario se sigue a los hospitales (como su Protector manifestara a VM) seria dificilísimo boluerlas a formar y exuberante la costa de su conduccion y condonados los incombenientes y gastos tiene Madrid p[or] el menos grauoso el que de 23.000 Rs. de v[ell]on que pueden quedar desembarazados en las consignaciones aplicadas en las fiestas de Corpus [*]¹⁰³ se les sufrague asistiendoles con alguna [¿ayuda?] que corresponda a la cortedad de este caudal no excediendo de el [*]¹⁰⁴ por que seria perjudicar los ynteresados y distribuiendosele economicamente de suerte que en interin que V.Magd. se sirue permitir la representacion logren este corto consuelo a su lamento y Madrid el poder obedecer promptamente lo que VM. se dignare resolver, pues siendo esta su primera obligaz[i]on para darla complimento, seria a expensas del dolor del perjuicio que se seguiria a los ynteresados en la mayor costa hallandose fuera las compañías y para poder executar [*]¹⁰⁵ pone estas razones en la R[ea]l considerazion de VM. deseando sean de su R[ea]l agrado. VM. resoluera lo que sea de su R[ea]l seruicio.”

c) 7 de septiembre. Acuerdo de la Villa sobre conceder una ayuda de costa a las Compañías (A.M.V.: 2-200-6)

“Hauiendo visto los Decretos de S.Mgd. y Acuerdos de M[adri]d en que manda se le socorra a las compañías de representantes con los veinte y tres mil Rs. del residuo que hauia quedado de las fiestas del Corpus. Acordaron que Dn. Fran[cis]co de Zepeda, thesorero de esta Villa y de dhas. Adealas socorra a Carlos Ballejo y Juan de Cardenas autores de dhas. dos compañías con quatro mil seiscientos y sesenta y cinco Rs., a Dos mil trezientos y treinta

¹⁰¹ Originalmente se puso “exponiendo”, que aparece tachado en el documento.

¹⁰² Por la muerte de la Reina Mariana de Austria.

¹⁰³ Al margen se indica el siguiente párrafo para incluir aquí: “despues de satisfechos los gastos de procesion cera danzas rogatibas de nra. Sra. de Atocha y a satisfecho gastos de tumulo y honrras y todo se a hecho de dho. caudal”.

¹⁰⁴ Insertado entre líneas “mediante q. Madrid no tiene otro de q.”.

¹⁰⁵ Insertado entre líneas “este medio de procid^a”

y dos Rs. y mº a cada vno que es lo que se a discurrido darles por la terzia parte de lo que cada vno gana cada día en tiempo que representan y es por quinze dias que enpiezan desde ocho de este presente mes segun la memoria que se entrego por vno de dhos. autores y lo señaladorn dhos. Sres. =”

d) 9 de septiembre. Pago de ayuda de costa a las compañías de Vallejo y Cárdenas (A.M.V.: 2-200-6)

“En la villa de M[adri]d a cinco deias del mes de [ilegible] año de mil seis[cient]os y nouenta y seis el Sr. dn. Fran[cis]co Ronquillo Briceño Cauallero del horden de Calatraua del Consejo de Hacienda de Su Mgd. Correg[id]or de esta dha. Villa = Dijo que mediante

los decretos de su Mgd. en que a sido seruido resolver y mandar que a las dos compañías de comediantes se les socorra con veynte y tres mil Rs. que son los que M[adri]d acordo y ynformo sobrauan de las Aldealas de las fiestas del Corpus y mediante qual tiempo que se formaron dhas. compañías para este presente año se les presto a cada vna Doze mil Rs. de v[ell]on con obligz[i]on y seguridad a favor del thes[ore]ro para restituirlos a diferentes tiempos y plazas y respecto de que este caudal de dhos. veynte y quatro mil Rs. de las Aldealas [ilegible] de fiestas de toros de este año y que hazen falta para las aplicaciones que en el estan dadas y lo mismo subcede en las de las fiestas del Corpus de que es nezesario aplicar el producto para en parte de satisfaz[i]on del coste de las rogativas y prozesiones que se an ejecutado por la salud de sus M[a]g[estad]es = Mando que D. Fran[cis]co de Zepeda thes[ore]ro desta Villa y de dhas. Aldealas de toros y Corpus pague a Carlos Vallejo y Juan de Cardenas Autores de dhas. compañías diez y ocho mil treçientos y treinta y cinco Rs. que con los quatro mil seiscientos y sesenta y cinco que por Acuerdo de la junta de dhas. fiestas se le mando entregar y entraron hacen los dhos. veynte y tres mil Rs. que por dho. acuerdo y decretos de su Mgd. se les mando socorrer vna cant[ida]d de dhos diez y ocho mil treçientos y treinta y cinco Rs. se les pague bajandolos y rescontandolos de los dhos. veynte y quatro mil Rs. que se les presto de las Aldealas de fiestas de toros quedando en su fuerza y rigor las obligaciones constituidas a fauor de dho. thes[orer]o para los cinco mil seiscientos y sesenta y cinco Rs. del resto =”

Nº: 91. 1697. Sobre las Compañías.

a) 20 de febrero. Acuerdo de la Junta del Corpus para que los autores den la lista de sus compañías (A.M.V.: 2-200-7)

“Dijeron que [borrado] combiene se formen las compañías de comediantes para la representaz[i]on de los autos sacramentales que se ha de hacer a su Mg. los Consejos y Madrid en este año, se notifique a Carlos Vallejo y Juan de Cardenas autores de comedias que luego y sin ninguna dilaz[i]on formen listas de sus compañías y las pongan en manos de su Illma. el Sr. Dn. Juan de la Yseca el viernes que viene veinte y dos deste mes a las zinco de la tarde para q. las vean y reconozcan los dhos. Sres. en la Junta que se ha de tener en casa de dho. Illmo. Sr. con aperzibimiento que no lo cumpliendo asi se multara a los dhos. Carlos Vallejo y Ju[an] de Cardenas y se pasara a lo demas q. hubiere lugar en d[e]r[ech]o, asi lo mandaron y señalaron los dhos. Sres.”

b) 22 de febrero. Formación de las compañías (A.M.V.: 2-2007)

“Hauiendose llamado a esta Junta a Carlos Vallejo y Juan de Cardenas autores de las dos compañías de comediantes de esta Corte para efecto de que presentasen las listas de sus compañías como por esta Junta les esta mandado para las que se han de formar en este presente año = y huiendo dado dhas. listas los susodhos., mediante hauerse reconocido por ellas no estar arregladas a proporcion ni con igualdad = se acordo formar las listas de dhas. compañías en la forma y de los suxetos que se ha discurrido y se contiene en ellas y que se notifique asi a dhos. autores, como a los demas suxetos que las comprehenden, las formen y acepten luego que les sea echo notorio este acuerdo con aperciuimiento q. no lo cumpliendo asi, se procedera contra los que no lo executaren como hubiere lugar ...”

Nº: 92. 1697. Compañías de Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo.

a) 5 de marzo. Lista de la compañía de Juan de Cárdenas¹⁰⁶ (A.M.V.: 2-200-7)

Damas

- | | |
|----------------|---------------------------------------|
| 1 ^a | Eufrasia Maria |
| 2 ^a | Isaue de Castro |
| 3 ^a | Paula Maria |
| 4 ^a | Margarita Ruano [Manuela de la Cueva] |

- | | |
|----------------|---------------------------------------|
| 5 ^a | Manuela de la Baña |
| 6 ^a | Maria de Villauicencio ¹⁰⁷ |
| Sobresaliente | Josepha Laura ¹⁰⁸ |

Hombres

- | | |
|---------------------------|-----------------------------------------|
| 1 ^o | Gregorio Antonio |
| 2 ^o | Damian de Castro |
| 3 ^o | Juan de Cardenas |
| 4 ^o | Fer[nan]do de Castro |
| Barba 1 ^o | Ber[na]ue Albarez |
| Barba 2 ^o | P[edr]o Bazquez |
| Sobresaliente | Gaspar de Olmedo ¹⁰⁹ |
| Gracioso 1 ^o | Man[ue]l de la Baña |
| Gracioso 2 ^o y | |
| bejetes | Fran[cis]co de Castro y Diego Rodriguez |
| Papel de p[o]r | |
| m[edi]jo | Xpal [Cristobal] Gorriz |
| Musico | Ju[an] de Sequeyra |

¹⁰⁶ Hay lista definitiva y un borrador. Reproduzco la lista definitiva e indico entre corchetes los cambios del borrador, en el cual se incluye al final una cláusula en la que se indica que se forma la compañía con las mismas condiciones indicadas en las listas de 1696 (permanecer en la compañía desde Pascua de Resurrección hasta Carnestolendas y no reclamar mayor partido) y además otra en la que se indica “que an de salir a representar con la compañía despues de aberse echo los autos en la casa de la comedia y echo la fiesta de Santa Ana a la parte o partes donde fuere combeniencia de la compañía hasta el tiempo que se hiciere el ajuste con el ar[r]endador” (A.M.V.: 2-200-7).

¹⁰⁷ Primero figura Josepa Ruano pero está tachada y sustituida por la Villavicencio.

¹⁰⁸ Primero figura “Ana de la Rosa que esta en Cadiz” que aparece tachada y en su lugar figura nuevamente Josepa Laura, pero en una nota al dorso del documento se indica que “No se señala sobresaliente porque no la ha de hauer señaladamente, y de las tres mujeres vltimas elixira la compañía la que pareciere a proposito para el papel que hubiere de hacer, por que el animo es que todas y todos asistan a las tablas.” (A.M.V.: 2-200-7)..

¹⁰⁹ En el borrador aparece en blanco.

Arpista Alfonso de Flores [Ju[an] Bap[tis]ta Echabarria]
 Apuntador Ju[an] Fran[cis]co Tejera¹¹⁰
 Guardarropa [en blanco]

b) 5 de marzo. Lista de la compañía de Carlos Vallejo¹¹¹ (A.M.V.: 2-200-7)

Damas

1^a Maria de Nabas
 2^a Sabina Pasqual

 3^a Theresa de Robles
 4^a Man[ue]la de la Cueva [Margarita Ruano]
 5^a Juana de Robles¹¹² [María de Villavizencio]
 6^a Josepha de Zisneros¹¹³
 Septimas Juana de Olmedo, que a de venir de Granada.

Hombres

1^o Man[ue]l Angel
 2^o Joseph Garces
 3^o Ant[oni]o Ruiz
 4^o Gonzalo de Espinosa¹¹⁴
 Barba 1^o Carlos Ballejo
 Barba 2^o Ju[an] de Castro
 Sobresaliente Gaspar de Olmedo
 Gracioso 1^o Ypolito de Olmedo
 Gracioso 2^o Carlos de Villavizencio
 Papel de p[o]r
 m[edi]jo Gonzalo de Espinosa

¹¹⁰ En el borrador aparece tachado Ventura de Castro y añadido al lado Tejera.

¹¹¹ Hay lista definitiva y un borrador. Reproduzco la lista definitiva e indico entre corchetes los cambios del borrador. En el borrador se indica lo mismo que en el de Cardenas.

¹¹² En la lista definitiva figura primero aunque tachada "La Mallorquina que a de venir de Segovia", que parece fue sustituida por la Robles.

¹¹³ En el borrador aparece como sobresaliente, aunque también en 6^o lugar ya que no hay séptima.

¹¹⁴ En el borrador figura, aunque tachado Francisco de Castillo.

Vejetes	Fran[cis]co de Fuentes
Musico	Man[ue]l de Villafior
Arpista	Ju[an] Bautista Chavarria [Alfonso de flores]
Apuntador	Ventura de Castro ¹¹⁵

Nº: 93. 1698. Sobre la formación de una compañía para las “fiestas reales”.

a) 17 de febrero. Informe de la Junta al Rey sobre los inconvenientes de formar una compañía para las “fiestas reales” (A.M.V.: 2-200-8).

“Señor: La Junta diputada p[a]ra la formaz[i]on de las compañías que an de representar este año los Autos Sacramentales a V.Mgd. sus consejos y tribunales: Dize que en la q. tubieron este dia manifesto dn. Fran[cis]co de Vargas y Lezama correg[id]or de M[adri]d q. el Duque de Medina Sidonia le hauia ynsiguado ser del R[ea]l Agrado de V.Mgd. se trujesen de fuera tres partes de papeles de mujer q. son las Prados y Paula de Olmedo y q. conoziendo V.Mgd. algunos yncombenientes q. se hauian experimentado en el año pasado de falta de representazion en los corrales, de que probenia perjuizio al publico y a los ynteressados discurria para evitarlos mandar hazer vna compañía de las dos q. actualmente se hallan en esta Villa y que esta representase las fiestas r[eale]s a V.Mgd. formando la Junta otras dos compañías para asistencia diaria a los dos corrales y que si pareziere valerse de algunos de los papeles de la compañía que se hauria de formar para Palazio u de todos en la representazion de los Autos, se hiziese y venerando esta Junta tan soberana ynsignuazion deseando el mayor azierto y obsequio en seruizio de V.Mgd. a puesto en execuzion escriuir a las ziudades donde se hallan estas mugeres p[a]ra asegurarlas y si pareziere conduzir las, en medio del desconsuelo en que se halla de lo que la experiencia a manifestado, pues suelen estas tener el credito de buenas partes en comp^a q. llaman de la legua, y en esta Corte no el de la azeptazion que su abilidad por afuera les a dado, sin parar la considerazion a la gran

costa que tiene su conduzion = en la formazion de la comp^a separada, para las fiestas r[eale]s no puede dejar esta Junta de poner presentes y ponderar a V.Mgd. los grandes perjuizios y yncombenientes que se an ofrezido y discurrido y sin tocarlos todos por no molestar sus r[eale]s oydos, se expresan los mas capitales, que son la suma dificultad que obra en su ejecuzion hauiendo de sacar los primeros y mejores papeles de las dos compañías que ay aqui para ella y no quedar como no queda, forma para que ni aun razonables se puedan componer las otras dos, y esto no lo haze la resistencia del gasto, que tambien se deue ponderar, sino la ymposiullidad por falta de sugetos que sean de prouecho en este ministerio, pues esta en entero conozimiento, que las dos compañías que an estado formadas, an sido, y es, de lo mejor y mas escojido que entre todo lo que ay en el Reyno se

a podido juntar, y sacadas de estas las prinzipales partes conoze lo difizil que sera su formazion, y tanto que lo tiene por ymposible, y dado caso que se logre, componiendose de lo que se pudiere juntar, tambien es de sumo reparo que se a de ofrezzer en la representazion de los Autos, pues si los an de representar las dos compañías que se an de formar y a el tiempo de la representazion de ellos fuere del r[ea]l animo de V.Mgd. que vno se reparta a la comp^a de las fiestas r[eale]s o a los prinzipales papeles de ella, es dejar perezer y perderse el resto de las dos compañías, perdidos los emprestidos y ayudas de costa que M[adri]d les haze y da, para ayuda a superar los gastos de la fiesta, perderse el arrendamiento, destruirse los hospitales y pagarlo los pobres ynteressados que tienen su consignazion aplicada en el producto de los corrales, cuyos reparos tiene por zierto esta Junta que en la r[ea]l clemenzia y benignidad de V.Mgd. seran dignos de su soberana atenzion para que haziendo estimazion de ellos se sirua de mandar no se haga nobedad y se formen las dos compañías como siempre se a echo reclutando de las partes que se an de traer de fuera y mudando algunos otros papeles de hombres de se nezesita, pues estando formadas en tiempo y teniendolas en esta Villa todo el año sin darles lizenzia para que salgan el verano fuera para cuiu prouidencia se dara quenta a V.Mgd. por esta junta y mandando que con tiempo se les entregue las r[eale]s fiestas de V.Mgd. para que las puedan estudiar, se logra el fin del mayor seruizio de V.Mgd.: no hazer nobedad en lo que siempre se a estilado, ni falta, al publico, ni a los corrales en sus representaciones =

V.Mgd. lo mandara ber y lo que sea de su mayor agrado. Madrid y febr^o 17 de 1698."

¹¹⁵ En el borrador aparece Juan Bautista Tejera aunque tachado y en su lugar solo se indica francisco.

b) 28 de febrero. Resolución del Rey sobre la formación de una compañía para las fiestas reales (A.M.V.: 2-200-8)

“Acabo de reciuir vn papel del Sr. Dn. Antonio de Vbilla, en que me dize de orden del Rey, que haviendo visto su Magd. la cons[ul]ta de la Junta de las fiestas del Corpus y otra mia con que la puse en sus r[eale]s manos, tocante a las compañías de comediantes, se ha seruido mandar que por aora no se inobe en su formacion, sino que se execute lo mismo que otros años, de que doy auiso a V.S. para que se tenga entendido en la Junta en el interin que vaja resuelta la cons[ul]ta tocante a esta materia que sera en esta misma sustancia segun me auisa dho. Sr. Dn. Antonio de Vbilla, g[uar]de Dios a V.S. m[ucho]s a[ño]s. Madrid y febrero 28 de 1698.”

Nº: 94. 1698. Sobre las hermanas Prado.

12 de marzo. Certificado del escribano de Ecija sobre los obstáculos que impiden enviar a Madrid a las hermanas Mariana y Eulalia de Prados (A.M.V.: 2-200-8).

Cristobal de Fuentes, escribano de Ecija, certifica: “... parece que a los nueve deste presente mes y año de la fha. por el Sr. Ml. de Campo Dn. Fran[cis]co Pinel y Monrroy cauallero de la orden de Santiago correx[id]or y Justizia m[ay]or desta dha. ziudad se probeio Auto por el qual dijo que por el correo de dho. día nueve deste mes auia rezeuido carta del Illmo. Sr. Dn. Juan de la Yseca Albarado del Consejo de su Magd. y Camara de Castilla y proteptor de las compañías de representantes destos Reynos en q. expresam[en]te le ordenaba q. con la maior brebedad posible les remitiese a la Corte y Villa de Madrid a Mariana de Prados y a Eulalia de Prados hermanas representantes en la compañía de Xptobal. Cauallero Autor q. a estado y esta en esta ziudad por tener expezial y expresa horden dho. Sr. Dn. Ju[an] de la Yseca de su Magd. q. Dios guarde para componer desde luego las partes y papeles para la representasion [síc] de los Autos Sacramentales pagando lo que ymportasen sus transportes y a este fin que pasase dho. Sr. correx[id]or a envargar y asegurar las personas de las susodhas. con sus ministros de forma que no pudiesen hazer fuga = y en ex[ecuci]on de la dha. carta orden q. su md. entrego y esta puesta p[o]r caueza de dho. Auto mando se fuese a las casas de la morada de las susodhas. y a las demas p[ar]tes donde pudiesen ser abidas y hallandose se les leiese y rquiriese con la dha. carta del dho. Sr. dn. Ju[an] de la Yseca para que se prebiniesen a su viaje a dha. corte y para su seguridad se

les embargase su ropa y vienes y las personas de las susodhas. en persona abonada para q. las entregase cada que p[o]r dho. Sr. Correx[id]or se mandase hazer el dho. viaje, p[ar]a lo qual y las demas dilix[enci]as y declaraciones q. sobre esto se ofreziesen por estar su md. ocupado en otras dependenzias del seruizio de su Magd. dio su comision a D. Alonso de Abila theniente de Alguazil m[ay]or desta ziu[da]d = Y en ex[ecuci]on y cumplim[ien]to del dho. Auto luego y continente sin dilazion alguna el dho. theniente de Alguazil m[ay]or asistido de algunos ministros y en su compañía yo el pres[en]te es[criba]no fue a vnas casas en esta ziudad a el agua vajo junto a la porteria del campo del con[ven]to de San Pablo y Santo Domingo donde dijeron viuir las dhas. Mariana y Eulalia del Prado hermanas y abiendo entrado en ellas se subio a una sala alta donde estaban las susodhas. y Ju[an] Antonio marido de la dha. Mariana de Prado y Phelipe de Henestrosa marido de la dha. Eulalia de Prado representantes de la compañía q. en esta ziudad a tenido el autor Xpl [Cristobal] Cauallero = y con efecto por mi el pres[en]te es[criba]no les fue mostrada y leida a las susodhas. y a dhos. sus maridos la carta de dho. señor Dn. Ju[an] de la Yseca Albarado y todos los susodhos abiendola oido y entendido dijeron que la obedezian y obedezieron y q. estaban prestos a lo cumplir sin envargo de los accidentes y achaques que padezian los susodhos dandoseles todo lo nesesario para la costa de su viaje y ropa y para pagar diferentes deudas q. en esta ziudad debian en q. estaban empeñados = p[o]r lo qual el dho. theniente hizo envargo de diferentes vestidos de las susodhas. q. se expresan en dha. dilix[enci]a, los quales y sus personas deyo depositadas en persona segura y abonada vez[in]o desta ziudad q. otrogo deposito en forma ante mi y se obligo a entregar las personas de las susodhas. y dhos. sus vestidos cada q. p[o]r dho. Sr. Correx[id]or se le mandase = de cuios dilix[enci]as se le dio p[o]r mi el dho. es[criba]no notizia a dho. señor Correx[id]or q. su md. aprobo en todo y por todo y mando se les notificase a los dhos Ju[an] Antonio y Phelipe de Henestrosa y a las dhas. sus mugeres expresasen las cantidades q. dezian nezesitaban p[ar]a dho. su viaje a dha. Corte y para la paga de las deudas que estaban debiendo para con sus respuestas dar su md. la probidenzia q. combiniese = y en el dia diez deste dho. mes p[o]r mi el dho. es[criba]no le fue notificado a los dhos. Ju[an] Ant[oni]o y Mariana de Prado su mug[e]r y a Phelipe de Henestrosa y Eulalia de Prado la suia el dho. Auto a el qual respondieron los dhos. Ju[an] Antonio y Mariana de Prado q. neçesitaban de vn mil setezientos y ochenta y zinco rs. q. debian a diferentes personas desta ziudad que les abian prestado q. se expezifican en dha. dilix[enci]a = y asimismo vn mil y quinientos reales para el mantenimiento del viaje respeto de componerse su familia de ocho personas = y asimismo nezesitaban p[ar]a llebar su ropa encajonada y algunos trastos seis cargas de vestias maiores y vn coche o litera p[o]r estar la dha. Mariana de Prados preñada de tiempo

de seis a siete meses y con accidentes enfermedad en vn ojo que esta padeziendo mas t[iem]po de dos meses y medio = y asimismo eran nesarios otros mil y quinientos reales p[ar]a la costa de dhas. caualguras [s/c] y moços que les fueren asistiendo = y los dhos. Phelipe de Henestrosa y Eulalia de Prados su muger q. abian menester vn mil ochocientos y nov[en]ta y un reales q. debian a diferentes personas q. expresan en dha. dilix[enci]a y asimismo otros un mil y quinientos reales para el sustento de su familia en dho. viaje p[o]r componerse asimismo de otras ocho personas = ochozientos reales para el porte de tres cargas de ropa y trastos de casa = y asimismo otro coche o literas respeto de estar la dha. Eulalia de Prados rezien parida y con diferentes accidentes y achaques que padezia y ser sus hijos de corta edad.

Y despues de los referido en el dho. dia diez deste pres[en]te mes ante dho. señor correx[id]or se presento pedim[en]to por parte de los dhos. Ju[an] Antonio y Phelipe de Henestrosa haziendo relaz[i]on de lo susodho. y que dho. Sr. Correx[id]or se auia de seruir de suspender la remision de dho. viaje entre tanto q. las dhas. sus dos mugeres estaban capaces de executarle sin riesgo de sus vidas respecto de q. al pres[en]te la dha. Mariana de Prado se hallaba preñada de seis a siete meses y con diferentes achaques habituales expezialm[en]te de vn grave corrim[ien]to a los ojos q. auia mas de dos meses que continuam[en]te padezia sin aber vastado a corregirle muchas sangrias y medicam[en]tos que se le abian aplicado permaneziendo con el mismo rigor que al prinzipio = y la dha. Eulalia estaba rezien parida y tambien con muchos achaques habituales con q. se hallaba al presente en la cama sin aber combalezido del parto en cuiu atension de ponerse en camino tan dilatado con la azeleridad q. se prebenia se arriesgaban ambas a grave perjuizio de su salud y vida = por lo qual pidieron a dho. Sr. Correx[id]or fuese seruido de mandar que los medicos q. les abian asistido y asistian declarasen con fundam[en]to el estado de dhos. achaques e ynformasen sobre el riesgo q. se les podia ocasionar de executar dho. viaje y que constando en lo q. vastase se sirbiese de sobreseer en la ex[ecuci]on de dha. orden y remision = y p[o]r dho. Sr. Correx[id]or se probeio Auto en que mando rezeuir dhas. ynformaz[i]ones y q. fha. se llebase para probeer = y con efecto en el dia honze deste dho. mes ante dho. Sr. Correx[id]or y ante mi como tal es[criba]no depusieron e ynformaron los doctores Dn. Joseph Fer[nande]z de Palazios y dn. Joseph Fer[nande]z de Cordoua y dn. Fern[an]do Pedraza medicos y vez[in]os desta dha. ziudad cada vno p[o]r su depozision aparte y p[o]r ellas vienen todos los sosodhos. en vna misma cosa como es estar visitando a la dha. Mariana de Prados de vna ynflamaz[i]on a los ojos prinzipalm[en]te al siniestro orixinada de vna fluxion de humores viscosos y crasos de la caueza a la dha. parte causando grabisimo dolor en ellos y avnque se le hazian remedios para su sanazion no podian ser los

nesarios para la curazion radical que nezesitaba p[or] estar preñada de siete meses la qual ynflamaz[i]on auia padezido mas de dos meses quitandole el representar muchos dias y por ser tal no podia hazer viajes largos so cargo de riesgo grabe de perder la vista p[or] los accidentes q. le podian sobrevenir = y tambien estar visitando a la dha. Eulalia de Prados q. estaba rezien parida en los primeros terminos de su purgazion y con vn corrim[ien]to a toda la mandibula yzquierda con gran dolor en todas las muelas de dho. lado por lo qual se le puede seguir riesgo de la vida en hazer viaje dilatado = y en vista de dhas. deposiziones de dhos. tres medicos dho. Sr. Correx[id]or mando ponerlas con los autos y que io el presente es[criba]no diese testimonio a su md. de todo ello para dar quenta a dho. Sr. Dn. Juan de la Yseca Albarado de cuia orden su md. estaba prozediendo segun mas largamente consta y pareze de los dhos. Autos que quedan en mi poder a que en todo me refiero y para que conste por mandado de dho. Sr. Don fran[cis]co Pinel y Monrroy correxidos y justicia maior desta dha. ziudad de ezija doy el presente en ella en doze dias del mes de marzo de mil seiscientos y nouenta y ocho =”

Nº: 95. 1698. Compañías de Carlos Vallejo y Juan de Cárdenas.

a) *Sin fecha. Lista de la compañía de Carlos Vallejo* ¹¹⁶ (A.M.V.: 2-200-8)

<u>Damas</u>		<u>Hombres</u>	
1ª	Eufrasia Maria	1º	Manuel Angel
2ª	Sabina Pasqual	2º	Joseph Garzes
3ª	Theresa de Robles	3º	Antonio Ruiz
4ª	Manuela de la Cueva	Grazioso 1º	Ypolito de Olmedo
5ª	Margarita Ruano	2º	Alonso de Olmedo
6ª	Juana de Robles	Barba 1º	Carlos Ballejo
Sobresaliente	Josepha de Zisneros	2º	Juan de Castro

¹¹⁶ Hay un borrador con algunos cambios: como 1ª dama aparecen tachadas María de Navas y Eufrasia María, y sin tachar Sabina Pascual; como 2ª dama figura tachada Sabina Pascual, y encima de ella y sin tachar Josepha [?]; como 6ª aparece tachada Juana de Olmedo, y a su lado sustituida por Juana de Robles. Entre los hombres figura como 4º y sobresaliente Gaspar de Olmedo, para hacer vejetes Carlos de Villavicencio; en papeles de por medio aparecen tachados Manuel Polope y Antonio de Prado, aunque este finalmente vuelve a aparecer sin tachar, y en la lista definitiva su nombre ha sido añadido pero con otra letra. Entre los músicos figura tachado Alfonso de Flores y en su lugar Chavarría (A.M.V.: 2-200-8).

Vejetes	Carlos de Villauizenzio y
segundo	
grazioso partiendo	
con	Alonso de Olmedo
Papel de por	
medio	Manuel Polope [y]
	Antonio de Prado
Sobresaliente	Gaspar de Olmedo
Musicos	Manuel de Villaflor y
	Ju[an] Baup[tis]ta Chabarria

b) Sin fecha. Lista de la compañía de Juan de Cárdenas (A.M.V.: 2-200-8)

<u>Damas</u>	<u>Hombres</u>
1 ^a Maria de Nabas	1 ^o Gregorio Antonio
2 ^a Ysabel de Castro	2 ^o Damian de Castro
3 ^a Paula Maria	3 ^o Juan de Cardenas
4 ^a Manuela de la Baña	4 ^o Fernando de Castro
5 ^a Juana de Olmedo	Gracioso 1 ^o Manuel de la Baña
6 ^a Maria de Castro	2 ^o Graziosos y
Sobresaliente Josepha Laura	vejetes partiendo Diego Rodriguez
	y Fran[cis]co de Castro
	Barba 1 ^o Bernabe Aluarez
	2 ^o Pedro Bazquez
	Papeles de por m ^o Xptoual Gorriz ¹¹⁷
	Musicos Juan de Squeyra y Alfonso de
	Flores y Miguel Ferrer ¹¹⁸

Nº: 96. 1698. Sobre Alfonso de Flores, arpista.

¹¹⁷ Figura a su lado pero tachado Antonio de Prado.

¹¹⁸ Añadido con otra letra.

a) Sin fecha. Prisión de Alfonso de Flores (A.M.V.: 2- 200-8)

“... Alfonso de Flores arpista de la compañía de Juan de Cardenas queria hacer ausencia de esta Corte se fue [el alguacil] a su posada y [palabra borrada] en ella por dho. Alguacil Mayor se le propuso diese fianza de que no aria ausencia de esta Corte el qual respondio no tenia persona q. le avonase y visto su respuesta le trajo ante el Sr. Correx[id]or por su S[eño]ria auiendole preuenido diese la dha. fianza el qual respondio no tenia quien le fiase y q. estaua pereciendo por no tener con que mantenerse y su S[eño]ria mando se le pusiese en la Carcel Real de esta uilla como con efecto se le puso y se entrego a Manuel Vizente portero q. estaua de puerta a el qual se le requirio no le dajase salir de dha. prision sin horden del Sr. Correx[id]or el qual respondio cumplira con lo que se le mandaua ...”

b) ¿6 de febrero? El Duque de Medinasidonia reclama a Alfonso de Flores para una fiesta (A.M.V.: 2-200-8)

“Al Sr. Dn. Fran[cis]co de Vargas y Lezama el Duq. de Medinasidonia y dize como ha sauido que de orden de su señoria esta preso en la carzel Alfonso de Flores arpista de la compañía de Man[ue]l de Cardenas por sospecha de que esta quaresma se quiere hir de Marid, y que teniendo dispuesta a sus Mgs. para mañana vna fiesta q. haziendole falta este sugeto le sup[li]ca a su señoria le haga fabor de embiarsele pues el Duque le mandara que por ningun caso se vaya ni escuse de seruir a Ma[dri]d y saue que lo executara y siempre queda a la obediencia de su señoria.”

Nº: 97. 1698. Sobre Isabel de Prado.

10 de marzo. Carta del corregidor de Antequera al Protector (A.M.V.: 2-200-8)

“Illmo señor: Señor Illmo. satisfago a la de VI^a de 4 del corriente en que se sirue de ordenar que para la zelebraz[i]on de los autos del Corpus haga conducir sin dilazion a esa Corte las dos hermanas Prados que han ynformado a VI^a se allan en esta ziu[da]d, sintiendo en la obediencia de VI^a no estar capaz de executar esta dilix[enci]a por la razon de que la vna herm^a, que es de superior voz y gran representanta llamada Ysael de Prado se aya monja profesa en el combento de Sta. Catalina desta ziu[da]d y la otra segunda a dias que

esta ausente de ella y viue casada en Benameji y la notizia que de esta tengo es no tener voz ni hauer salido a las tablas ni seguido la profesion, en cuiá yntelix^a [ilegible] seruirá de ordenar lo demas que se pudiere ocurrir de su agrado a cuiá disposicion estoí con el rendim[ien]to que mi cordial y antigua ley prefesa y mandare a VI^a legdo. p[or] gde. su Illma. persona p[or] los largos y dilats. a[ño]s que puede y yo deseo. Anteq^a y marzo 10 de 1698.”

Nº: 98. 1698. Sobre la compañía de Juan de Cárdenas.

a) 2 de mayo. Memorial de la Junta del Corpus al Rey sobre el intercambio entre la compañía de Cárdenas y la que actúa en Toledo (A.M.V.: 2-200-8).

“Señor: La Junta de las fiestas del Corpus, diputada a fin de formar las compañías para la representaz[i]on de los que se an de hazer en zelebridad del día = Dize que Dn. Fran[cis]co de Vargas y Lezama Correx[id]or de esta Villa a participado como el conde de Oropesa presidente del Consejo, le a ynsignuado ser del R[ea]l agrado de V.Md. que la compañía de Juan de Cardenas, que es vna de las dos que estan formadas, pase a la ziudad de Toledo, a los festejos r[eale]s, y que para suplir la falta de esta compañía se valga Madrid de la que ay en dha. ziudad de Toledo, o de otra qualquiera: y venerando esta Junta la resoluz[i]on de V.Mgd., y deseando en quanto sea posible obedecer a sus r[eale]s hordenes a pasado a discurrir medios que no embarazen el mayor obsequio y gusto de V.Mgd. para su obediencia, pero a vista de estar el t[iem]po tan adelante, no puede dejar de poner presente y en la r[ea]l consideraz[i]on de V.Mgd. como tiene ya la Junta repartidos los Autos y dadas a las compañías las ayudas de costa y prestamos que es estilo y lo que tiene reciuido la comp^a de Juan de Cardenas a quien esta repartido el Auto de la honda de dauid, y esta entre si, y estudiando los papeles del son 37.000 Rs. que se componen los 10.000 Rs. del emprestido que se les haze y el resto de las ayudas de costa para luzirla cuya cantidad queda perdida mediante que esta no la pueden restituyr ni habra razon para pedirla: de que resulta que si se encarga a otra compañía la representaz[i]on de este auto demas de que se duda su desempeño y falta de luz[imien]to, sera añadir nuevo gasto por el que se a de ocasionar de la condiz[i]on de ella y voluer a dar las mismas ayudas de costa y suplim[ien]tos, para lo qual no ay medios ningunos pues estas fiestas tienen su consignaz[i]on fija, y de ella, sin esta

nouedad, los mas años aun no alcanza a superar lo que se ofrecen cuyos motibos tiene esta junta, por de su pr[incip]al oblig[aci]on ponerlos en la suprema comprehension de V.Mgd. a que se añaden los perjuizios que resultan contra los

hospitales y ynteressados que tienen las consginaciones en el valor y aprouecham[ien]to de lo que producen ambos corrales de comedias sin discurrir forma por donde poderlos resarzir y mas a vista del descubierto que tubo este caudal el año pasado con el undim[ien]to y nueba obra del corral del Principe, y bajas echas al arrendador por falta de representaz[i]ones que ymporto todo 174.937 Rs. y si a esta falta se le junta otro qualquier gasto, no es ponderable el desconsuelo que causara estos atrasos, en medio de los quales y para que no falte a V.Mgd. este tan corto festejo siendo del r[ea]l agrado de V.Mgd., pase esta compañía de Juan de Cardenas a esa ziudad a representar las fiestas o comedias que se le dieren para el maior diuirtim[ien]to de V.Mgd., permitiendo V.Mgd. estudien el Auto que le esta repartido, y que buelua a representarle en esta Villa para el día del Corpus porque no falte la zelebridad se puede ejecutar y sin hacer la nouedad de que se busque otra compañía porque sera deshazer la fiesta y arriesgarla en el todo demas de los gastos, y sumos incombenientes que ban ponderados =

V.Mgd. lo mandara ver y lo que sea mas de su r[ea]l gratitud Madrid y Mayo 2 de 1698.
es copia de la consulta orig[ina]l que se hizo a su Magd. y se entrego a los caualleros comisarios de fiestas del Corpus para que la lleuasen a mano del exmo. Sr. conde de Oropesa Presidente del consejo para que su ex^a la remitiese a la ziu[da]d de Toledo donde esta su Magd. =”¹¹⁹

b) 5 de mayo. Concesión de una ayuda de costa a la compañía de Cárdenas para el viaje a Toledo (A.M.V.: 2-200-8)

“Sen[or] exmo., por el papel adjunto vera vs. lo que a resuelto S.Magd. tocante a que vaia a Toledo la compañía de Ju[an] de Cardenas con la zircunstancia que tambien se sabra en la Villa pues el Sr. conde de Oropesa dize lo a notiçiado a su ex^a y asi me persuado que abra

¹¹⁹ Con fecha 4 de mayo hay una nota del Conde de Oropesa al Protector comunicándole que el Rey acepta la propuesta “...para q. la compañía de Ju[an] de Cardenas prosiga en estudiar el Auto que se le ha repartido y se halle en esta Corte a la festiuidad del Corpus. Pero en el interin manda S.M. vaya a festejarle a Toledo...” (A.M.V.: 2.200.8)

acudido el autor a Madrid para que se les de con que hazer el viaje y la aiuda de costa que se a estilado y por si acaso no an acudido por omision, me a pareçido preuenir a vs. para q. con este pretexto no se detenga la compaña que esta S.M. aguardando, g[uar]de D[i]os a vs. m[ucho]s a[ño]s como deseo, M[adri]d y Maio a 5 de 1698.”

c) 17 de mayo. Petición de la Junta al Rey para que la compañía de Cárdenas vuelva a Madrid (A.M.V.: 2-200-8)

“... estando el t[iem]po tan adelante y que la compañía referida necesita de venir a ensaiar los ensayos hordinarios para executar el jeneral puese [síc] haze el Martes por la mañana antes del día del Corpus y vestir la fiesta para su maior lucimiento, y que esto no lo puede hacer sin que lo mande V.M. y de la horden para ello, cuia proposiz[i]on pone pres[en]te esta junta con todo rendimiento a V.M. para que mande lo que fuere mas de su r[ea]l gratitud. M[adri]d y Mayo 17 de 1698 =”

d) 22 de mayo. Nueva petición de la Junta al Rey para que la compañía de Cárdenas vuelva a Madrid (A.M.V.: 2-200-8)

“Señor: en consulta q. bajo en 17 deste mes la junta diputada p[a]ra las fiestas del Corpus puso en la r[ea]l considerazion de V.Mgd.¹²⁰ q. mediante estar el t[iem]po tan adelante y nezesitar la comp^a de Ju[an] de Cardenas benir a esta Villa a ensayar y bestir el Auto de la onda de dabid q. le esta repartido p[o]r q[uan]to faltare la celebridad del dia V.Mgd. fuese serbido de darla liz[enci]a p[a]ra q. viniese: y habiendose suspendido esta resoluzion se alla Madrid prezisada a suplicar a V.Mgd. mande lo q. sea de executar y si no fuera del r[ea]l agrado de V.Mgd. el q. la comp^a baya se suspenda la representazion del del templo [ilegible] q. tiene la comp^a de Carlos Vallejo p[o]r q. no se malogre la fiesta hasta q. V.Mgd. baje por q. de executar el vn auto solo se siguen muchos yncombenientes asi por los gastos q. ocasionan la separazion de ellos y lo prinzipal la celebridad de la fiesta y bo haber ejemplo de q. se aya ejecutado lo contrario.

Y mediante tener entendido q. V.Mgd. no estara en esta Corte el dia del Corpus sup[li]ca M[adri]d a V.Mgd. mande dar orden p[a]ra q. asista su R[ea]l Capilla a la Misa y prozesion

¹²⁰ Aquí se incluye aunque tachado “en el día 17 deste mes”

como es costumbre y las squadras de las Guardas V.Mgd. lo mandara y lo q. fuera de su r[ea]l agrado, M[dari]d y Mayo 22 e 1698.”¹²¹

e) 24 de junio. Resolución del Rey¹²² sobre la representación de los autos (A.M.V.: 2-200-8)

“Su Magd. Dios le g[uar]de ha señalado el día 26 de este para los autos y así se lo partizipo a V.S. para q. de disposizion puntual a su ejecucion, g[uar]de D[ios] a VS. m[ucho]s a[ño]s. M[adri]d a 24 de junio de 1698.”

Nº: 99. 1698. Gastos del Corpus.

20 de octubre. Relación de gastos menores¹²³ (A.M.V.: 2-200-8)

- “... A los ministriles por su asistencia del día del del Corpus y toda su otava en Santa Maria y en la representaz[i]on de los autos en los carros triunfales”.	750
- Por el alquiler de los coches para “... conducir las compañías a la casa del Sr. Protector, a los ensayos de los autos, a la de los autores y a las muestras a las casas de Ayuntamiento y representaciones de ellos a su Mgd. al Consejo y a Madrid”	1.473
- A los dos autores de ambas compañías “... por las muestras que hizieron de ellos el sauado santo a cada una pago dho. Thesorero un doblon de a ocho”.	480
- A los dos autores de ambas compañías por “... el ensayuelo de los autos que hizieron en sus casas a los caualleros comisarios”	480
- “A los dos musicos de las compañías por el trauaxo de componer la de los autos, a quinientos rs. a cada uno segun es estilo todos los años” -	1.000

¹²¹ En el mismo expediente hay una resolución del Rey fechada el 26 de mayo por la que se indica que “...los autos sacramentales no se representen hasta su r[ea]l venida a esta corte ...” pero da orden para que la Capilla Real asista a la procesión (A.M.V.: 2-200-8)

¹²² Con fecha 26 de mayo se comunicó que el Rey había “...resuelto que los autos sacramentales no se representen hasta su RI. venida a esta Corte...” (A.M.V.: 2-200-8)

¹²³ Reproduzco solamente los gastos ocasionados por la representación de los autos sacramentales y por ambas compañías de actores.

A los dos apuntadores de las compañías "...por el trauaxo de sacar los papeles de los autos segun estilo de otros años"	-	400
A los dos porteros de las compañías, 100 Rs. a cada uno "... por la ocupaz[i]on y trauaxo q. tienen en llamar las compañías a ensayar que es lo mismo que se les da cada año"		200
[...]		
- Al clarín "...que toco en las muestras y en los autos los dias que se hizieron"		240
- Al tambor "por la mesma razon"		180
[...]		
- A Simon Aguado "...que se le mandaron de limosna"		200
- A Antonio de Alama por "... la conduzion de los carros p[ar]a la representaz[i]on de los autos los mesmos en que se ajusto dha. conduz[i]on que mediante la dilazion de representarse los autos por estar Su Magd. fuera de la Corte y hauer estado muchos dias el ganadado detenido y no sauerse que día se harian no se oblige en forma el dho. Antonio de Alama para despacharle libranza y se axusto con los cau[aller]os comisarios en dha. cantidad"	-	4.000
A D. Antonio de Zamora "... que compuso los dos autos sacramentales que se representaron este año y fueron elexidos por Su Magd. por el trauaxo de su composizion y la de las loas sainetes y mojigangas con que los adorno cuya cantidad se le dio por ayuda de costa de horden de la Xunta" . . .	- A	5.500
"... la mujer que ayuda de la casa de los ensayos del Rey por el gasto de luzes y otras cosas para ensayar los autos que se hizieron en dha. casa" . . [...]		120
- A las dos compañías para "... vestir las mojigangas y sainetes trescientos Rs. a cada una"		600
- Al cura de San Salvador "...para el horgano nuevo de su yglesia" . . .		1.100
- Por dos correos "... que fueron el uno a Granada por las Prados yente y viniente y el otro en su alcance a que no viniesen por estar ya ajustadas ambas compañías"	- Por la	1.150
"... costa de la conduzion de la compañía de Cardenas que fue a Toledo de horden de Su Magd. y por su real decreto mando la ymbiase Madrid a su costa"	- Por los	6.838

gastos ocasionado "... así en los refrescos que se dieron a las compañías durante los ensayos como de otros que fueron prezisos hazerse con los sobresalientes que entraron en los autos para que le isiesen los papeles y en Toledo a los que entraron en el auto que se hizo en dha. ziudad a su Magd. y las preuenciones que para el fueron nezesarias" 11.026

- Por dinero "... que de horden de la Junta dio a diferentes comediantes de ambas compañías del tiempo de axustarse para empezar a Pascua que fueron prezisas darse y no se ponen con expresion por no causar exemplar en adelante" - 16.191

Por lo que se "... dio a diferentes personas de dhas. dos compañías del tiempo de repartirse los papeles de los autos para el gasto de los traxes que se nezesitauan y que hiziesen algunos papeles que no les tocaua y para el mayor luzimiento de dhas. fiestas se les encargo lo hiziesen como lo hizieron y no se ponen por menor dhas. ayudas de costa por no causar exemplar como ba referido" - A "... 17.500

seis sobresalientes que entraron en ambas compañías asi hombres como mugeres por ayuda de costa para vestir sus papeles y otros gastos que se ocasionaron con la dilazion de la representaz[i]on de los autos por hauer caydo enfermas algunas personas y ser preziso socorrerles en su enfem[eda]d" [...] 8.500

- Por 2.832 Rs. "... que se mandaron dar de ayuda de costa a la compañía de Juan de Cardenas para que lo repartiesen entre todos en atenzion a hauerse compuesto sin vna dama que les faltaua y ser nezesario traerla de fuera ocasionandose mayor gasto: y esta cantidad es la misma que deuia dha. compañía de resto del prestamo que se le hizo por Madrid el año pasado de mil s[eis]cient[os] y nouenta y seis: y mediante hauer sido prestamo del caudal de las sisas del vino y aceyte de tres millones de que es thesorero Dn. Manuel Alvarez de Peralta y nezesitar dho. thesorero de dar sallida desta partida en la contaduria se preuiene que dho. Dn. Ag[ust]i[n] de Villaleal a de dar r[eci]uo a dho. Dn. Manuel de Peralta desta cantidad para q. la presente en la contaduria y se a de hazer en cargo dho. Dn. Ag[ust]i[n] de ella y siruiendole de data esta partida asi entrada por salida para dho. thesorero" . .

Nº: 100. 1698/1699. Detención de Madrid para el servicio del Rey de las dos compañías elegidas para la fiestas del Corpus.

a) 6 de septiembre de 1698. Memorial de la Junta del Corpus de Madrid al Rey Carlos II (A:M:V.: 2-200-9).

“Señor: Al tiempo que se trato de formar las dos compañías de comediantes que hauian de representar los Autos Sacramentales de este año a V.Mgd, sus Consejos y tribunales, puso esta Junta en la r[ea]l consideracion de V.Mgd. que para que las dos compañías que se formasen y tubiesen lugar de estudiar las fiestas r[eale]s de V.Mgd. no se les permitiese que el berano saliesen de esta Villa como lo tenian de costumbre en los años antezedentes y que en el tiempo que estubiesen sin representar se dicurriria medio para darles alguna parte (que ellos llaman) para ayuda a su sustento, y habiendo llegado esta ocasion y solizitado se les de licencia para hacer ausencia, no se les a permitido porque no falten a lo que se tubo y Madrid tiene tan presente, con cuio motiuo a premeditado dar a cada compañía por esta raçon quarta parte que ymporta regulados por treinta días que se supone se abran detenido y no representado tres mil ducientos y siete reales y a ambas seis mil quatro cientos y quince, sacando la mitad de este ymporte de la cantidad aplicada a d[ic]has fiestas del Corpus de este año, y si no lo hubiere por los gastos extrahordinarios que en el se an ofrecido sea de los del año que biene de mil seisos y nouenta y nueve y la otra mitad del producto de los corrales mediante redundar en su benefizio con una ayuda de costa y lo que esperan de la piedad de V.Mgd. en que estan esperançados podran pasar hasta que empiezen a representar = V.Mgd. lo mandara ber q. lo que fuere de su r[ea]l agrado. M[adri]d y septiembre 6 de 1698.”¹²⁴

b) Sin fecha [¿enero 1699?]. Petición de los autores de las compañías al Protector (A.M.V.: 2-200-9)

¹²⁴ El 24 de octubre el Conde de Oropesa comunica a la Junta la conformidad del Rey (A.M.V.: 2-2009)

“Illmo señor: Los autores de las dos compañías de representantes desta billa dicen que abiendo tenido orden de Vs.ls. para no salir desta corte el berano como lo acostumbran para no azer falta a los festexos r[eale]s y asegurandoseles por VSl. y Sres. de la gunta [sic] del Corpus del año pasado se les resarzeria este coste dandoles ha cada compañía media parte tienen notizia se izo consulta a su Magd. para que se nos yziesen buenos treinta dias que presumian dichos Sres. heran los que estubieron sin representar dichas compañías y por que por dichos Sres. esta ajustado ser quarenta dias los que no representaron y estos importar la qu[ar]ta parte ha ambas compañías nueve mil duzientos y beinte Reales y a cada vna quatro mil seizientos y diez Rs. suplican a VSl. sea serbido de dar orden para que constando ser zierto aber dichos señores comisarios ajustado dichos dias se nos libren dichos quatro mil seisientos y diez Rs. a cada vno de dichas compañías para en su consecuencia podamos recurrir a su Magd. por la otra quarta parte para satisfazer a las partes de dichas dos compañías que estan con el empeño de aber detenidose en esta corte dichos quarente dias sin aber representado para sustentar sus obligaciones que asi lo esperan de la binignidad y justificacion de VSl. en que rezibiran m[e]r[ce]d =”

c) 15 de enero de 1699. Comunicación del escrito anterior a la Junta (A.M.V.: 2-200-9).

“Remitese al Sr. Correx[ido]r y Caualleros diputados para q. constando lo que se refiere en este memorial se de satisfaz[i]on a los suplicantes, no ofrezindose a dichos Sres. algun reparo que se nezesite de conferir formalm[en]te en Junta =”

Nº: 101. 1699. Sobre Baltasar Caballero y Ana de la Rosa.

a) 14 de marzo. Carta desde Valladolid al Protector (A.M.V.: 2-200-9).

“Illmo. Sr.: Luego que reciui la carta de VSl. en que me da noticia de estar en esta ciu[da]d Maria de la Rosa y por juzgarse ser a proposito para la rep[resentaci]on me hordena VSl. le embargue y asegure su persona y me ynforme de que partes consta y si es representanta o musica y le de abiso de aberlo executado pase a executar con todo cuidado estas diligencias y de lo que de ellas resulta es que esta muger que no se llama Maria sino Ana como se nombra en las cartas, estaba en la compañía de Ant[oni]jo de Guebara y Petronila su muger

que al p[resen]te estan en esta y dha. Ana de la Rosa se aparto de la compañía y se caso con un hijo de Cristhobal Cau[aller]o que fue comediante y el referido Cristobal [*sic por Baltasar*] es musico de la Capilla de al Sta. yglesia Cathedral de Zamora donde se alla la referida Ana con su marido an me asegurado que es una de las mejores bozes que se conozen en toda la farsa a echo terceras Damas en la compañía de dho. Ant[oni]o de Guebara aunque es mas para musica que para parte de graciosidad q. es todo lo que se me ofrece que decir a VSI. a cuiu [ilegible] quedo con todo rendim[ien]to Dios g[uar]de a VSI. m[uch]os [años] Vall[adoli]d y Marzo 14 de 1699.”

b) 18 de marzo. Copia de la carta que se escribio al gobernador de Zamora (A.M.V.: 2-200-9)

“Para la formacion de las compañías que han de representar a sus Magdes. la fiesta de los Autos del Corpus se nezesita de dibersas partes, y teniendo noticia se halla[n] en esa ziudad Ana de la Rosa y Balthasar Cauallero su marido, quien me han dicho se a acomodado por musico de voz en la Sta. yglesia combiene al seruicio de su Magd. que VS. disponga con la cautela y hauilidad que el caso requiere façilitar el conducirlos a esta Corte a mi disposiçion asegurandoles la combeniencia de entrambos y en caso que en el se halle resistencia por lo expresado embargar la persona de su muger haisandome con toda expresion con extraordinario [¿cuidado?] de lo que resultare desta diligencia por lo que el tiempo insta, y fio de la atencion de VS. al seruicio de su Mgd. ejecutando esta dilig[enci]a con toda puntualidad Dios g[uar]de a VS. m[ucho]s a[ños] M[adri]d y Março 18 de 1699 =Sr. Dn. Julian de Lezcano =”

c) 26 de marzo. Carta del gobernador de Ciudad Rodrigo al Protector (A.M.V.: 2-200-9)

“Illmo. Sr. R[eci]uo la de VSI. de 11 del corr[ien]te en que se sirue dezirme que hallandose VSI. con la notizia de estar en esta ciu[da]d Baltasar Cau[aller]o y Ana de la Rosa su muger, embargue y asegure sus pers[ona]s a que deuo responder a VSI. no paran dhos. sujetos en esta ciu[da]d y que la notizia q. tengo por cierta y seg[u]ra es que se hallan en la de Zamora y acomodado dho. Balthasar en la Cathedral de aquella ciu[da]d por musico thenor y en quanto a las p[ar]tes que estos sugetos hazian en la comp^a que vinieron era la de Balthasar de musico y la dha. su muger tercera dama que es q[uan]to puedo decir a VSI. en horden a su mandato quedando siempre a su dispos[ici]on con todo afecto y

se[gu]ra voluntad, nuestro señor g[uar]de a VSI. los m[ucho]s a[ño]s que deseo, Ciu[da]d R[odrig]o y Marzo 26 de 1699.”

d) 26 de marzo. Carta desde Zamora al Protector (A.M.V.: 2-200-9)

“Illmo. Sr., Por la que rezibo de VI. de 18 del corriente me espresa sera del serbizio de su Mgd. que Balthasar Cavallero y Ana de la Rosa su muxer se conduzgan a esa corte por ser nezesarios para la formazion de las compañías que an de represeentar a Sus Majestades las fiestas de Corpus y deseando mi zelo la ejecuzion del prezepto de VI. debo poner en su notizia que Balthasar Caballero se alla acomodado por musico en la cathedral de esta ziu[da]d con el ser mus[ic]o de abito talar y el de gozar por este empleo de la ynmunidad eclesiastica: y Ana de la Rosa su muxer en abitando con su marido y arraigados con vezindad y manifiestan estar gustosos por las conueniencias de presente y esperanzas en sus zensos y la de sus hixos y familia, y no obstante con el secreto que pide la obediencia de el mandato de VS. esplore a este sujeto manifestandole lo que se le hordenaua y me respondio que su animo hera no continuar en las tablas ni que su mujer tubiese este empleo por los riesgos y menoscabos que tenia experimentados ademas de que el aberse quedado en esta ziudad fue por lo atrasado de sus empeños y que para salir en parte de ellos abia bendido lo mas prinzipal de sus alajas y que solo este motiuo aunque tubiese boluntad de proseguir le ymposibilitava: ya que lo mas prinzipal hera el deseo de bibir con quietud en el seruicio de Dios asegurando renta como la tiene para sustentar con onra a su mujer y familia con la zertidumbre de que aunque estubiese enfermo o perdiese sus grazias y habilidades le abia de mantener la cathedral siguiendo parte de esta combeniezia en la biudez de su mujer y desamparo de sus hixos y que a estos los deseaba criar en buena educazion guiandolos a camino mas perfecto que el de las tablas y que continuando en ellas no podia consguir estos buenos fines: y aunque le hize las ynstancias q. VI. puede considerar poniendole presentes los yncombenientes que podian resultar a la resistencia de mandato tan superior resolvio permanecer en su dictamen con tanta modestia y aplicacion a la birtud que suspendi nuevas ynstancias: y la mujer de este sujeto bibe con todo recojimiento y actualm[ente] se alla embarazada y zercana a la hora del parto totalmente ympedida de apremios ni de ponerla en camino por el riesgo notorio que puede sobrebenir y por esta razon ser asegurada y yo quedo a la vista de qualquiera mobimiento para la retenzion de estos sujetos: y segun su permanenzia si no es que el poder les oprima tengo por difizil el q. se consiga baian boluntarios que es quanto puedo en este expediente manifestar a VS: a

cuia obediencia quedo con rendida boluntad g[uar]de Dios a VS. m[ucho]s a[ño]s Zam[o]ra y m[ar]ço 26 de 1699.”

Nº: 102. 1699. Sobre Paula de Olmedo.

24 de marzo. Informe del Presidente de la Chancillería de Granada al Protector sobre Paula de Olmedo (A.M.V.: 2-200-9)

“Illmo. Sr. Sr. mio r[e]z[i]uo la de Vsl. de 17 ddel corr[ien]te con el orden de asegurar la persona de Paula de Olmedo representanta y informar de que partes constaba y si es representanta o musica, luego al punto hize asegurar la persona de dha. Paula de Olmedo y embargar toda su ropa como queda a la disposiz[i]on de VSl., y lo que se me ofrezeynformar a VSl. en cumplimiento de su mandato es que Paula de Olmedo en esta compañía haze papel de graziosa y su marido Fran[cis]co Rico haze el mismo papel; la Paula de Olmedo tambien cantaba; la voz se le a perdido a causa de auer padezido algunos hachaques que todauia le perseueran y por estos motibos se halla inabil de poder seruir ni ponerse en camino maiormente no siendo representanta. VSl. ordenara lo que le pareziere mas combeniente que ejecutare con frequentes empleos de la ouedienzia de VSl. cuia uida g[uard]e Dios m[ucho]s a[ño]s, Granada y Marzo 24 de 1699.”¹²⁵

Nº: 103. 1699. Sobre la formación de las compañías.

24 de marzo. Petición de la Junta al Rey para que apruebe las listas (A.M.V.: 2-200-9)

“Señor, Hauiendo solicitado la Junta de fiestas del Corpus por varios y diuersos medios formar las compañías que an de representar a VM. los autos sacramentales y demas zelebridades son tan repetidos los yncombenientes que se experimentan a causa de las

yrregulares proposiciones que las mas de las partes principales que las an de componer hazen q. aunque se a vsado de los mas suaues medios que se an discurrido no se a logrado la consecuzion, y deseando ocurrir a el mas fauorable y prompto recurso a parezido hazerlas listas adjuntas para que si fueren del r[ea]l agrado de VM. se sirua VM. mandar a la Junta se executen en esta conformidad pues con esto se ganara el tiempo, y se escusara valerse del rigor para prezisarlos a la obediencia si no es en caso de ser nezesario como se presume VM. se seruira mandarlo ver y resolver lo que sea mas de su r[ea]l seruicio, Madrid y Marzo 24 de 1699.”

Nº: 104. 1699. Sobre Petronila Caballero¹²⁶

a) 27 de marzo. Requerimiento desde Madrid a la ciudad de Valladolid para que se envíe a la Corte a Petronila Caballero (A.M.V.: 2-200-9)

“Señor mio. Para la formaz[i]on de las compañías que han de representar a sus magestades este año la fiesta de los autos sacramentales se nezesita de Petronila Cauallero que se alla en esa ciudad y para este efecto dispondra Vmd. con toda breuedad conducirla a esta Corte a mi horden y disposicion ejecutando esta diliencia a fin de su logro siendo tan del seruicio de sus magestades a que Vmd. atiende esperando que lo continuara ganando las oras en su avio guarde Dios a Vmd. muchos [año]s Madrid y março veinte y siete de mil y seiscientos y nouenta y nueue = Señor mio esto es preciso se ejecute con gran puntualidad porque el Rey quiere ver las listas de las compañías y escriuo al Sr. Presidente por si Vm. necesitare de la autoridad y lo que costare el avio desta mujer se pagara aqui. B[eso] I[a] m[an]jo de Vmd. su mayor seruidor Dn. Juan de la Yseca Aluarado.

¹²⁵ Al pie del texto anterior otra mano ha añadido: “Mui Sr. mio Paula de Olmedo no es papel de estimaz[i]on tubo buena voz hera diestra en la musica pero lo [ha] perdido por sus achac[ue]s y en esta compañía se mantiene porq. su marido es preçiso en ella q. haze papel de grazioso.” (A.M.V.: 2-200-9)

¹²⁶ Se trata de un “traslado” de varios documentos, según indica al final del mismo el escribano (Manuel de Santa María), hecha por orden del Corregidor de la ciudad de Valladolid, D. Manuel Antonio de Bereterra y Bracamonte. Para una visión más clara del asunto reproduzco cada documento por separado

b) 29 de marzo. Diligencias efectuadas en Valladolid para cumplir la orden anterior (A.M.V.: 2-200-9).

“Auto: en la ciudad de Valladolid a veynte y nueue dias del mes de marzo de mil y s[eisciento]s y nouenta y nueue años el Sr. Don Manuel Antonio de Veseterra y Bracamonte Correjidor superyntendente y administrador jeneral de Rentas Reales seruicios de millones desta ciudad y su probincia = Dijo que por quanto oy dia de la fecha como a cosa de las ocho y quarto de la noche reciuio vna carta horden del señor D. Juan de la Yseca Albarado del consejo y camara del Rey nro. Sr. y protector de las compañías de representantes que se forman para su magd. su fecha de ueinte y siete deste presente mes y año por la qual se ordena asegure la persona de Petronila Cauallero que hauia de acer primeros papeles y se remita a la dha. Villa y Corte de Madrid con la mayor breuedad = y para efecto de cumplir lo que se ordena su merced dio orden al Sr. liz[enzcia]do Dn. Pedro Felix de la Varreda su theniente que se allaua en su compañía para en su execucion hiciese las diliencias necesarias en su busca y asecurase la persona de la dha. Petronila Cauallero y por este su auto así lo mando y firmo = D. Manuel Ant[oni]o de Vesterra y Bracamonte = Ante mi Joseph Gomez de Carrasco.

Dilix[enci]a: Luego yncontinente y en ejecucion del auto de ar[r]iua el dho. Sr. Don Pedro Felix de la Uarreda por ante mi el es[criba]no a cosa de las ocho y media de la noche poco mas paso a las casas de Manuel Bizente que esta en la calle que llaman de las comedias que es donde posaua la dha. Petronila Cauallero y auiendo preguntado por la susodha. se respondió no estaua en casa y el dho. Sr. Th[enient]e paso a registrarla y no huiendo podido ser auida lo mando poner por diliencia y lo firmo y firme =

Otra: Luego yncontinente dho. Sr. Th[enient]e por ante mi el es[criba]no paso a registrar y reconocer las casas en que posan los demas comediantes para si[e]n ellas estaua la dha. Petronila Cauallero y auiendola rejistrado y no pudiendo ser auida mando se pusiese por delijencia y lo firmo y firme =

Otra: Luego yncontinente dho. St. Th[enient]e por ante mi el es[criba]no y con asistencia de sus ministros en la forma hordinaria y en busca de la dha. Petronila Cauallero y como a cosa de las nueue y media de la noche paso a las caças de Dn. Jeronimo Cabrera Rex[id]or desta Ciudad adonde se dio noticia estaua y auiendo preguntado dho. Sr. por la

dha. Petronila Cauallero se respondio auia salido de ella aria como cosa de media aora [sic] y auiedo andado en su busca como hasta las once de la noche en la forma referida y su busca no pudo ser auida por lo qual se boluio a buscar en la casa de Manuel Paicente donde esta tiene su posada y buuelto a registrar dha. casa no pudo ser auida y para que conste su mrd. lo mando poner por delijencia y lo firmo y firme =”

c) 30 de marzo. Orden del Corregidor de Valladolid para proseguir la búsqueda de Petronila Caballero (A.M.V.: 2-200-9)

“Auto: en la ciudad de Valladolid a treinta dias del mes de março de mil y s[eiscent]os y noventa y nueue años el Sr. Don Manuel Antonio de Berreterra y Bracamonte correx[ido]r y Superyntendente de Rentas Reales de esta ciudad por ante mi el escriu[an]o dijo que auidendosele dado noticia de las delijencias antecedentes por el señor Don Pedro Feliz de la Uarreda su theniente como a cosa de las seis de la mañana y de como no auia podido ser auida la dha. Petronila Cauallero su merced dio orden a diferentes ministros y personas ynquiriesen y tomasen noticia de la parte o partes donde pudiere hestar la dha. Petronila Cauallero para poner ex[ecuci]on la orden¹²⁷ que ba por caueça destos autos y que echo se le diese quenta para acer las delijencias que conuengan y por este su auto así lo mando y firmo = Dn. Manuel Antonio de Veseterra Bracamonte = ante mi Manuel de Santamaria =”

d) 30 de marzo. Informe de los ministros encargados de buscar a Petronila Caballero (A.M.V.: 2-200-9)

“En Valladolid y como a cosa de las seis y media de la mañana por los dhos. ministros se dio quenta a su merced como hauian ynquirido que la dha. Petronila cauallero se llaua retirada [?] en la yglesia parrochial de nrs. Sra. de San Lorenzo y en uista de lo referido su mrd. luego yncontinente paso en compañía de mi el es[criba]no ha dha. yglesia y auiedo entrado en ella estubo con la dha. Petronila Cauallero y la dio a entender la dha. horden y que hera preciso executarla por ser del seruicio de su magestad a que la susodha. se resistio

¹²⁷ Ver el documento a) de esta serie.

diciendo tenia yglesia y que no podia salir de ella y que se la diese por testimonio açiando diferentes protestas y requerimientos y sin embargo por la referida su mrd. la ultimo por la mano y la saco de dha. yglesia entrandola en su coche en compaña de otras comediantas que se allauan con la susodha. y la lleuo a las casas de Don Geronimo de Cabrera rejidor desta ciudad y auiendo preguntado por el susodho. y no estando en ellas su mrd. paso a entregarla a D^a Josepha Ramos su mujer para que la tubiese en guarda y custodia en el ynterin que uenia el dho. Dn. Geronimo y la dha. Doña Josepha Ramos se dio por entregada de la dha. Petronila Cauallero y su mrd. mando se buscasse al dho. Don Geronimo se le requiriese no la dejase salir de la dha. su casa ni desta ciudad en sus pies ni ajenos pena de dos mil ducados en el ynterin que por su mrd. otra cosa se mandase y lo mando poner por delix[enci]a y lo firmo y firme =”

e) 30 de marzo. Requerimiento a D. Jerónimo de Cabrera como depositario de la persona de Petronila Caballero (A.M.V.: 2-200-9).

“Requerimiento: en la ciudad de Valladolid dho. día mes y año dhos. yo el escriuano requeri con el auto y delijencia de ar[r]jua a Don Geronimo Cabrera rejidor desta ciudad en su persona el qual dijo cumplira con su tenor y tendra y guarda y custodia a la dha. Petronila Cauallero pena de lo en dho. auto expresado y que no la entregara a persona alguna sin licencia y mandado de su merced y para que conste lo pongo por fee y delijencia y lo firmo y firme de que doy fee.=”

f) 1º de abril. Notificación de la orden del Corregidor a Petronila Caballero para que emprenda el viaje a Madrid (A.M.V.: 2-200-9)

“Auto: en la ciu[da]d de Vall[adoli]d a primero de abril de mil y s[eiscient]os y nobenta y nueve años su mrd. el Sr. D. Manuel Ant[oni]o de Bereterra y Bracam[on]te Correx[id]or de esta dha. ciu[da]d por ante mi el s[criba]no = dijo se notifique a Petronila Caballero luego y sin dilaz[i]on alguna disponga su jornada mediante estar prebenido todo el carruaje [ilegible] y partes su auto asi lo mando y f[ir]mo.= luego yncontinenti yo el S[criba]o [comunique] el auto de arriba a Petronila Cau[aller]o en su persona y dijo estaua presta de cumplir con su tenor y lo firmo=”

g) 1º de abril. Orden del Corregidor de Valladolid para que se notifique a los guardas y caleseros que deben partir con Petronila Caballero hacia Madrid (A.M.V.: 2-200-9)

“Auto: En dha. ciu[da]d de Vall[adoli]d dho. día mes y año dhos. luego yncontinenti su mrd. dho. Sr. Correx[ido]r por ante mi el s[criba]no dijo que mediante estar dispuestas y preuenidas dos calesas para el auio de la dha Petronila Cauallero su madre y una criada y que es preciso la guarda y custodia de la susodha. asta dejarla a disposicion del Illmo. Sr. D. Ju[an] de la Yseca del consejo y cam[a]ra del Rey nro. Sr. se notifique a D. Nicolas Sotelo y Miguel de Salas partan luego en compañía de la dha. Petronila Cau[aller]o para lo qual tienen prebenidas dos mulas y la lleben con toda guarda y custodia asta dejarla entregada al Illmo. Sr. D. Ju[an] de la Yseca y lo referido cumplan pena de dos mil Ducados y los daños y menoscauos q. se causaren y por este su auto asi lo m[an]do y firmo = y que asimismo dho. auto se notifique y se entienda con los dos caleseros =”¹²⁸

Nº: 105. 1699. Compañías de Juan de Cárdenas y Carlos Vallejo.

a) 2 de abril. Lista de la compañía de Juan de Cárdenas¹²⁹ (A.M.V.: 2-200-9)

<u>[Damas]</u>		<u>Hombres</u>	
Prime ^a Dama	Maria de Nabas	Primer galan	Gregorio Ant[oni]o
Segunda	Josepha Laura	Segundo	Damian de Castro
Terzera	Paula Maria	Tercero	Juan de Cardenas
quarta	Man[ue]la de la baña	quarto	Fernando de Castro
quinta	Margarita Ruano	Gracioso	Fran[cis]co de Castro
Sesta	Juana de Olmedo	Segundo gracioso	

¹²⁸ Ese mismo día se les notificó la orden y todos ellos “dijeron estar prestos de cumplir con su tenor” (A.M.V.: 2-200-9)

¹²⁹ Hay un borrador de “como se puede formar la compañía que acabo el año Juan de Cardenas” en el que se observan algunas diferencias con la lista definitiva, ya que en él figura como 2ª dama Isabel de Castro y como 6ª dama se proponen cinco actrices: Mariana de León, Ana de la Rosa, Paula de Olmedo, Juana de Ondarro y Angela de Labaña. Como sobresaliente se apunta la posibilidad de traer a Petronila Caballero en caso de que Ana Hipólita que estaba en Barcelona no pudiese venir a la Corte. En los hombres no hay ninguna variación con la lista definitiva (A.M.V.: 2-200-9).

Sobresaliente Ana Hipolita

y bejete Diego Rodriguez

Primera barba Bernabe Alvarez

Segunda barba Pedro Bazquez

Pap[e]l de por

medio Cristhobal Gorres [*sic por*
Gorriz]

Sobresaliente Gaspar de Olmedo

Musico Juan de Sequeira,

Mig[ue]l Ferrer

y Alfonso de Flores

apuntador Bentura de Castro

b) 2 de abril. Lista de la compañía de Carlos Vallejo¹³⁰ (A.M.V.: 2-200-9)

<u>Mugeres</u>		<u>Hombres</u>	
1 ^a	Sabina Pasqual	1º Galan	Manuel Angel
2 ^a	Petronila Cauallero	2º	Joseph Garzes
3 ^a	Theresa de Robles	3º	Antonio Ruiz
4 ^a	Manuela de la Cueba	vejete	Fran[cis]co de la Fuente
5 ^a	Juana de Robles	quarto	Juan Antº de Guebara
6 ^a	Juana [?]	1º Gracioso	Ypolito de Olmedo
Sobresaliente	Josepha de Cisneros	2º Gracioso	Alonso de Olmedo
		1º barba	Carlos Vallejo
		2º barba	Juan de Castro
		Papel de por	
		medio ¹³¹	Bar[tolo]me de Robles
		Sobresaliente	Alexandro de Guzman
		Musicos	Manuel de Villafior
			Juan Baptista Chabarria
			Isidro de Jobar

¹³⁰ Hay un borrador de “como se puede formar la compañía que acabo Carlos Ballejo” en el que se observan algunas diferencias con la lista definitiva, ya que en él figura como 2ª dama Josefa Laura y como 5ª dama se propone a “Maria de Villavicencio o Juana Laura o Juana de Ondarro que se alla en la corte con su marido que es musico y combendria que es esta compañía hubiese segundo musico como en la otra porque se tiene noticia que la Chamberga a perdido la voz en [¿cuio?] caso podría seruir Juana Laura que es contralto y Juana Ondarro por sesta Dama en lugar de Juana de Robles que es tiple=” (A.M.V.: 2-200-9)

¹³¹ Aparece primero pero tachado Antonio de Prado.

Nº: 106. 1699. Sobre la actitud de los actores.

13 de abril. Carta de uno de los Comisarios sobre la desobediencia de los actores.

“Muy Sr. mio ygnorando que oy hubiese junta me hize esta mañana vn remedio que me a obligado a quedar en la cama y asi sup[li]co a VS. que continuando lo que me fauoreze se sirua de disculparme con su Illma. asegurando me mortifica mas lo que falta que el achaque y he procurado esforzarme lo posible a lo que se me ha encargado como VS. saue y lo continuare; el marido de Manuela de la Cueva ya a firmado y en esto y en todo solo la autoridad de la junta lo puede fenezer por los medios mas combenientes pues el tiempo es tan corto y ellos en posesion de hazer su voluntad; y en horden al repartim[ien]to que hizo el otro dia la junta sera bien se ponga en execuzion librandolas aquellas porciones que estan acordadas porque todas claman y yo hasta aora no e dho. a ninguna que acuda por ella, y si pareziere a la junta lo executare y tocante a Autos me ha de permitir VS. que diga adonde estan los de Calderon no ay competencia y sobre ser lo mexor se aorra el gasto que ocasionan los nuebos esto Sr. solo es consuelo de mi cortedad venerando en todo lo que la junta resolbiere y quedando en la obligaz[i]on de seruir a VS. en quanto guatare de mandarme, cuia vida g[uar]de nro. Señor mu[cho]s años como deseo, M[adri]d y abril 13 de 1699.=”

Nº: 107. 1700. Sobre los abusos de los comediantes.

a) 6 de febrero. Consulta de la Villa de Madrid al Rey (A.M.V.: 2-200-10)

“Señor: La Villa de Madrid: Dice que abiendose dado quenta en su Ayuntamiento de vna petizion del thesorero de las Adealas aplicadas a las fiestas de Corpus cuia consignacion ymporta cada año 7 q[uento]s 500.000 mrs. de vellon expreso y justifico aber excedido el gasto de los dos de 1698 y 1699 en 61.000 Reales de vellon motiuado de que para la formacion de las compañías de representantes se condugeron varias partes de fuera de esta corte cuio gasto y el de las ayudas de costa particulares fue graue y le acresero [síc] la

conduzion de la compañía de Juan de Cardenas de horden de Madrid se embio a Toledo a representar el auto de la onda de Daud y pidio se le diese satisfacion por la falta que le hacia para las precisas y ynescusables prebenciones de las fiestas de este año y discurriendose lo graboso que seria sacar este caudal de las sisas por aora se determino reintegrarle de valor aplicado a este año y los siguientes y se acordo se pudiese en la r[ea]l noticia de VM. los perdudiciales abusos que la malicia ynteresada de los representantes a introducido dificiles de enmendar si no es con las r[eale]s hordenes de VM. y siendo cierto a sido costumbre de tiempo ynmemorial que todas las compañías que acaban el año en los Reinos y Ziudades de Andaluzia y Castilla tienen obligazion a estar en esta Corte antes de mediada la quaresma para la formacion de las que an de servir a VM. se a perturbado este horden a fin de el logro de maiores yntereses pues no biniendo no ay caudales que basten a conducirlas y aun en el logro se dificulta muchas vezes pretestandose con enfermedades o otros motibos que prohiben el que VM. este mas bien seruido y festejado cuio ynconbeniente se remedia con que VM. se sirua dar nueva horden al Protector de los corrales a quien pribatiuamente toca esta yncunbencia para que la participe a los corregidores de las ziudades donde vbiere compañías de comediantes para que les obliguen y precisen a que bengan a esta corte, antes de mediado quaresma pues en esto no se les perjudica respeto de que las partes adonde vbieren de boluer a representar les costean los biajes y conducion de su ropa y se seguira el beneficio no solo de la excusa de gastos superfluos sino de poder elegir las partes que sean mejores y mas a proposito para el r[ea]l seruicio de V.Mgd. conduciendo tambien a sujetar y reducir a las que oy estan en las compañías que a bista de hauer otras de quien poder elegir sera menor la supuesta resistencia que todos los años expresan y se ebitara el cuidado que ocasiona a M[adri]d el que considerandose vnicas se retiran y refugian en casas de tales zircunstancias que capitulan a su satisfacion, siendo preciso zeder a su dictamen, por lo protexidas que se hallan y por que no falten a VM. los festejos, logrando su codicia combertir en beneficio propio lo que deuiera ser rigurosa pucnicion y esto con tal deshorden que a hauido p[ar]te que con seis mil o ocho mil rs. no se a contentado y siendo tambien zierto que el estilo que Madrid tenia hera dar a cada compañía por la representaz[i]on de los Autos sacramentales 9.500 Rs. v[ell]on el año de 1676 Antonio de Escamilla y Manuel Ballejo manifestando hera cantidad corta pidieron que por bia de ayuda de costa de toda la compañía suplimientos de prestidos o otra qualquier pretension que pudiesen tener asi para el bestuario como para los trages de mojigangas se allano a darles Madrid 10.500 rs. a cada compañía y se obligaron y sugetaron a esta regla que se obseruo algunos años y en sus obseruancia¹³² se les dan

¹³² Aparece tachada la palabra "observancia" y encima con otra letra otra palabra ilegible.

40.000 rs. 20.000 a cada compañía esto solo por la representacion de los autos y con la calidad de quedar incluidas todas las ayudas de costa particulares sin que pudiesen pretender cosa alguna, y no obstante con los motiuos expresados an conseguido se les aian dado cada año otros 40.000 rs. mas y huiendo llegado el caso de la ymposibilidad de continuarlo pues este solo ocasionaria a Madrid embaraçar los r[eale]s oidos de VM. con esta representacion siendo digno de remedio para ebitar los perjuicios que a los pobres ynteressados en las sisas se seguiran de combertirse lo que a ellos se les deue de justicia en materia tan ynfructuosa el que Madrid discurre es q. VM. se sirba reiterar su R[ea]l horden para que precisamente se obliguen por los 20.000 rs. que a cada compañía se dan para la representazio de los Autos Sacramentales sin que por ningun pretesto puedan pretender ayuda de costa particular alguna: pues si en alg[un]a de las partes concurriere raçon tal que deua ser atendida la Junta de fiestas de Corpus dara probidencia sirbiendose V.M. de manifestar sera de su desagrado se refugien¹³³ las partes que componen las compañías donde como asta aora imposibilitan la formacion de ellas pues si fuere del r[ea]l agrado de V.M. determinar en todo como Madrid se lo suplica a VM. cree sera la unica fazilitacion de su deseo ynducido al maior y mas plausible seruicio de VM. y embaraco de perjuicio de los interesados = V.Mgd. lo mandara ber y resoluel lo que sea de su mayor seruicio, M[adri]d y febrero 6 de 1700 =”

b) 18 de febrero. Resolución del Rey (A.M.V.: 2-200-10)

“Sr. mio huiendo puesto su Illma. con consulta suya en las Rs. manos de su Magd. la que Madrid hizo para la formacion de las compañías de representantes y el modo y forma que se deue practicar en esto se ha seruido su Magd. conformarse con ella, y así lo participa su Illma. a Madrid en el papel incluso y si acaso fuere nezesario que su Illma. de a este fin algunas ordenes me lo auisara vm. para ponerlo en su noticia y que se execute luego. Yo quedo al seru[icio] de vm. con berdadero afecto, deseando le g[uar]de nro. Sr. m[ucho]s a[ño]s M[adri]d y feb[rer]o 18 de 1700.”

c) 18 de febrero. Comunicación de la resolución del Rey a Madrid (A.M.V.: 2-200-10)

“Huiendo puesto en las Rs. manos de su Magd. la representaz[i]on de vs. sobre la formaz[i]on de las compañías de representantes desta Corte, y para que se de orden al

¹³³ Antes se había escrito “auspicien”, pero está tachado.

Protector de los corrales para que escriua a los correidores de las ciudades donde hubiere compañías de comediantes, obligandoles que para mediado de quaresma esten aqui, para poder elejir las partes que sean mas a proposito para el r[ea]l seru[icio] de su Mgd. y a este fin doy la orden al Sr. Dn. Juan de la Yseca para que lo execute en la parte que le toca y tambien propone Vs. en su representacion se de orden p[a]ra obligar a que las compañías representen por 20.000 Rs. cada vna y haviendo conformadose su Mgd. en todo con esta representacion sea seruido mandar responder a ella lo siguiente:

Me conformo con la representaz[i]on de la Villa para cuyo cumplim[ien]to hareis la orden conueniente.

Participolo a Vs. para que disponga tenga entero cumplim[ien]to como conuiene el r[ea]l orden de su Mgd. Nro. Sr. propere y g[uar]de a VS. m[uch]os años como deseo M[adri]d y fe[brer]o 18 de 1700.”

d) Sin fecha. Modelo de la carta-circular enviada a los corregidores (A.M.V.: 2-200-10).

“Su Magd. que Dios guarde a sido seruido de resolver que para las compañías de comediantes que se an de formar p[ar]a la representacion de los Autos sacramentales y festejos reales concurren en esta corte todas las que estubieren fuera de ella como anteriormente se ejecutaua para facilitar la eleccion de partes que sean mas a proposito y euitar representen sin licencia mia como lo ejecutan yndeuidamente y para el logro de dar cumplimiento a esta real orden se seruira VS^a luego que reciuo esta disponer que toda la compañía que se allare en esa ciudad o las partes de comediantes que hubiere en ella vengán sin dilacion alguna de suerte que antes de mediado quaresma esten en esta Corte sin que se les admita excusa por enfermedad ni otro algun pretexto por conuenir así al real seruicio preuiniendoles a de ser a su costa el viaje por ser de su obligacion y de lo que VS^a executare en este particular y personas que compusiere la compañía que hiciere venir me dara auiso con muchas ordenes de su gusto que ejecutare con toda voluntad. Dios guarde a VS^a muchos años M[adri]d y febrero de 1700.”

Nº: 108. 1700. Sobre el embargo de las compañías.

23 de febrero. Orden del Protector para que se embargue a las compañías de representantes de la Corte (A.M.V.: 2-200-10)

“Sr. Mio ofrezeseme presentem[en]te que aunque an ido cartas q. Vm. saue para q. vengan aqui todas las compañías, no se si se a echo la principal diligencia de embargar las dos compañías de esta corte, por q. puede ser (segun su poca atenzion) q. se vaian algunas partes o se escondan, y asi llamara Vm. al escriuano para q. si no esta echa esta diligencia se execute si fuere posible esta noche o mañana mui temprano embargando las personas y bienes q. aun todo esto no vastara para q. tengamos la fiesta en paz y porque nunca sobra tiempo para oir las ympertinencias de los de la farandula dira Vm. de mi parte a los Sres. Correx[ido]r y Comisarios q. io estoi prompto para combocar la junta quando gustaren y s[iem]pre p[a]ra seruir a Vm. a quien g[uard]e D[i]os m[ucho]s a[ño]s como deseo, M[adri]d y febrero 23 de 1700=”

Nº: 109. 1700. Sobre la compañía de Toledo.

a) 23 de febrero. Carta del Corregidor del Toledo al Protector informando sobre la compañía que actúa en la ciudad (A.M.V.: 2-200-10)

“Yllmo. Sr. Luego que reziui la orden de V.Y. se yzo el embargo de la compaaña y p[o]r la ocupazion del dia no ba el testimonio y lista de las partes, que como tengo dho. a V.Y. son muy pocas las que pueden aprouechar, en el primer correo remitire el testimonio y nomina de las partes y siempre me tiene V.Y. con todo rendimiento a su obediencia, g[uarde]me Dios a V.Y. como he m[ayo]r deseo. Toledo y febrero 23 de 1700.”

b) 26 de febrero. Embargo de los bienes de Manuel Polope y Fabiana de Olmedo, miembros de la compañía de Toledo (A.M.V.: 2-200-10)

“...¹³⁴ se embargaron a Manuel Polope y Fabiana de Olmedo su muger terceros papeles de la compañía que en esta ciu[da]d a estado representando los quales vaia [sic] a presentarsen [sic] ante dho. Illmo. Sr. Dn. Juan de Layseca para el efecto de azer las compañías que se an de formar para la representaz[i]o[n] que an de azer en la U^a de Madrid como parece de dho. auto y notificaz[i]o[n]es que quedan en esta escriuania m[ayo]r del secreto y gobierno a que me refiero y para q. conste di la pres[en]te en Toledo a veynte y seis de febrero del año de mil y setecientos.”

c) 9 de marzo. Informe del Corregidor de Toledo sobre la mala calidad de la compañía que ha representado en la ciuda (A.M.V.: 2-200-10)

“Yllmo. Sr. La compañía que acauo en esta ciudad sobre las ynfinitas trampas que tiene con el autor y entre si son todos la suma mendiguez, siendo asimismo como tengo representado a V.Y., de tan mala calidad para su ministerio que si no es Juana de Ondarra no se que aya cosa de que poder echar mano, pero nada desto descargaria mi culpa si su nezesidad no los embarazase aun p[a]ra el corto viaje de Madrid, y los mas me an dado hesa disculpa y como no tengo orden de V.Y. para socorrerlos o embiarlos a mi costa no he pasado a mas delixenz[i]a que a la notificaz[i]on de que compareziesen como creo lo ban efectuando, y si V.Y. mandare que se aga mas apremio obedezere a V.Y. con todo el rendim[ien]to que p[o]r mi obligaz[i]on y afectuoso respecto deuo, g[uarde]me Dios a V.Y. como he m[ayo]r y deseo, Toledo y marzo 9 de 1700.”

Nº: 110. 1700. Sobre la compañía de Granada.

a) 2 de marzo. Carta del Corregidor del Granada al Protector informando sobre la compañía que actúa en la ciudad (A.M.V.: 2-200-10)

¹³⁴ Certificado del escribano de que el 22 de febrero el Corregidor de la ciudad, siguiendo las ordenes del protector ha embargado los bienes de dichos actores.

“Illmo. Sr. Señor en cumplimiento de la orden de V.S.Illma. probei auto para que se notifique a todos los comediantes que se allan en esta ciudad que para mediada quaresma esten precisamente en esa corte sin que se les admita excusa alguna con todas las prebenziones que V.S.^a Illma. me insinua en su carta y en q[uan]to a asegurar la persona de Paula de Olmedo es imposible respecto de allarse vn año en Portugal con toda la compañía en que asistia y aunque se quedan haz[ien]do las [borrado] para que lo cumplan los que aquy se allan [borrado] V.S.Illma. por el experimental conocimiento que tengo de la ynabilidad de todos y quan ynuitiles les considero por solo para la corte sino para qualquiera lug[a]r de mui corta poblacion pues a mas de ser yncapazes de parecer en tablas se allan sumamente pobres que no tienen que ponerse ni con que alimentarse y para el correo que biene remitire a V.S.Illma. testim[on]i[o] de todas las notificaciones quales hubieren hecho para que en su bista mande V.S.Illma. lo que fuere de su maior seruicio y respecto de hauer remitido a V.S.Illma. tres correos a la letra de lo que ymporto el [ilegible] de los arbitrios de que esta ciu[da]d [ilegible] no auer tenido respuesta que corresp[?] suplico a V.S.Illma. se sirua de mandar se me ymbie reziuo para ponerle con los autos con repetidas ordenes del seruicio de V.S.Illma. que seran siempre las de mi primer aprecio y gusto g[uar]de Dios a V.S.Illma. m[ucho]s a[ño]s como deseo y e menester, Granada y março 2 de 1700.”

b) 9 de marzo. Carta del Corregidor del Granada al Protector informando sobre la compañía que actúa en la ciudad (A.M.V.: 2-200-10)

“Illmo. Señor: en prosecucion de la orden que r[eci]juo de V.S.Illma. el correo pasado remito el testimonio adjunto con la memoria de los comediantes y personas de que se compone esta compañía por donde consta hauerseles notificado a todos esten a mediado quaresma en esa corte a disposizion de VSillma. a quien buelbo a representar la suma pobreza con que se allan y la imposibilidad para la jornada juntamente con su notoria ynhabilidad como lo reconocera VSillma. siruiendose de mandar llamar a los que los conocieren para que informen a VSillma. desta berdad a cuiu obediencia quedo con el rendimiento de mi maior obligazion deseando que nro. Sr. g[uar]de a VSillma. mu[cho]s a[ño]s como puede y e menester Gr[ana]da y marzo 9 de 1700.”

c) Sin fecha. Lista de la compañía de Juan Manuel (A.M.V.: 2-200-10)

“Compañía de Juan Manuel autor.

[Hombres]		Damas ¹³⁵	
Juan Manuel	Primer galan	Fran[cis]ca Fernandez	Primera dama
Miguel Orosco	segundo galan	Ana de la Rosa	segunda dama
Fhelipe Martinez	tercer galan	Maria de Medina	tercera dama
Fernando de Mesa	quarto galan	Theresa Maria	quarta dama
Manuel Beluis	Barua	Maria Enriquez	quinta dama
Seuastian Ruiz	gracioso	Geronima Pizarro	sexta dama
Bernardo Billafane	segundo gracioso	Maria Aluarez	sobresaliente
Joseph Bernardo	musico		
Saluador Bazquez	segundo musico		
Gregorio Pastrana	cobrador		
Bartolome Sanchez	guardarropa		
Bautista Ventura	apuntador		

Nº: 111. 1700. Embargo de los bienes de Mariana de León.

11 de marzo. Lista de bienes embargados a Mariana de León (A.M.V.: 2-200-10)

“en cumplimiento del auto y comision antezedente¹³⁶ y para efecto de cumplir con lo que por el se manda, estando en el quarto donde este día a llegado a posar Mariana Leon representanta para efecto de hacer ynventario y embargo de los bestidos de la susocha. Ju[an] Bap[tis]ta Rojo Alguacil desta V[ill]a por ante mi el s[criba]no se le hizo en la forma [¿siguiente?]

- Primeramente vn bestido de tafetan negro basquiña y jubon
- Otro de tabi jubon y basquiña
- Vna casaca de raso [ilegible]
- Otra casaca y basquiña de raso listado de colores
- Un bestido de sarga amusca jubon y basquiña
- Otro de raso de colores, jubon y basquiña
- Vna casaca de lestaño [síc] azul

¹³⁵ En la lista original las damas van reseñadas a continuación de los miembros masculinos de la compañía.

- Vn bestido de raso de flores encarnado jubon y basquiña
 - Otro bestido de brocato de plata jubon y basquiña
 - Vn bestido de angel de chamebote azul guarnecido de encajes blancos
 - Otro bestido de angel de raso con flores guarnecido de encajes blancos
 - Vna mantilla de raso listado
 - Otra de felpa berde con [ilegible]
 - Vn bestido de raso listado jubon y basquiña
 - Vna casaca de hormesi encarnada tachonada con [ilegible] de plata
 - Vn bestido de raso bordado de Valencia
 - Vn almazar de raso de Valencia berde
 - Vn jubon de tela encarnada con encajes de plata
 - Vna casaca de paño azul guarnecida de galones de oro y plata
 - Otra casaca de grana guarnecida de encajes de otro y plata
 - Otra casaca de paño negra y calzones
 - Vn bestido de felpa negra con encajes, jubon y basquiña
 - Vn bestido de villana
 - Vn salero de plata abarquillado
 - Vn barq[ui]llo y vna tembladera de plata
 - Seis Juaras [síc] de plata
 - dos candeleros de plata
 - dos cocos guarnecidos de plata
 - Vna pililla de plata
 - Vn cordoncillo de oro [ilegible] oracion guarnecido de perlas
 - dos pendientes de [ilegible] cada vno con arillos de oro
 - [?] esmaltado
-
- Vna gargantilla de perlas con vna cruz de oro guarnecida de diamantes
 - Vnas ma [palabras ilegibles] de ocho bueltas cada vna
 - cinco sortijas de diamantes
 - otra de tres esmeraldas
 - otra de diamantes con vna turquesa
 - Vna [ilegible] de plata mediana

¹³⁶ Con fecha 10 de marzo se dictó auto ordenando el embargo de los bienes de la actriz nada más apearse del coche que la traía a Madrid.

- Vna bandeja de olata mediana.

Nº: 112. 1700. Sobre Eufrasia María de Reina.

a) 13 de marzo. Carta desde Ocaña informando al Protector sobre el paradero de la actriz (A.M.V.: 2-200-10)

“Illmo. señor. En virtud de la carta en donde VSillma. su fha. de 3 del corr[ien]te¹³⁷ de q. VSillma. abra tenido mi respuesta de Pedro Muñoz del arribo que hize a esta Villa pase a registrar las casas de Dn. Geronimo Dominguez Thenorio arrendador de las rentas reales desepartido [sic] y no allando en ellas a Eufrasia Maria lo ejecute en las mas vecinas con todo el sijilo que se me prebiene y adelante en esta materia propio a dho. Dn. Jeronimo a la uilla de Tarancon donde se alla en sus dependencias [sic] diziendole lo bien que le estaba dar de manifesto a esta mujer y me responde la adjunta q. remito a VSillma. con copia de la que yo le escribi y lo que puedo decir a VSillma. que e oido decir que dha. Eufrasia Maria se alla en la ziudad de Seuilla donde se podra escribir a el asistente quedando VSillma. entendido que en esta materia no me a quedado que discurrir cosa alg[un]na por ser del agrado de su Magestad ruego a nro. Señor guarde a VSillma. muchos a[ño]s como puede y deseo y e menester, Ocaña y marzo 13 de 1700.”

b) 11 de marzo. Respuesta de D. Jerónimo Dominguez (A.M.V.: 2-200-10)

“ Mur Sr. mio reciuo su carta de Vm. de 10 del corriente con toda stimacion, en la que se sirue participarme la horden con que se alla de los señores de la RI. Camara de Castilla mandandome ponga de manifesto a Eufrasia Maria por ser del agrado de S.Mgd. (Dios le gde.) represente la fiesta de Corpus, asegurando a Vm. me coje tan de susto esta horden

¹³⁷ En el expediente no existe la carta pero si lo que parece ser un borrador de la misma en la que el Protector informa al Corregidor de Ocaña de que “...hauidendoseme dado notizia se alla en esa Villa Eufrasia Maria de Reyna refujiada o escondida en casa de Dn. Juan Dominguez, combiene al seru[icio] de su Mgd. que Vmd. con todo secreto y dilig^a aberigue si es zierto y siendolo la haga conduzir a esta Corte con todo resguardo y seguridad a mi disposizion ...”

quanto no se aya dado motiuo para ello teniendo por muy cierto que pensando Vm. despues de auer reconocido mi casa a las mas bibas dilix[enci]as no allara este en ella ni en otra alguna de mi horden, solo si discurro auerse orijinado se me pida a Eufrasia Maria el auer comprado parte de sus alajas en el año pasado de 98 y estas auerlas pasado de las casas que bibia en la corte junto a San Caetano a un quarto que tome en la calle de Cantarranas y siendo conocidas en el de las peronas de la comedia estas persuadirse ser p[ar]te de su ocultacion orijinandose por este medio el sinsabor q. Vm. podra conçiderar quando no recae en mi la mas leue culpa suplicando a Vm. se digne hacer quantas aberiguaciones sean necesarias para noticiar el echo uerdadero a los señores de la Rl. Camara pues no dudo con el logre el aliuiio que se promete mi yhnosiencia y en qualquiera acontecimiento con la mas leue ynsignu[aci]on de Vm. pasare a manifestala sin que en mi obediencia espere otro rigor que sauer sea necesario.

Nro. Señor gde. a Vm. m[uch]os a[ño]s Tarancon, março 11 de 1700.”

Nº: 113. 1700. Sobre los sainetes y mojigangas para los autos sacramentales.

26 de mayo. Acuerdo de la Junta del Corpus (A.M.V.: 2-200-10)

“...en esta Junta huiendose dado q[uen]ta de diferentes ynsignuaz[i]one[s] echas por las dos compañías de representantes que an de ejecutar los autos sacramentales este presente año = se acordo se notifique a los autores de ellas q. luego entreguen los sainetes y mojigangas que se les an entregado de horden de la comision y asim[ism]o a Juan de Cardenas y Gregorio Antonio que esta noche lleuen a la posada del Sr. Dn. Mig[ue]l

Bent[ur]ja Tornera los entremeses y mojigangas que dhas. compañías pretenden se agan para que dhos. señores las bean; y asimismo Gregorio Ant[oni]o entregue lo añadido en el papel de la fe y que en uno ni otro auto se añadan bersos p[ar]a musica ni representaz[i]on sino que se representen y ejecuten conforme los originales a S.Mgd. al Cons[e]jo a Madrid y al pueblo pena de quinientos ducados a cada uno de los autores q. contrabinieren a lo aqui mandado, y lo señalaron =”

Nº: 114. 1700. Petición de Carlos Vallejo.

Sin fecha. Carta del autor Carlos Vallejo al Protector (A.M.V.: 2-200-10)

“Illmo. Señor: Carlos Vallejo por si y por todos sus compañeros, puesto a los pies de VS Illma. dize q. abiendo dado vn Memorial a la villa que es del tenor siguiente = Carlos Vallejo por si y por todos los demas yndibiduos de que se compone su compañía de repres[entan]tes = dizen q. a pedimento de Dn. Man[ue]l Albarez de Peralta thesorero desta Villa se a embargado en Dn. Joseph de Socuebas a cuio cargo esta el arrendamiento de los corrales, el producto diario que dha. comp^a devenga con el pretexto de aberle de pagar y satisfazer dos mil y ochocientos Rs. que se le estan debiendo de resto e los doze mil que en el año pasado de mil seis[cien]tos y nobenta y seis se los dio prestados al tiempo de formarse las comp[añi]as en la forma que se les da = y porque aunque se a soli[¿citado?] deseando dar satisfacion a dha. deuda esto no se a podido conseguir por la calamidad de los tiempos i pocas validades que en este ejercicio a abido a que se añade que esta cantidad siempres se da para formar dhas. compañías y socorrer las partes de que se componen y al fin del año pagarlo las mismas partes y en el referido año de nobenta y seis, con ocasion de la muerte de la Reina Madre nrs. Señora no hubo autos desicieronse las comp[añi]as y no pude yo como autor reconbenir a que restituiesen lo que abian percebido algunas partes de la mia; por cuios motibos y otros que tubo VS. presentes, remitio la misma porcion que estaba debiendo a la comp^a de Juan de Cardenas mi compañero, y no e de ser io tan desgraciado en lo que e deseado serbir a VS. toda mi bida que deje de conseguir este favor = por cuias razones a VS. pido y suplico se sirba de remitir y perdonar esta deuda y que se alze el embargo echo en la rasion cotidiana pues no tenemos otro substento con que alimentarnos como lo espera de la grandeza de VS. = por lo qual aviendo remitido dho. memorial a VS Illma. acude a su amparo se faborezca en su pretension de la mucha piedad y grandeza de VS Illma. = ”¹³⁸

¹³⁸ El 30 de marzo la Junta del Corpus, que se había reunido para aprobar las listas de las compañías, acordó “...se le remiten y perdonan al dho. Carlos Ballejo por si y en nombre de toda la dha. compañía los dhos. dos mil y ochozientos Rs. ...”

Nº: 115. 1700. Sobre Teresa de Robles, autora de comedias.

a) 23 de marzo. Sustitución de Carlos Vallejo por Teresa de Robles como autora de una de las dos compañías de la Corte (A.M.V.: 2-200-10)

“...en esta Junta haviendose mandado llamar a todos los comediantes que [papel roto ¿com?] ponian las partes de las dos compañías de Carlos Ballejo y Juan de Cardenas que fueron las que acabaron de representar, y mandado llamar asimismo a otras personas así hombres como mujeres que an benido a esta Villa en virtud de las hordenes y cartas escriptas de horden de su Magd. (que Dios g[uar]de a todas las ziudades, y discurrido sobre la formazion de dhas. compañías y haviendose tenido entendido que Carlos Ballejo, vno de dhos. dos autores no puede continuar en dha. autoria por los motibos q. a expresado mediante lo qual se le dio por escusado y se nombro en su lugar por autora a Theresa de Robles y pasando a ejecutarlas con aquellas partes que parece son mas a proposito, se hizieron las listas que estan a prosecuzion de este acuerdo, y se mando a todos los que la componen las firmasen como se ejecuto y consta de ellas =”

b) 30 de marzo. Obligación de Teresa de Robles¹³⁹ (A.M.V.: 2-200-10)

“... a ajustado el que con la compañía de [la que] ay dada lista firmada de su nombre aia de representar en este presente año vno de los autos sacramentales que se an de hacer a sus Magestades sus Consejos y a Madrid y dar muestra con dha. compañía para el Sauado

Santo proximo que viene para empear a representar en la Pasqua haviendoseles de dar para la representacion del auto veinte mil Reales para si y las demas personas de su compañía sin poder pedir otra ninguna cantidad mas que la referida por raçon de ayudas de costa suplimientos de partido ni otra pretension porque con dha. cant[ida]d se contentan arreglandose en esto y cumpliendo con el Decreto de su Magd. expedido a este fin en diez y ocho de febrero proximo pasado deste año q. esta con el quaderno de autos tocantes a dhas. disposiciones de fiestas de Corpus y en conformidad de dho. ajuste = otorga y se

¹³⁹ La presente obligación (así como la de Cárdenas) se firmó tras ser aprobadas por la Junta del Corpus las listas que publicamos en el siguiente documento.

obliga a que con la dicha compañía representara el auto sacramental que se la repartiére haviendosela de dar los dhos. veinte mil reales los diez mil de ellos en contado y los diez mil reales restantes quinze días antes del del Corpus sin que pida ni pers[on]a alguna de dha. compañía otra ninguna mas cantidad con ningun motibo ni causa porque an de costear por su q[uen]ta todo lo necesario para dho. auto y continuar con las representaciones hasta fin de este presente año¹⁴⁰ y para que así lo cumpliera se obligo a fauor desta Villa de Madrid en bastante forma con su persona y vienes muebles y raices d[e]r[ech]os y acciones hauidas y p[o]r hauer y dio poder a las justicias de S. Mgd. de qualesquiera partes que sean para que a ella la compelan y lo recibio por sen[tenci]a difinitiba de juez competente pasada en autoridad de cosa juzgada y expecialm[en]te se sometio al fuero y juris[dicci]on de dhos Sres. Protector y Correg[ido]r de esta Villa ynsolidum renuncio el suio propio jurisdiccion y domicilio y la ley sicombenerid de jurisdiccion omnium iudicum con las de los emperadores justa mano velayano senatur consuleto [sic] con todas las demas que son y ablan en fauor de las mugeres y la que prohiue la General Renunciacion de ellas¹⁴¹ en forma y así lo otorgo y firmo a quien yo el s[criba]no doi fee conozco siendo testigos Gregorio Antonio Fran[cis]co Valenzuela y Bar[tolo]me de Robles residentes en esta q[or]te. =”

Nº: 116. 1700. Compañías de Juan de Cárdenas y Teresa de Robles.

a) 30 de marzo. Acuerdo de la Junta del Corpus sobre la composición de las compañías de Cárdenas y Robles (A.M.V.: 2-200-10).

“En esta Junta haviendose discurrido y visto las listas de las dos compañías de que son autores Theresa de Robles y Juan de Cardenas y [palabra borrada] que aunque todas las

¹⁴⁰ Subrayado en el original.

¹⁴¹ La obligación firmada por Cárdenas es en este apartado judicial diferente: “...se sometio al fuero y jurisdiccion de los señores de la Junta de dhas. disposiciones de fiestas del Corpus renuncio el suio propio

partes de que se componen tienen firmado para el cumplimiento de su obligacion y que se necesita de mudar algunas partes que se han tenido por conveniente para que en ambas quede igualdad de musica y papeles se acuerdo que subsistiendo las firmas que en dhas. listas estan, se formen en esta forma =

Compañía de Teresa de Robles¹⁴²

<u>Damas</u>	<u>Hombres</u>
[1ª] Ana Ypolita	Gregorio Antonio
[2ª] Ysael de Castro	Damian de Castro
[3ª] Theresa de Robles	Manuel Alonso
[4ª] Manuela de la Baña	Fernando de Castro
[5ª] Mariana de Leon	Bernaue Alvarez
[6ª] Juana de Robles	Juan de Castro
S[ob]resaliente Juana de Ondarro	Francisco de Castro
	Diego Rodriguez
	Manuel Garces s[ob]resaliente
	Antonio Lorrage [¿o de Briega?]
	Bartholome de Robles
	Alfonso de Flores
	Juan de Sequeyra
	Miguel Ferrer
	Bentura de Castro, apuntador

Compañía de Juan de Cárdenas¹⁴³:

jurisdiccion y domicilio y la ley si combenerid de jurisdicione omnium judicum con todas las demas de su fauor y la General en forma y asi lo otorgo y firmo a quien yo el scriuano ..."

¹⁴² En el mismo expediente hay un borrador con algunos cambios: entre Juana de Robles y Juana Ondarro aparece aunque tachada Margarita Juana. Entre los hombres aparecen tachados Carlos Vallejo, Luis Geronimo y Gaspar de Olmedo. No se indica la categoría de ningún miembro de la compañía salvo la sobresaliente. En el documento original los hombres van relacionados a continuación de las mujeres.

¹⁴³ Además de la que parece ser la lista definitiva hay otra archivada en el expediente 2-200-2 que presenta algunas variantes: como 5ª Catalina María y como 6ª Margarita Ruano; como 2º gracioso Gaspar de Olmedo, cobrador Phelipe Ordoñez y guardarropa Hernando Roman. No figura en ella Francisco Londoño. Las categorías que ponemos en corchetes son las que se les asigna en dicho expediente 2-200-2. En el expediente 2-200-10 hay además un borrador con fecha 23 de marzo en el que figuran algunos nombres tachados: como sobresalientes Manuel Garces y Antonio de Molina y como músico Miguel Ferrer. En el documento original los hombres van relacionados a continuación de las mujeres.

[Damas]		hombres	
[1 ^a]	Sauina Pasqual	[1 ^o]	Joseph Garzes
[2 ^a]	Josepha Laura	[2 ^o]	Antonio Ruiz
[3 ^a]	Paula Maria	[3 ^o]	Juan de Cardenas
[4 ^a]	Manuela de la Cueba	[4 ^o]	Alonso de Molina
[5 ^a]	Margarita Ruano	[Gracioso]	Hipolito de Olmedo
[6 ^a]	Cathalina Maria	[2 ^o gracioso]	Alonso de Olmedo
S[obre]saliente Josepha de Zisneros		[Barua]	Carlos Ballexo
		[2 ^o barua]	Pedro Bazquez
			Francisco Londoño
		[Musico]	Manuel de Villaflor
		[Arpista]	Juan Baup[tis]ta Chabarria
		[2 ^o arpista]	Manuel Jacinto
		[Apuntador]	Juan Fran[cis]co Texera

y en esta conformidad se acordo queden dhas. dos compañías y se notifique a dhos. autores otorguen las escripturas obligandose a favor de Madrid a representar los autos con dha. compañía y continuar todo el año como es estilo, para que se les entregue la media parte de fiesta en contado y los doze mil Rs. del empréstito como se a echo en los demas años antezedentes =”

b) 30 de marzo. Condonación de la deuda de los actores¹⁴⁴ (A.M.V.: 2-200-10)

“Auiendose visto vn Memorial de Carlos Vallejo remitido a esta Junta por acuerdo de Madrid en que pretende que los dos mil y ochocientos Rs. que esta deuiendo de resto de los doze mil Rs. que dha. compañía deuia del empréstido que se les hizo en el año pasado de mil seiscientos y nobenta y seis se les remitan y perdonen por los motibos expresado en dho. Memorial = se acordo se le remiten y perdonan al dho. Carlos Ballejo por si y en nombre de toda la dha. compañía los dhos. dos mil y ochozientos Rs. y para que se hagan buenos al thesorero de Aldealas y thesorero de las sisas donde se sacaron se de el despacho

¹⁴⁴ En el documento este apunte va continuación del anterior sobre las listas de las compañías, pero he preferido consignarlos por separado para una mayor claridad expositiva.

nezario para que se ejecute lo mismo que se executo con la compañía de Juan de Cardenas a quien se hizo la misma remision. = ”

N : 117. 1700. Sobre ayudas de costa pagadas a los actores.

Sin fecha. Lista de las cantidades pagadas a los miembros de las compañías de Teresa de Robles y Juan de Cardenas (A.M.V.: 2-200-10)

“Ayudas de costa que an dado los Sres. Comis[arios] de Corpus este ação de 1700.

<u>Comp^a de Teresa</u>		<u>Comp^a de Cardenas</u>	
Ana Ypolita	1.200	Sauina	2.000
Manuela de la Va��a	1.200	Josefa Laura	1.200
Juana de Ondarro	600	Paula	1.200
Mariana de leon	1.080	Manuela de la Cueva	1.200
Greg[orio] Ant[onio]	500	Cath[alin]a Maria	480
Damian de Castro	500	Margarita	1.080
B[erna]ue Alvarez	240	Josefa de Zisneros	600
Manuel Garzes	300	Jose Garzes	500
Ju[an] de Castro	300	Ypolito	240
Alf[ons]o de Flores	360	Londo��o	720
El hijo de Greg[orio]	240	Al[ons]o de Olmedo	120
		Texera	120
		La hija de Sauina	300
		La de Man[ue]l Jacinto	500
			10.160
			6.520
		Y los suplimientos de partidos importan	1.030
			17.710

Nº: 118. 1703. Sobre actores.

22 de febrero. Carta del Corregidor de Medina del Campo al Protector (A.M.V.: 2-201-2)

“Señor, Reciuo la fauorecida carta de VSIII^a. de 6 del cor[r]iente que llega a mi mano retardada por auer estado fuera desta uilla a diferentes dependencias del serv[ici]o de su Magd. y auiendo buuelto a ella y allado la carta de VSIII^a. y bisto su contenido sobre que una compañía de comedias que a un mes hallaua[se] en esta uilla se remitiese a esa corte prontam[en]te para elejir para las que an de representar a su Magd. (que Dios gde.) y en esto se me ofreze dezir a VSIII^a. lo primero que a 25 dias q. estan en Valla[doli]d. Lo segundo que segun lo que yo reconozí el tiempo que estubo en esta uilla no ai parte ninguna en toda la compañía que pueda seruir para representar a su Magd. lo uno por ser todos mui cortos oficiales y lo otro porque estan mui faltos de bestidos = La dama y autora es Geronima de Sandoval por otro nombre la Carretera esta dize mui bien los bersos y llena el papel pero tiene ya mas hedad de lo ques menester y la presencia no es la mas agradable a la uista y no canta nada con que en no aciando el primer papel no sirue para lo demas y con las dos que ai ai no [ilegible] participolo asi a VI. y como oi [se] hallan en Valla[doli]d y tengo noticias que ademas de no ser buenos estan mal auenidos (como lo acostumbran) y cada uno tira por su lado que es quanto puedo dezir a VSIII^a. en este particular quedando a los pies de VSIII^a. como es de mi primera obligacion deseando g[uard]e Dios a Vill. los m[ucho]s a[ñ]os que deseo y he menester Med^a del Campo feb^o 22 de 1703.”

Nº: 119. 1703. Sobre Sabina Pascual y Manuel de Villaflor.

a) Sin fecha. Orden de embargo de los bienes de Sabina Pascual (A.M.V.: 2-201-2)

“Sr.Ant[oni]o Garcia p[or] no saber donde bibe su seño[r]ia de V. no enbio esta de derechura a su casa y asi le suplico le enbie con un criado suio q. importa:

Sr. D. Manuel mui de mañana ira V. en casa de Sabina y la sacara todos los cofres y arcas q. tubiese y si ella esta en su casa q. lo dudo (y adbierto q. tiene dos puertas) la llebara y la depositara en casa de un ministro el q. a V. le pareciere y si ubiese familia del embajador de Portugal q. lo inpida no empeñarse sino poniendo p[o]r dilijencia aciendola con toda fineça p[or]q[ue] me importa mucho y lo estimare.”

b) 25 de marzo. Bienes embargados a Sabina Pascual (A.M.V.: 2-201-2)

¹⁴⁵“... siendo como a ora de las siete de la mañana fueron a la calle del Niño en casa de Manuel Villafior y Sauina Pasqual su muger y llamaron a la puerta de la calle q. estaua zerrada y huiendo huierto entraron en dha. casa y la rexistraron toda y no estauan en ella y dijo vna criada de los susodhos. que ayer por la tarde estando el Sr. Dn. Matheo de Tobar en la puerta de la calle de dha. casa, los dhos. Manuel de Villafior y Sauina Pasqual sus amos se hauian salido de ella por otra falsa q. tiene y se hauian lleuado vnas arcas con diferente ropa y que la dha. Sauina estaua en casa de la exma. señora Duquesa de Osuna y su amo en casa del Sr. embiado de Portugal por cuios motiuos no se pudo ejecutar lo que dha. orden manda [...] estando en la casa de Manuel Villafior y Sauina Pasqual su muger y como vienes suiros embargaron los que hallaron que son los siguientes:

- Primeramente vna arca y en ella diferentes retales y dos cajas y en la vna de ellas tres monteras de pluma tocantes a la farsa y en la otra vna peluca y un cayrel

- Vna montera de plumas blancas y un penacho a lo romano

- Vna escopeta y un frasco de polbora

- Vn ajustador de ante y calzones de gamuza

- Dos guitarras con sus cajas zerradas con sus zerraduras

Todos los quales dhos. vienes dho. Alguacil mayor y el de dha. comision embargaron y sacaron de los dhos. Manuel Villafior y Sauina Pasqual y con unos mozos los condujeron en casa de dn. Agustin de Villa Real a quien se los entregaron y le requirieron los tenga en su poder a ley de deposito¹⁴⁶...”

Nº: 120. 1703. Sobre Teresa de Robles.

¹⁴⁵ El documento lo encabezan los nombres del Alguacil Mayor, y un alguacil de la Junta y el escribano.

¹⁴⁶ Siguen fórmulas legales habituales.

a) 30 de marzo. Intento frustrado de “asegurar” a Teresa de Robles (A.M.V.: 2-201-2)

“...¹⁴⁷ para efecto de asegurar la persona de Theresa de Robles comedianta y embargarla sus vienes fueron a la casa y morada de la susodha. y llamaron a la puerta de su quarto y huiendola huierto rexistraron toda la casa y no estaua en ella ni vienes ningunos que embargar, y a dos mugeres que estauan en dho. quarto que dijeron ser criadas suias¹⁴⁸ que la vna dijo llamarse Fran[cis]ca de los Rios y la otra Mariana de Alarcon Armesto i se las pregunto por la dha. su ama, y dijeron que la dha. Franzisca de los Rios hauia salido de casa ayer tarde a las quatro de ella y que estuuu en casa de dn. Juan Campuzano hasta eso de las nueue de la noche y la dha. Mariana hauia salido a eso de las quatro y media de la tarde y estuuu a ver a vn niño suio que esta en casa de vna amiga en la calle ancha de San Bernardo que se llama d^a Francisca de Riura hasta eso de las ocho y media de dha. noche sin que huuiese hauido nouedad ninguna en casa, y que quando voluio a ella la dha. Mariana la hallo sin alajas ningunas y vna calesa a la puerta de la calle y que la dha. su ama la dijo que si se duscuydara vn poco no la hallara en casa que se quedase con Dios que se hiua y que la dejo seis pesos para que se los diese a su compañera para que fueran comiendo en el inter que voluia porque se hiua fuera sin sauer la susodha. a donde ni tampoco quien hauia sacado los trastos ni donde paraban si solo que la dha. su ama, muchos dias hacia andaua diziendo que abia de hir a cumplir vna promesa que tenia hecha a S[a]n Pedro Alcantara que esta en la villa de Arenas, por lo qual no se pudo ejecutar y para que conste lo pongo por fee...”

b) 5 de abril. Acuerdo de la Junta del Corpus para que se notifique a los criados de Teresa de Robles que ésta debe comparecer.

“...¹⁴⁹ Dijeron que a dhos. Sres. se les ha dado notizia que Theresa de Robles representanta esta ausente de su casa y refugiada en otra que no se sabe en que parte y por combenir el que se forme con brebedad la compañía en que la susodha. representa por estar el tiempo tan adelante y ser preziso empezar a representar en los corrales el segundo día de Pasqua de Resureczion = dhos. Sres. mandaron se notifique a qualquier criado o criada que se allare en la casa de dha. Theresa de Robles hagan saber a su ama que oy en todo el día se dese ber

¹⁴⁷ El documento lo encabezan los nombres del Alguacil Mayor y el escribano.

¹⁴⁸ Aquí aparece “se las pregunto por la” pero está tachado.

¹⁴⁹ Protector y Junta del Corpus.

y se manifieste para el efecto referido con aperiui[m]to que no lo haziendo así se la embargaran vienes y haz[ien]da así en su casa como en la villa de Almonazi hasta en cantidad de veinte y quatro mil Rs., los doze mil de ellos los mismos q. esta debiendo del emprestido que Madrid la hizo el año pasado de mil y setez[ient]os, seis mil Rs. para la persona que ha de suplir el papel que la susodha. ha de representar = y los seis mil Rs. restantes para los gastos que se han de causar en estas diligencias, y que se pasara a lo demas que conbengan y lo señalaron dhos. Sres. =”

c) 5 de abril. Notificación de la orden anterior Francisca de los Ríos, criada de Teresa de Robles (A.M.V.: 2-201-2).

“Yo el s[criba]no hize notorio el auto antezedente a Francisca de los Rios criada de Theresa de Robles en presenzia de otra criada de la susodha. su compañera y de vna hija de la dha. Theresa y de su marido en su persona y la perziuió notizase a la dha. su ama de lo conthenido en el = La qual dijo no sauia de su ama ni adonde paraua y sin embargo de su respuesta la deje vna memoria firmada de mi mano con relazion de loq. contenia dho. auto.”

d) 8 de abril. Embargo¹⁵⁰ de los bienes de Teresa de Robles.

“Y luego yncontinenti dho. Alcalde¹⁵¹ asistido de mi el s[criba]no fue a las casas que Theresa de Robles tiene en este lugar y las rexistro todas y en ellas se hallo y embargo como vienes de la susodha. los siguientes

- Primeramente dhas. casas que estan en la calle donde juegan a la pelota, que hazen esquina a vna callejuela, y en el patio de dha. casa ay vn pie de oliuo = y en la vodega de dha. casa ay tres cubas las dos de vino nueuo de este año llenas que cabran setezientas arrobas con poca diferenzia y otra anesa dezentada que tendra vnas trezientas arrobas de vino ya medio buuelto en las quales declaro Cathalina de la Cuerda casera que cuida dha. casa tiene parte dn. Claudio Jerad Archero de la noble guarda de Corps.

¹⁵⁰ El 6 de abril certifica el escribano que no habiendo “parezido” la actriz se procederá al embargo de sus bienes y ese mismo día se envía requisitoria al corregidor de Toledo para que proceda al embargo de los bienes que la actriz posee en Almonacid.

¹⁵¹ Hay una notificación del escribano de Almonacid de que ese mismo día ha requerido al alcalde de dicho lugar “para que me asistiese a todas las diligencias” (A.M.V.: 2-201-2)

- Vna pintura de nrs. Sra. de la Soledad de vara y media de alto con marco negro
- Dos pinturas yguales cada vna con su figura de dos varas en quadro con marcos negros
- Vn scriptorio embutido de concha de ebano y marfil con seis nauetas y su puertezuela el qual esta zerrado y declaro la dha. Cathalina de la Cuerda que el dho. dn. Claudi se hauia lleuado las llaues del
- Vn bufetillo de nogal
- Vn cruzifijo de marfil con su peana de ebano y marfil
- Vna nrs. Sra. de Velen sin marco, de media vara de alto
- Vn relicario de ebano de Sta. Barbara con dos portezuelas
- Vn bufete de nogal con sus pies de lo mismo
- Vn bufetillo cubierto de Damasco
- Seis sillas de vaqueta de moscouia
- Vna cama de tablas y en ella quatro colchones de terliz
- Vn cofre tumbado de vadana negra y en el dijo la dha. Cathalina de la Cuerda hauia dos sauanas vna colcha vn par de almuadas con sus fundas, vna manta y tres cortinas verdes con sus zenefas, la vna de vayeta y las otras dos de raja por q. se hauia lleuado la llaue de dho. cofre el dho. Dn. Claudio

- Quatro tapizes de figuras pequeñas
- Vn Beombo
- Vna scriuania de evano en vn bufetillo como el de arriua cubierto de damasco
- Vn relicario de vn Agnus con marco de evano
- Dos majuelos de viña vno en termino de valde escoboso y el otro en el de el pago de la dehesa de diezma
- Vna copa de cobre
- Vn velon de quatro mecheros y vn candelero de azofar

Adviertese q. en dha. casa ay lagar con su viga y piedra y todos los demas adherentes.

Todos los quales dhos. vienes el dho. Pedro Lopez de la Cuerda, Alcalde de dicho lugar, embargo y deposito en si y se obligo a tenerlos en su poder a ley de deposito ...”¹⁵²

e) 8 de abril. Petición de Teresa de Robles.

“Illmo. Sr. Theresa de Robles tercera dama de la compañía con que a de servirse a Madrid Juan Bautista Chauarria este año de setecientos y tres, Digo que auiendo estado ausente de esta corte a cumplir una promesa cuiá ausencia ubiera sido mui breue a no aberme sucedido algunos accidentes que la dilataron en cuió tiempo VS Illm^a. y la Junta que cuida de la formacion de compañías an probeido diferentes autos de que asta aora (por el motiuo referido) no e sido notiçiosa pues estando pronta como siempre lo e estado a obedecer a la Junta y servir a Madrid, no ubiera dado lugar mi obediencia a los proueidos que contra mi persona y bienes se an despachado en cuya consideracion

A VS^a Illm^a suplico sea seruido de sobreseher en dichas diligencias mandando no solo cesar en ellas sino repelerlas de los autos que e seruido a M[adri]d y prontitud con q. estoi a ejecutarlo en que reciuire merced =”¹⁵³

Nº: 121. 1703. Sobre Paula de Olmedo.

a) 30 de marzo. Carta del Protector al Corregidor de Granada ordenando se envíe a Madrid a Paula de Olmedo.

“Sr. mio haviendo escrito a VS. en seis de febrero para que se sirbiese de asegurar los representantes que hubiese en esa ziudad para la formacion de las compañías de comediantes para los festejos de sus Magestades a que me respondio VS. por carta de treze del mismo mes lo ejecutaria asi y por que para este efecto son mui prezisas las partes de Paula Maria y Juan Belarde que se allan en esa ziudad se sirbira VS. dar probidenzia luego luego para que se conduzcan a esta Corte en donde se dara satisfazion del coste de su biaje y parte de la ropa y en caso de tener contraida alguna deuda particular las personas que lo justificaren legitimamente ser acreedores podran acudir a mi para que les mande satisfazer sus creditos y fio del zelo y actibidad con que VS. se aplica a quanto sea del seruizio de Su Magd., no

¹⁵² Sigue fórmula legal habitual.

¹⁵³ Ese mismo día se dictó auto de suspensión de todas las diligencias emprendidas contra la actriz.

perdera ora en su logro que qudare con particular estimazion. Guarde Dios a VS. m[ucho]s a[ño]s como deseo, M[adri]d y Marzo 30 de 1703="

b) 10 de abril. Carta del Gobernador de Granada informando de la actitud de la ciudad ante el envío a la Corte de Paula de Olmedo (A.M.V.: 2-201-2).

"Illmo. Sr. Luego que reciui con el extraordinario la carta de VSI con orden de remitir a la Corte a Fran[cis]co Belarde y Paula de Olmedo, provey auto para que se asegurasen sus personas, y se les embargase la ropa, para que incontinenti marchasen y se allasen promptos p[ar]a seruir en las representaz[ion]es y festejos que se han de hazer a Su Magd., y hauiendose embargado sus personas y vienes como lo estan se junto la ciudad a repetidas instancias de los caualleros comisarios del Corpus y se acordo, que en atencion a que para auerlos conducido desde Cadiz se les socorrio con considerables cant[idad]es de din[er]o, que oy estan deuiendo y a que se alla formada la comp^a para representar, y juntam[en]te capitulado con los comisarios azer los autos sacramentales y asistir a la celebridad de esta fiesta como se ha estilado siempre, se hiziese sup[li]ca a VSI. para que por estos motiuos fuese seruido mandar suspender esta orden pues demas de los incomben[ien]tes referidos es notorio que uno ni otro sugeto no son abiles para poder concurrir en las comp[añi]as de esa

Corte que siempre se componen de los representantes mas celebres de la farsa, y que no auiendo recurso a otros cesaria una fiesta que perpetuam[en]te se ha hecho con tanta excelencia en esta Ciudad, por cuyas razones y por los repetidos empeños y yntercesiones de la Ciu[da]d suspendi la conduccion de esta gente en el interin que se acia a VSI. la sup[li]ca a q. me precisan a concurrir como lo hago con el mayor respecto de mi obligaz[i]on des[ean]do que VSI. haga esta honra a la ciudad, y en caso que pueda tener alguna dificultad, quedan los dos sugetos asegurados para cumplir lo que VSI. ordenare, y yo a su obediencia con todo rendim[ien]to deseando que nro. Sr. guarde a VSI. los dilatados a[ño]s que puede. Granada 10 de abril de 1703."

Nº: 122. 1703. Sobre la oposición de la ciudad de Valencia a que se envíe a Madrid a los comediantes reclamados por el Protector.

a) 23 de marzo. Carta del Protector al Virrey de Valencia (A.M.V.: 2-201-2)

“Exmo. Señor. Mui Sr. mio estando a mi cuidado y al de la Junta diputada para la representacion de los autos a S.Magd. y demas festejos que se le haze en el discurso del año, la formaz[i]on de las compañías de comediantes y combinando que a este fin se compongan de las mejores partes que hubiere en el Reyno: y respecto de necesitarse para este efecto de las personas de Josepha Ygnacia y su marido y de Antonio Vela, gracioso, que se allan en esa ziudad se seruirá V.E. dar horden que esta partes se pongan luego en camino, entregandoselas al port[ad]or de esta, quien lleua dinero para la costa de su viaje y abio de su ropa, mandando asimismo se cuide de el y que si tubieren contrahidos alg[u]nos empeños con su autor hazer se acuda ante mi para hordenarse les satisfagan las personas que lex[iti]mam[en]te las devieran y mediante la precision del tiempo fio del cuidado de V.E. el logro que corresponde a la breuedad desta diligencia y mucho mas interviniendo el seru[ici]o de S.Magd., la diuina g[uard]e a V.E. m[ucho]s a[ño]s, Madrid y marzo 23 de 1703.”

b) 31 de marzo. Carta del enviado desde Madrid informando sobre la reacción de Valencia (A.M.V.: 2-201-2).

“Señor, el miercoles pasado 28 de marzo eme en esta ciudad y luego yncontinente entregue las cartas al Sr. birei y le hize las proposiciones que mando el Sr. Don Mateo de Tobar, lo qual aquella noche mando su X^a se buscasen las personas mencionadas en la carta y por la mañana estaban aseguradas Josefa Inacia y su marido porque Antonio Bela esta fuera y no representa en la compañía, y apenas tubo noticia la ciudad y el ospital quando sacaron la cara dexonero [?] que an tenido en tres dias seis o siete juntas sobre este punto en que me e allado en todas de orden del señor birei y no se a podido conseguir cosa alguna en esta materia porque quieren que se le de a los ospitales 300 D[oblo]nes del prestamo que les a echo a la compañía y de mas a mas un ocho por ciento por aberlos buscado a daño y luego los menoscabos que se le siguen al ospital por estar pareciendo que esto suma mucho y que el dinero abia de ser pronto en esta ciudad y que no siendo asi se baldrian de sus fueros, a que el señor birei se allo precisado a no resolber sobre este punto como costara de las cartas que me a dado su ex^a quedandose ellos en esta ciudad, y el no aber auisado

antes a Vmd. y a los señores comisarios a sido aguardando esta resolucio[n] que lleba el correo que ba a las 20 y sale de aqui oy sabado a las 11 de la noche dia de la fecha y a dentrar en esa Corte en tres dias naturales que es lo que [ha] ajustado conmigo y ba pagado su aguste que son 5 Doblonos y mañana Domingo 1º de abril saldre yo de aqui para ynponerme a la obediencia de Vm. y de los señores comisarios cuia bida g[uar]de Dios m[ucho]s a[ño]s Valencia y marzo 31 de 1703=

c) 31 de marzo. Carta del Virrey de Valencia informando de la reacción de la ciudad (A.M.V.: 2-201-2).

“Sr. mio, el jueves pasado a las diez de la noche r[eci]ui la carta de VS. de 23 del que espira, en la qual de orden del Rey (Dios le g[uar]de) se sirue VS. preuenirme facilite que no se escusen las partes que componen la compañía de comediantes de esta ciu[da]d de las quales se necesita para esa Corte de pasar a ella con el comisario que entrego la carta, y huiendo entendio por otra de Dn. Ju[an] de la Yseca los sugetos de que se necesitaua, aquella misma noche sin que pudiese adquirirse la menor noticia de este orden mande hazer la aueriguacion de si se allauan como se suponía en esta ciu[da]d y fue incierto respecto de Antonio Vela pues paso a Zaragoza, y quedando solo en Josepha Ygnacia y su marido que es vn musico, el viernes por la mañana mande venir a mi posada a estos y a la autora, y que se les insignuase que con precision hauian de partir el musico y su muger luego luego con el mismo comisario, y aunque Josepha Ygnacia procuro escusarse con los achaques que padecia y que estaua aplicandose remedio insistiendose de mi orden en que hauia de partir respondieron estauan prompts a executar lo como se les permitiese por el Mayordomo del Hospital a q[ui]e[n] deuian vna suma considerable de prestamos y gasto del carruaje desde Zaragoza, y huiendome dicho el comisario que no trahia efectos ni letra para pagarlo mande llamar al Mayordomo del Hospital asi para asegurarme de la deuda que suponian como para facilitar no embarazase el pasage de estas partes pues el mismo comisario suponía estaría prompta la satisfacion.

El Mayordomo del Hospital ha echo constar de la anticipacion de trecientos Doblonos que ha tomado a daño p[ar]a socorrer y componer la compañía sin el gasto del carruaje desde Zaragoza huiendose obligado Maria de Nauas, Josepha Ygnacia y su marido, pero respecto de que pende de las resoluciones de los administradores que son el Cauildo eclesiastico y secular de daría esta mañana la respuesta y se ha reducido a venir con toda formalidad el canonigo Antonio Prats por el cauildo e[c]lesiastico, y los dos Jurados primeros de la ciu[da]d y entregarme el memorial que original paso a mano de VS. añadiendo en voz que

sobre este asunto del recobro de la anticipacion les oyese en justicia, y haviendoles estrechado en que consistiesen en la execucion de lo que VS. me encargaua de orden de Su Magd. insistieron en representar su derecho y misero estado de aquella casa, de maner q[u]e no pude conbenzerles, y haviendo juntado los ministros y propuesto el caso con las circunstancias de expresar Dn. Ju[an] de la Yseca en su carta que si las partes deuian algo acudiesen a justificar sus creditos a esa Corte han sido de dictamen que constando como constaua que el credito liquido del hospital y estar obligadas en la satisfacion del todo Josepha Ygnacia y su marido deuia reintegrarse el hospital antes de salir de esta ciu[da]d, y no puede ser obligado a litigar en esa Corte ni a justificar sus creditos ante Dn. Juan de la Yseca por rozarse esto con los fueros, y como estos altercados son agenos de mi profesion y VS. no me preuiene cosa alguna en orden a los intereses, ha sido preciso conformarse por aora con el sentir de los ministros y dar quenta a VS. de todo p[ar]a que en inteligencia del estado que esto tiene se sirua VS. participarme lo que su Magd. se dignare resolver, Dios g[uard]e a VS. m[ucho]s a[ño]s como deseo R[ea]l de Val[enci]a y Marzo 31 de 1703.”

d) Sin fecha. Memorial de los administradores del Hospital de Valencia (A.M.V.: 2-201-2)

“Exmo. Señor. Los Administradores del Hospital G[enera]l de esta ciudad representan a VS. el sumo desconsuelo en que les ha puesto la noticia, les ha participado el Clauario de haverle VS. llamado para darsela, de que su Magestd. (que Dios gde.) mandava que Josepha Ygnacia, y su marido, partes principales de la compañía que se esta formando para representar en ella, se conduxese a la Corte, pues faltando estas, es imposible tenga execucion el fin que tanto se ha solicitado, para alivio del Hospital, perdiendo la casa mas de 1.200 D[oblone]s que puede beneficiar, al tiempo que esta constituido en tan extrema necesidad, como VE. no ignora, por los atrasos de los tiempos y esterilidad de los años, pues ha salido estos dias publicandola por las calles, implorando la piedad de los fieles, para redimir en parte los ahogos, haziendo notorio a VE. que tiene ya entregados 300 doblones de oro de a 2 esc[udos] de bistreacha [síc] que ha tomado a daño de Dn. Thomas Mayans de los quales tienen mas de 100 dichas partes, sin otros maravedies a que ha sacado la cara el Hospital, a cuya satisfacion no solo en la parte sino en el todo, estan tenidos porque el

Hospital con quien principalmente lo ha contratado todo es con ellos y con Maria de Nava[s] autora.

Por cuyas razones suplican a la piedad de VE. interponga su mediacion con su Magd., para que suspenda su Real resolucion en orden a lo referido, y quando esto no tenga lugar, y las dichas partes huviesen de partir, sea con tal que se le paguen al Hospital los dichos 300 doblones y los daños y menoscabos que se le seguiran de no tener compañía formada por falta de ellos, pues no puede suplirse esta por medio alguno, que en ello recibiran merced muy singular de la grandeza de VE. et licet ego. Altissimus eio.”

Nº: 123. 1703. Compañías de Sabina Pascual y Manuel de Villafior y de Juan Bautista Chavarría.

a) 31 de marzo. Lista de la compañía de Sabina Pascual y Manuel de Villafior (A.M.V.: 2-201-2)

“Lista de la compañía de Sauina Pasqual y Manuel de Villafior su marido como autores para este año de 1703 y hasta Martes de Carnestolendas del año que viene de 1704 en cuia conformidad se an de obligar todas las partes contenidas en el =

Damas		Hombres ¹⁵⁴	
1 ^a	Sauina Pasqual	1 ^o	Joseph Garces
2	Josepha Laura	2	Damian de Castro
3	Paula Maria	3	Juan de Cardenas
4	Maria Ana de Leon	De por m ^o y 4 ¹⁵⁵	Alonso de Molina

5	Gabriela Velarde		Ju[an] Ant[oni]o el forastero
6 ¹⁵⁶	Antonia de la Rosa	1º Gracioso	Ypolito de Olmedo
Sobresaliente	Josepha de Zisneros	2º y vejete	Gabriel de Ocaña
		1º barba	Carlos Ballexo
		2º barba	Pedro Vazquez
		Musicos	Manuel de Villafior y Alfonso de Flores
		Apuntador	Ju[an] Fran[cis]co Texera

En esta conformidad y como autores y partes contenidas en dha. lista de esta otra parte la firmamos, en Madrid a 31 de marzo de 1703 =”

b) 31 de marzo. Lista de la compañía de Juan Bautista Chavarría (A.M.V.: 2-201-2).

“Lista de la comp^a de Ju[an] Bap[tis]ta Chauarria autor para este año de 1703 y hasta Martes de Carnestolendas de el año q. viene de 1704 = en cuia conformidad se an de obligar todas las partes contenidas en ella =

Damas		Hombres ¹⁵⁷	
1 ^a	Ana Hipolita	1º	Antonio Ruiz
2	Ysael de Castro	2º	Ju[an] Simon
3	Teresa de Robles	3º ¹⁵⁸	Fer[nan]do de Castro
4	Manuela de la Cueba	4º	Luis Geronimo
5	Beatriz Rodriguez	1º barba	Bernaue Albarez
6 ¹⁵⁹	La de Ocaña	2º barba	Lucas de S[a]n Juan

¹⁵⁴ En la lista original los hombres aparecen relacionados a continuación de las damas.

¹⁵⁵ En el mismo renglón aparecen tachados Francisco Velarde y Matías Tristán, y encima de cada uno de ellos, sin tachar Pedro de Castro y nuevamente Matías Tristán.

¹⁵⁶ Aparece tachada Antonia de Alarcón.

¹⁵⁷ En la lista original los hombres aparecen relacionados a continuación de las damas.

¹⁵⁸ Aparece tachado Gregorio Antonio

¹⁵⁹ Aparece tachada Antonia de la Rosa.

Sobresaliente¹⁶⁰ Francisca Correa¹⁶¹

1º gracioso Fran[cis]co de Castro

2º gracioso Diego Rodriguez y Fernando
Ant[oni]o el m[ari]do de
la Rosa

Sobresaliente Gregorio Antonio

Musicos Ju[an] de Serqueira

Arpista Ju[an] Bap[tis]ta Chauarria

Guardarropa a eleccion del autor

en cuya conformidad como autor firmamos yo y los contenidos en la lista de esta otra parte,
Madrid y março 31 de 1703.”

Nº: 124. 1703. Sobre las prerrogativas de la Alcaldía del Buen Retiro.

a) 22 de abril. Informe de la Junta de Obras y Bosques al Rey. (A.G.P.: Sec. Buen Retiro: Cª 11.735/8).

“Señor: Con Rl. orden de 1º del corr[ien] te se digno V.M. remitir a esta Junta vna representaz[i]o[n] que el Marq[ue]s de Leganes hizo en 27 de marzo antezedente sobre las preheminencias concedidas al puesto de Alcayde de Buen Rº para que en inteligenzia de su contenido, y de todos los papeles que incluia representase a V.Mgd. la Junta lo que se la ofreciese.

El Marq[ue]s asienta que por el titulo dado al Conde Duque de Olivares, de tal Alcayde en el año de 1634 por juro de heredad para él y sus subzesores en la casa y estado a quien le agregase, se le concedieron las preheminencias, facultades y regalías, de que por si solo pudiese crear todos los ofizios y ministros necesarios a la expedicion y mejor gouierno de dha. Rl. casa y sitio, señalandoles los gajes, y salarios que juzgase combenientes, extinguir vnos, aumentar otros, unirlos en vna persona, separarlos y diuidirlos en diuersas a su

¹⁶⁰ Aparece tachada Josefa Ignacia.

advitrio, consultando por si inmediatam[en]te a S. Mgd. todo lo que aduirtiese digno de ello y que despues de esto, por otra Rl. zedula de 9 de junio de 1640 mando su Mgd. que la absoluta facultad q. va expresada se entendiese solo con el Conde Duque, y por los dias de su vida, ordenando q. en caso de hauer necesidad de mudar ofizios, minorar el numero de ellos y de los salarios, consultase a Su Mgd. lo q[ue] se les ofreciese por mano de esta Junta para que en vista de ella se tomase la resoluzion combeniente, y que aunq. posteriormente a el Mar[que]s de Eliche se concedio en el año de 1658 la misma facultad que en el principio se hauia dado al Conde Duq[ue] y exerziola con independenzia de la Junta en todo lo que se ofrecio en aquel sitio y estimo por conveniente, parecia q. despues de su fallecimiento con ocasion de hallarse pendiente el pleyto sobre la subcesion del estado de S. Lucar (a quien esta agregada d[ic]ha Alcaydia) y juzgase interinos poseedores las personas en quien estaua la administracion de aquel estado, se arreglaron al tenor, forma y planta expresada en la cedula del año de 1640 consultando vngo [sic] veces lo q. se ha ofrecido inmediantamente a V.Mgd., respondiendo solamente a la Junta en los casos que ha necesitado de algunas notizias para pasarlas a la notizia de V.Mgd. y no obstante lo prezedente parecia q. ampliandose la Junta a lo q. no le esta conzedido y desviandose de la mediazion del Marq[ue]s, ha pasado por si a expedir ordenes dirigidas a los oficios de vee[du]ria y cont[adu]ria de aq[ue]l sitio, pidiendo diferentes informes y relaz[i]ones comprehensivas de todo el manejo, distribucion y estado de lo q. toca a el, y sus aderenzias, y tambien a conceder sueldos, sentarlos y decir otras ordenes, siendo asi que vnicamente qualesquiera las hauia de dirigir a la Junta por su mano para q. el Marq[ue]s las de a los ofizios, y demas ministros y dependientes del Sitio, y esto ordenandolo antecedentem[en]te V.Mgd. cuya novedad le ha motivado a darla al Vee[d]or y cont[ral]or para que en el interin que V.Mgd. resuelve lo q. sea de su mayor seruizio, suspendan la formazion y remesa de los informes y la misma le obliga a ponerlo en la Rl. intelig[enci]a de V.Mgd. con su resignaz[i]on a todo lo q. sea de su mayor agrado, para q. estimando no desmerece las mismas facultades con q. este empleo se conzedio en su principio al Conde Duque de Olivares, para el y sus subzesores en la casa a quien le agregase, y despues se repitio al Marq[ue]s de Eliche, no obstante la cedula del año 640, se digne V.M. de q. el Marq[ue]s le sirva y ejerza sin dependenzia de la Junta, consultando inmediatam[en]te a V.M. lo q. se ofreziere combenir a su mayor seruizio, v q. a lo menos se abstenga la Junta de dar ningunas ordenes ni decretos a los ofizios de vee[du]ria y cont[adu]ria y demas dependientes del sitio, no procediendo para ello, orden de V.M. y dirijiendolas por su

¹⁶¹ Al lado de su nombre se indica que “esta p[ar]te la a puesto la compaña y el autor de ella de conform[ida]d sin y[n]teruenir consentim[ien]to ni aserso de la Junta” (A.M.V.: 2-201-2)

mano para su cumplimiento y distribuz[i]o[n] a las personas y oficios a quien tocare, pues en otra forma, de mas de desposeerle de toda la regalia del empleo, sera causar vna impon [papel roto] confusion entre los siruientes, en gran deseruizio de V.M. y atraso de el.

Señor, vista en la Junta la instancia del Marq[ue]s de Leganes, y los motiuos que produce para afianzar su representaz[i]o[n] tuuo por de su obligaz[i]o[n] se reconoziesen por menor todos los pap[e]les q. conducen a la formacion del Buen Retiro, las ordenes q. por el Sr. Rey Dn. Phelipe 4º se dieron sobre la forma de exercer la Alcaydia los subcesores del Conde Duq[ue], y lo que el Rey nro. Sr., que haya gloria resoluo, confirmando lo dispuesto por su glorioso p[adr]e para que el Fiscal de V.Mgd. en la Junta (como ministro a quien toca la especulacion y defensa de la jurisdiccion Rl. que es la q. a la Junta le esta conferida por los Sres. Reyes, formase extracto de todo lo q. condugese a la mayor claridad de este hecho, para pasar la Junta a poner en la superior considerazion de V.Mgd. lo que ocurre s[ob]re la instancia promouida por el Marq[ue]s y en su cumplimiento haze pres[en]te a V.Mgd. lo q. el fiscal ha pedido con vista de ynstrum[en]tos, que se reduce a manifestar que los mismos presentados por el Marq[ue]s (que la Junta debuelue a las Rs. manos de V.Mgd. y son la z[edu]la despachada al Conde Duq[ue] en el año de 1633 para seruir la Alcaydia, la Ynstruz[i]o[n] dada en el de 34, la zedula del de 640 despachada al mismo Conde Duq[ue] y las de los años de 648 y 658 en q. se hizo mrd. de dha. Alcaydia en interin al Marq[ue]s del Carpio y Marq[ue]s de Eliche su hijo, y asi mismo la q. comprende la jurisdizion ciuil y criminal conzedida a los Alcaydes, y el titulo despachado al Marq[ue]s en el año de 1698 con inserzion de la zedula del año de 640 Decreto[s] de 1661 y 678 que disponen la forma de ejercer la Alcaydia, estos ynstrum[en]tos en q. el Marq[ue]s de Leganes intenta fundar su pretension, ellos mismos manifiestan hallarse sin ningun fundam[en]to para lo q. solicita, por q. aunq. es zierto que en la cedula del [roto] de 1633 en q. el Sr. Rey D. Phe[lipe] 4º hizo mrd. al Conde Duque de la Alcaydia, le conzedio la facultad, así a el como a sus subzesores para poder alterar y mudar, vnir y acrecentar oficios, consultando por escripto u, a voca, lo es tambien el q. reconociendo S. Mgd. lo perjudicial q. hera para el buen gouierno de dho. sitio el que los Alcaydes del tuuiesen esta facultad, y se deue presumir con artos fundamentos, seria a representaz[i]o[n] del Conde la expedicion de la cedula del año de 640, pue vajo formada por la S[ecreta]ria del Despacho, en que Su Mgd. expresa que vsando de la facultad se reseruo para poder reformar, disponer u añadir lo que la experienzia mostrase ser nez[esa]rio, mandaua q. la facultad conzedida al Conde Duque como tal Alcayde se entendiese solo por los dias de su vida, sin que pasase a sus subcesores, pues estos solo hauian de poder representar lo q. se les ofreziese a esta Junta, para q. consultandose por ella, resoluiese V. Mag[esta]d lo que

combiniese, en q. solo con esta cedula se manifiesta bastantemente hallarse el Marq[ue]s de Leganes sin ninguna facultad y esta Junta con toda la q. necesita segun su esplendor y lo atendida que ha sido de los Sres. Reyes progenitores de V.M., y se reconoce por el Decreto del Sr. Dn. Phe[lipe] 4º del año de 1661 en q. mando se despachase titulo de tal Alcayde al Duq[ue] de Medina de las Torres, a quien en virtud del pleyto de tenuta q. se hauia declarado a su fauor del estado de Sn. Lucar, pertenecia esta Alcaydia q. en conformidad de lo dispuesto por la zedula zitada de 640 para que la facultad conzedida al Conde Duq[ue] fuese solo por los dias de su vida, sin que quedase a sus subcesores se le despachase su titulo como estaua dispuesto por la citada zedula, y en su cumplim[ien]to el Duq[ue] y sus subcesores en la Alcaydia hauia de observar todo lo referido y esta Junta obrar en esta conformidad en todo lo dependiente del Buen Rº, mandado Su Mgd. se expresase asi en el titulo, como se ejecuto, con lo qual parece no hauia q. añadir mas para conocim[ien]to de quan sin fundamento es la pretension del Marq[ue]s de Leganes, pero reparando el Fiscal, representa q. sus antecesores en la Alcaydia, juzgandose ynterms [s/c] posehedores hauian observado la regla y forma q. se manda en la zedula del año de 1640 sin hauer solizitado la facultad que tuuo el Conde Duque, y el Marq[ue]s quiere decir le pertenece, halla por preciso expresar el Decreto del año de 1678, que el Rey nro. Sr. (que haya gloria) expidio con motiuo de la ynstanzia promouida por el Duq[ue] de S. Lucar, y el Pr[incip]e de Stillano su hijo, q. dize asi:

Pretendiendo el Duque de S. Lucar diferentes prerrogatiuas en el ejercicio del puesto de Alcayde de Bn. Retiro, en que ha sucedido el Principe de Stillano, y continuando este las mismas instazias, resoluo la Reyna mi Sra. y Madre remitir el conozimiento de las raçones de esta materia al consejo, el qual (con inspeccion de los pap[e]es de ella, me ha representado su parecer, y conformandome con el, he resuelto que se observen prezisam[en]te lo q. disponen la cedula de 9 de junio de 1640 y el Decreto que en 25 de diz[iemb]re de 1661 se dirigio a la Junta de Obras y Bosques. Tendrase entendido en ella y se atendera a su puntual cumplimiento.

De este decreto se deja bien conocer q. los antecesores al Marq[ue]s de Leganes en la Alcaydia solizaron con la eficazia que se manifiesta la facultad que el oy solizita, pues mando su Mgd. se viese en el Consejo de Castilla, y al mismo t[iem]po se reconoce pertenecer a esta Junta como por el se declara, deuiendo hazerse especial reflexion en la ciscunstancia de mandar a la Junta ati[¿enda?, papel roto] a su puntuan cumplim[ien]to sin q. sea de ningun fundamento para la pretension del Marq[ue]s las cedula de los años de 1648 y 658, pues como en ellas se expresa, la facultad q. concede Su Mgd. a los Marqueses de Carpio y Eliche, expresam[en]te manda sea por los dias del Marq[ue]s del

Carpio, siendo digno de especial reparo que ninguno de estos tuuo la Alcaydia como libre del Conde Duque, sino nombrados por S.Mgd. en el interin que se declaraua el pleyto de tenuta, que luego q. se declaro pertenecer al Duque de Medina de las Torres, y fallecio Dn. Luis de Haro Marq[ue]s [¿del? papel roto] Carpio, mando Su Mgd. despacharle el titulo al Duq[ue] en la forma q. contiene el Decreto de 661 de adonde se reconoze fue la voluntad de Su Mgd. manifestar s[iem]pre no hauia de tener ningun subcesor del Conde Duq[ue] esta facultad, y asi se ha observado hasta oy, con lo qual queda satisfecho el primer punto de la representaz[i]o[n] del Marq[ue]s. Y por lo q. m[i]ra al segundo no discurre el fiscal en que funda q. esta Junta no pueda pedir relaz[i]o[n]es a los ofizios de Vee[du]ria y Cont[adu]ria, si no es q. sea dirigiendolas por su mano, pues en la poca intely[genci]a del fiscal si [ilegible] a vn en t[iem]po del Conde de que dejaria de hazerlo sin que el intentase huuiesen de ir por su conduta prezisam[en]te, siendo asi q. obtuuu otra facultad por q. en la z[edu]la del año de 634 en q. se conzede a los Alcaydes de aq[ue]l sitio la jurisdiccion ciuil y criminal, manda Su Mgd. hayan de admitir las apelaciones para ante esta Junta de lo que determinasen, con q. consiguientemente si la Junta nezesitase de cualquier informe o relaz[i]o[n] la ha de pedir derecham[en]te a los oficios, pues viniendo apelado del Alcayde, viene a ser parte, y no es razon ni conb[enien]te por medio de la parte pedir los instrumentos que puede ser fue[sen? papel roto] contra ella, y asi el Conde Duq[ue] no intentaria prezisar a esta Junta, huuiesen de ir por su mano las ordenes y mucho menos el Marq[ue]s que se halla sin aquella facultad del Conde Duq[ue]. Provandose claramente de la resoluz[i]o[n] q. Su Mgd. (que haya gloria) se siruio tomar a cons[ul]ta de la Junta de 15 de diz[iem]bre de 1682 en que se digno mandar que la orden q. hauia dado el Pr[incip]e de Stillano a la Veeduria y Cont[adu]ria de Bn. Rº. (como tal Alcayde) para que las ordenes y zedulas que ablasen con el no se asentasen en los libros hasta q. se le presentasen y las diese cumplimiento, se recogiese y cancelase, sacandola de los libros donde se havia puesto, con q. si en este caso mando Su Mgd. no se necesitaua de q. fuesen por mano del Alcayde que fuera, en lo que el Marq[ue]s de Leganes pretente, y mal pudiera el Fiscal cumplir con su obligaz[i]o[n] en lo perteneziente a aquel sitio si la Junta no pudiese mandar derecham[en]te a los ofizios de Veeduria y Cont[adu]ria diesen las noticias y relaciones que necesitase para pedir en ella lo q. mas combiniese para el mayor azierto en el buen gouierno de aquel sitio, como en la ocasion pres[en]te lo ha hecho por hallarse con noticia de q. los mas de los ofiziales no guardan las instrucciones q. estan dadas para su gov[er]no huiendo gran desperdizio en la haziend Rl. segun es conseqente s[iem]pre que se alteren las ordenes dadas, por cuyo motiuo pidio las relaciones q. la Junta mando formasen en 22 de marzo de este año, para en vista de ellas aberiguar lo zierto y pedir lo que mas conbenga

a la Rl. hazienda, siendo digno de particular reparo no hauer el Marq[ue]s respondido a ninguno de los informes que para provision de ofizios se le han pedido y otras dependenzias en que la Junta ha considerado por conveniente oyrle s[ob]re ellas , que el vn caso fue en 12 de junio de 699 so[ob]re ynstanzia de Juan Amigo, Alguacil de aquel sitio, y otro en 20 de junio de 1700 teniendo lo especial de hauerse escripto quatro papeles al Marq[ue]s y ser s[ob]re relaz[i]ones que Su Magd. (q. haya gloria) mando a esta Junta remitiese de todos los sitios, y huiendose executado en ellos, sola la del Buen Rº se deyo de formar, de que dio quenta a Su Mgd. la Junta en cons[ul]ta de 18 de sept[iemb]re del mismo año, por lo qual ha sido necesario pedir las a los ofizios conforme ha tenido por combeniente, y pretender ahora el Marq[ue]s se dirijan por su mano, quando en estos casos en q. se deuio oyrle no ha informado como se solicito quiere hazerlo en los q. no le tocan, ni la Junta lo necesita, considerando el Fiscal por digno de particular reflexion q. huiendo cinco años q. tomo posesion del Marq[ue]s de la Alcaydia no haya en todo este t[iem]po solizitado lo que oy dize le perteneze, siendo asi que esta Junta en el discuros de el ha mandado a los oficios en diferentes ocasiones informen, y den relaz[i]ones sobre lo q. ha ocurrido, pidiendo [papel roto] Fiscal se haga presente a V.Mgd. para q. se halle enterado de la justificaz[i]on con que la Junta prozede en esta dependencia y para verificaz[i]on de lo q. el Marq[ue]s expresa en quanto a sueldos concedidos, se digne V.M. mandarle declare quales son, pues el fiscal esta zierto no se han señalado ningunos por la Junta, y deve aclararse para q. V.Mgd. reconozca lo zierto de ello.

Considerado en esta Junta lo pedido por el Fiscal en que satisfaze cumplidamente a los motiuos tocados por el Marques de Leganes en su [papel roto] vistos y reconocidos los papeles que conducen a la mayor claridad de este hecho, lo pone en la superior consideraz[i]on de V.Magd. como tambien q. el Tribunal de la Junta ha sido en todos t[iem]pos atendido y fauorecido de los Sres. Reyes predezores de V.Mgad. con tal especial cuydado q. no han permitido ni consentido se le perjudicase en cosa alguna q. tocase a sus Regalias ni al esplendor y autoridad en q. se ha mantenido desde su creazion por la estatura y categoria de los Ministros de que se compone, y [papel roto] se halle V.M. con notizia de los q. son, se expresan al margen¹⁶², deviendo la Junta por su pbligaz[i]on representar a V.M. seria muy de su Rl. seruizio q. concurriesen a ella

¹⁶² "Ministros de la Junta: Arçobispo Gou[ernado]r del Con[sejo]; Marq[ue]s de Villafranca p[o]r may[or]do[m]o m[ayo]r y superintend[en]te de obras Rs.; Condestable de Castilla p[o]r Cazr. mayor; Marq[ue]s del Carpio por mont[e]ro mayor y Alcay[d]e del Pardo; Marq[ue]s de Leganes, Acayde de Bn Rº., Duque de M[edi]na Zeli Alcay[d]e de Palacio y Casa de campo; Presidente de Hazienda, Confesor de V.Mgd.; Conde de Gondomar Camarista de Castilla, Marq[ue]s de Castrillo, del Consejo; Dn. Fran[cis]co de Castro Gov[ernado]r de Aranjuez por mer[ce]d particular. Otros tienen entrada por hauer sostituydo las Alcaydías y empleos de cazr. mayor." El Arzobispo y el Marques de Castrillo son los que firman el documento.

(mandandoselo V.Mgd.) s[iem]pre que sus ocupaz[i]on[es] (en los q. las tuuieren) se lo permitan, pues asi lo han hecho sus antezesores sin q. en ningun t[iem]po se hayan subcitado las pretensiones q. oy promueven por algunos yndividuos y porq. sobre el punto principal de la ynstanzia interpuesta por el Marq[ue]s de Leganes comprendera V.M. por lo q. la Junta lleva tocado quan legitima es su razon y d[e]r[ech]o, concluye poniendo en la alta consideraz[i]o[n] de V.Mgd. que de conzederse al Marq[ue]s lo que solizita no solo se seguirian los incombenientes que discurrira la soverana comprension de V.Mgd., pero los demas Alcaydes pretenderian con este exemplar q. se hiciese con ellos lo mismo, perjuicio q. no pondera la Junta a V.Mgd. asi por q. le tendra pres[en]te su Rl. inteligencia, como por q. se promete este tribunal de la Rl. grandeça y justificaz[i]o[n] de V.Mgd. se ha de dignar de mantenerle em sus regalías y en el lustre y estimaz[i]o[n] en q. le han constituydo los Rs. predecesores de V.Mgd. q. resolvera lo q. fuere mas de su Rl. agrado y serucio, Ma[dri]d y abril 22 de 1703.”

b) Sin fecha. Respuesta del Rey¹⁶³ al nforme de la Junta de Obras y Bosques al Rey. (A.G.P.: Sec. Buen Retiro: C^a 11.735/8).

“He mandado al Marques que por ahora exerza este empleo como hasta aqui, en conformidad de lo dispuesto por el Rey Don Phelipe 4^o mi abuelo en la cedula despachada el año de mil seiscientos y quarenta, y quando la Junta necesite de algun informe v otra cosa tocante al sito de Buen Retiro, la pedira siempre al Alcayde y no a los oficios, y si este no lo executare, me dara quenta la Junta para que yo tome la resolucio[n] que juzgare conv[enien]te.”

Nº: 125. 1704. Sobre Paula de Olmedo.

a) 19 de febrero. Carta del Corregidor de Granada al Protector informando de la enfermedad de la actriz (A.M.V.: 2-201-4).

¹⁶³ Está escrita al margen del documento anterior.

“ ... ¹⁶⁴haviendo buuelto y rezeuido la carta de Vill^a hize azer el embargo de todas las partes que componian la compañía que aqui a representado, que son de tal calidad que para la que aqui se desea formar para la fiesta del Corpus an que[da]do excluidos por ynutils y traen de fuera los que an de representar los prinzipales papeles y por lo que toca a la persona de Paula de Olmedo, deuo dezir a Vill^a que a los primeros dias de auer llegado yo a esta ziu[da]d le bi representar dos o tres comedias y no estaba la boz de prouecho, despues a tenido vna enfermedad dilatadisima en que llego a estar con la vnzion, y por lo que consta de las dili[gencia]s bera VSIII^a que estado y en qualq[ue]ra dandome Vill^a la horden executare su mandato ...”

b) 19 de febrero. Certificado del escribano de Granada sobre la enfermedad de Paula de Olmedo (A.M.V.: 2-201-4)

“... pase a las casas de la morada de la dha. Paula de Olmedo y haviendo preguntado por la susodha. dijeron estar en la cama y haviendo subido a el quarto donde la susodha. estaba le allo en la cama de enfermedad que a estado padeciendo de mas de dos meses a esta parte quitado el cauello de la caueça por dha. enfermedad y adzidente para aliuiio de ella haviendole requerido y echo sauer el auto referido dijo no ser posible poderle [cumplir?] que de ponerse en camino corre peligro manifesto su bida aademas que por auersele baldado un lado no esta para ejercer dho. ejercicio como es notorio en esta ciud[da]d que de dho. tiempo a esta parte no lo a podido ejercer [...] de presente la esta curando el dotor Dn. Lucas de Leon medico y uecino de esta ciu[da]d y de presente se halla con causticos en las piernas de que la esta curando Ju[an] de la Peñuela maestro cirujano¹⁶⁵ y uecino de esta ciu[da]d [...] y sin envargo de lo referido se envargo la persona ropa y uienes de la referida = y asimismo e enuargaron todas las demas partes de dha. compañía ...”

Nº: 126. 1704. Sobre María de Navas.

¹⁶⁴ Incluye un preámbulo en el que se disculpa por la tardanza en contestar debido a que había ido “...a la p[ar]te donde esta la hazienda que mi abuelo posee a la solicitud de encontrar medios con que mantenerme en la dezencia que corresponde a la repres[entaci]on de este empleo que todo es honor y nada vtil ...”

¹⁶⁵ Se incluye también el testimonio de ambos médicos que declaran que el mal que padece la actriz es “una calentura podrida maligna”, la cual “...desde su principio hiço de cubito a el cerebro causandole un delirio continuo muchos dias por tenerlo antes sumamente debil [sic]...”

29 de febrero. Informe de la Junta del Corpus al Rey (A.M.V.: 2-201-4)

“Señor, La Junta diputada para la formación de las compañías de comediantes que han de representar los Autos Sacramentales a V.Magd. sus consejos y tribunales = Dize que hallandose sin primera Dama para vna de las dos compañías, en lugar de Ana Ypolita¹⁶⁶

acudio esta Junta a los Rs. pies de Vmgd. suplicandole se siruiese de mandar dar su carta horden para el Marques de Villagarcia Virrey de Valencia donde se halla Maria de Nauas, que es vna de las partes mejores en este Ministerio, que la remitiese, y huiendose dignado V.M. condescender a esta suplica, y dado horden al dicho virrey para ello, dispuso esta Junta embiar a Juan Baupista Chauarria, vno de los dos Autores para que la trugese, y contemplando que la excusa para no venir sería decir se hallaba empeñada, por obviar este embarazo, se le dio horden y credito para que pagase lo que legitimamente deuiese = Y viendo esta Junta la representacion que haze el Hospital de Valenzia que coadjuva el Consejo de Aragon para que no venga dha. Maria de Nauas, no excusa poner en la r[ea]l consideracion de Vmgd. que [no es] su animo ni el de Madrid, que se deje de dar satisfaz[i]on de lo que deuiere esta muger por su hecho propio, pero no de la cantidad que refiere el hospital, la ha dado para la formacion de la compañía pues esta la deueran las partes, y indiuiduos por quienes hubiese embiado para su formacion que ya estaran en aquella ciudad: siendo, asi mismo muy digno de la piedad de V.Magd. el atender tambien a que demas de la representacion de los autos, el principal producto de los corrales de comedias de esta Corte toca a las sisas que llaman de la sexta parte donde los mas interesados de que se componen son, Memorias, Capellanias y obras pias, y la mayor porcion los Hospitales de esta Villa, que si en Valencia es vno, aqui son muchos, y estos con suma estrechez avnque se exerce la caridad, que es notorio, pero lo ocasiona la injuria y calamidad de los tiempos.

¹⁶⁶ Con fecha 8 de febrero se conoció que Ana Hipólita “...se ha ausentado y hecho fuga de esta Corte...” y aunque ese mismo día se dictó orden de embargar sus bienes, no se pudo llevar a cabo ya que no se le hallaron bienes que embargar (A.M.V.: 2-201-4)

Por cuyos motivos suplica esta Junta a V.Magd. se sirva de mandar a dho. Virrey, que sin embargo de lo que representa dho. Hospital entregue esta muger a el Autor para que la conduzca y se cumpla el r[eal] horden de Vm[aj]gd. pues no puede hauer razon para lo contrario=

V.Magd. lo mandara ver y resolver lo que sea de su Rl. agrado, Madrid y febrero 29 de 1704=

Nº: 127. 1705. Sobre las prerrogativas de la Alcaldía del Buen Retiro.

a) 16 de Septiembre. Del Duque de Sesa, Alcaide del Retiro, al Marques de Mejorada, Secretario del Despacho, sobre las limitaciones impuestas al ejercicio de Alcaide (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C:11.735/8)

“Señor mio, abiendome VS. participado, por papel de 18 de julio prox[i]mo pas[a]do de or[de]n de su Magd. (Dios le g[uar]de) como hauia sido serbido de honrarme con la Alcaydia del sitio Rl. de B[ue]n Retiro en interin, y hallandome con el titulo que se me despacho en otra ocas[i]o[n] que la serbi y sin prebenz[i]o[n] alguna de que fuese del Rl. agrado de su Magd. que se me despachase nuevo titulo, pase or[de]n al Then[ient]e de Alcayde para q. me entregase la llabe doble g[ene]ral q. debia parar en mi poder, y su respuesta fue remitirme la que por escripto le dio el Conserje, de estar prebenido p[o]r la Junta de Obras y Bosq[ue]s p[a]ra q. no la entregase hasta que p[o]r aquel Tribunal se me despachase Titulo, y diese nuebamente poses[i]o[n], y aunque hau[ien]do mereçido en este t[iem]po algunas or[dene]s de su Magd. las e distribuydo y se han executado, e esperado para tomar la posesion a que se me entregase el nuevo titulo que se me remitio p[o]r la Secretaria de la Junta en el dia 23 de ag[os]to, y huiendo reconocido que en el esta alterada toda la regalia de el Alcayde, dejandole reduçido a vn mero Then[ient]e de la J[un]ta y sin alguna potestad en nada de lo vnibersal de aquel sitio, ni authoridad p[a]ra ordenar ni disponer, ni aun en lo heconomico y gubernatibo lo que sea mas combeniente al

servicio de su Magd., admirado de ver todos los títulos antecedentes p[or] el q. se me ha despachado, me ha sido preciso suspender el tomar poses[i]ón hasta que enterado su Magd. p[or] medio de V.S. de lo ejecutado hasta aquí con los Alcaydes q. han sido, y de lo obrado p[or] la J[un]ta en la expedición de este nuevo título me participe V.S. lo que sea mas del su R[e]l[ati]o agrado.

El primero q. sirvió esta Alcaydía fue el Conde Duque de S[an] Lucar, con tan absoluta potestad y autoridad q. tubo toda la de su Magd. con la ma[yor] amplitud q. puede ser ponderable, pero respecto de q. la mrd. fue p[ar]a el y los subcesores de su casa, no hau[ien]do sido el R[e]l[ati]o animo de su Magd. que estos la sirbiesen con tan g[ene]ral extens[i]ón y omnimoda facultad, en la misma cedula q. se despacho a Dn. Gaspar de Guzman, Conde de Olibares, Duque de S[an] Lucar el 9 de junio de el año pas[ado] de 1640 se limito prebiniendo que sus subcesores no habian de poder alterar ni innobar de lo que dejase dispuesto ni acrecentar ofiçio ni salarios ni mudar los ejercicios de ellos, quedandoles en quanto a esto solo la facultad de representar a Su Magd. por medio de la J[un]ta lo que se les ofreciese p[ar]a q. Su Magd. y sus subcesores, precediendo cons[ul]ta de ella, resolviesen lo mas combeniente.

En consecuencia de esta expres[i]ón de el R[e]l[ati]o animo de Su Magd. declarado en la cedula antecedente, se despacho otra en 15 de diz[iembre] de el año de 1661 en q. Su Magd. se sirvió declarar formalm[en]te a lo q. se extendía la limitaz[i]ón y restituz[i]ón contenida en la cedula de el año de 1640 sin tocar en otra cosa mas q. en la probis[i]ón de los oficios, en que vnicamente quedo limitada en los subcesores de el Conde Duque aquella absoluta potestad que Su Magd. se digno conçederle y habiendose excitado algunas dudas, así en t[iem]po de el Duque de Medina de las Torres como en t[iem]po de el Principe de Estillano, por querer la Junta de Obr[as] y Bosq[ue]s tener el absoluto imperio en todo lo dependiente de el Sitio, cometido su Magd., se sirvió de conformarse con su parecer, y por su Real Decreto de 26 de en[er]o de 1678 mando obserbar precisam[en]te lo q. disponen la cedula de 9 de junio de 1640 y el decreto de 15 de Xre [diciembre] de 1661.

Teniendose pres[en]tes todas estas resoluçiones en la J[un]ta de Obras y Bosq[ue]s se an despachado a todos los Acaydes que han sido hasta el Marq[ue]s de Leganes, así propietarios como interinos, los títulos para servir esta Alcaydía con insercion de ellas y con prebenz[i]ón expresa de que los ministros y oficiales los obedezcan y ejecuten sus or[de]n[e]s sin limitaz[i]ón alguna, y la han servido ordenando y mandando ejecutar todo aquello que les ha parecido combenir así p[ar]a el ma[yor] recreo de Sus Magdes. como p[ar]a la conserbaz[i]ón y augm[en]to de aquel sitio y ejercicio de la jurisdizion en primera instancia, manteniendo la Junta la suprema jurisdiccion para las apelaciones y la autoridad y

facultad de consultar a su Magd. precediendo la representacion de el Alcayde en las vacantes de los oficios.

Todo esto que a corrido asi por el diario de tantos años se ha alterado el dia de oy, con imposibilidad absoluta de poder practicarse la nobedad exstada por la Junta, pues hau[ien]do a consulta que hizo en 29 de junio pasado de este año resuelto su Magd. que la J[un]ta vsase de la facultad que la estan conçedidas y legitimam[en]te la competen, se ha despachado por aquel Tribun[al] vna cedula en 11 de julio siguiente de este año, expresando en ella que vse la Junta de la[s] facultades que le estan concedidas en todo lo tocante, dependiente y conçerniente al dho. sitio y casa Rl. de B[ue]n Ret[ir]o sin limitacion alguna y q. para su puntual cumplim[ien]to se ponga orixin[al] en los ofizios para q. en su virt[u]d el Alcayde, su Then[ien]te, oficiales Rs. y demas ministros que al pres[en]te son y adelante fueren, la obserben imbiolablem[en]te cada vno por lo que le toca, sin alterar ni innobar en cosa alguna lo contenido en ella, cumpliendo, ejecutando las or[de]n[e]s que se les diera por la J[un]ta para el vnibersal gobierno de todo lo dependiente de el sitio, y que de lo que en el ocurriese la den quenta inmediatamente para que por su medio se represente a su Magd. lo q. mas combenga, y para fortalecer esta nobedad mas, se me ha despachado el titulo por la Junta (que orijinal con traslado de las cedula y resoluciones zitadas paso a manos de VS.) tan distinto de lo demas que se prebiene en el que aya de serbir esta Alcaydia como se declara en la referida cedula de 11 de julio de este año, y que los oficiales obedezcan las or[de]n[e]s q. estan dadas y adelante se les dieren.

Esta nobedad tan opuesta al puntual serbizio de su Magd. tan perjudicial a la propiedad de la Alcaydia y a la estimazion y regalias con que su Magd. se a dignado de onrrar a los Alcaydes excitada por la Junta en esta vltima cedula, sin haber encontrado por mas que lo he deseado, resoluz[i]on alguna de su Magd. que aya dado motibo a su dilatada extens[i]on ni a la derogaz[i]on de las or[de]n[e]s que con maduro acuerdo estan tomadas, a podido suspender mi animo para tomar la posesion, pareçiendome preciso ponerlo en la consederaz[i]on [sic] de su Magd. por medio de V.S. para ejecutar solo aquello que sea de su Rl. agrado, no pudiendo menos de hacer pres[en]te a V.S. que de la obserbancia de esta çedula, sin acordarme de la irreberencia que es preciso ocasione el haber de obedecer los oficiales de aquel sitio las or[de]n[e]s de la Junta y darla inmediatamente quenta de todo lo que ocurriese, sin atencion al Alcayde, y atendiendo solo al serbizio de su Magd., y a la mayor puntualidad en el, es incompatible que su Magd. este serbido con promptitud y se execute lo que prebiene en esta çedula, y mucho menos no hau[ien]do Junta, si no es de

ocho a ocho dias y a beces de mes a mes, cuya circunstancia me ha hecho persuadir a que no ha podido ser del Rl. agrado de su Magd. la extens[i]o[n] que contiene la referida çedula.

En cuya vista, y de los demas papeles, espero que enterado su Magd. se sirba de mandar se recoja esta çedula, y que se obserben las resoluz[i]o[n]es tomadas en 9 de junio de 1640, 15 de Xre. de el año de 1661 y 26 de hen[er]o de 1678, en la forma que se han obserbado y ejecutado hasta aqui, y que en su conform[ida]d se me despache el Título en la misma forma que se an despachado todos los antecedentes, y sin extens[i]o[n] alguna, conteniendose la Junta en los limites de las facultades que la estan conçedidas y lejitimam[en]te la competen por las resoluciones citadas, como a consulta suya lo tiene su Magd. mandado, por decreto de 19 de junio de este año, VS. se serbira de dar q[uen]ta a su Magd, y partiçiparme su resoluçion, dandome muchas or[de]n[e]s de su mayor agrado, en que ejercitarme. Dios g[uar]de a V.S. mu[ch]os años como deseo, Madrid a 16 de septiembre de 1705.”

b) 1º de octubre. Informe del Fiscal. (A.G.P., Sec. B.Retiro: Cª 11.735/8).

“El fiscal en vista del papel de el Sr. Duque de Sesa y instrumentos que cita, dize que le ha hecho tal nouedad, que a no tener presente que los señores Alcaydes del Real Sitio del Buen Retiro andan continuamente solicitando nouedades, y que asi quando se les desbarata[n] por esta Junta vnas, intentan por otro camino las mismas, aunque con otro semblante, no supiera a que atribuir la que solicita el Sr. Duque de Sesa, pues por los mismos instrumentos en que pretende fundar su pretension, por ellos se manifiesta hallarse el Sr. Duque sin ningun fundamento para ello, que pasando a manifestar esta verdad, haze presente el fiscal que el auersele despachado nuevo titulo al Sr. Duque fue en virtud de orden de S.Mgd. de 29 de julio de este año, en que manda se le despache, por no ser suficiente el que tenia de tal alcayde en interin del año de 702, por contenerse en este siruiese la alcaydia en el interin que el Sr. Marques de Leganes, o Conde de S[an]ti Esteban boluian a esta Corte, expresandose tambien en la referida orden se le entregase la llabe doble al Sr. Duque en el forma que se acostumbraba, conque queda satisf[ec]ho el primer punto de su papel, y pasando al segundo que contiene, a que auiendo S.Mgd. hechole esta gracia en 18 de julio, no se le remitio el titulo por la Secretaria hasta 23 de agosto, no puede auer quien ignore no tiene la Secreatria obligacion de remitir a nadie los despachos, sino que las partes deben acudir por ellos, y asi si el Sr. Duque hubiera acudido por el titulo, como debia, no hubiera tenido la dilacion que representa, con que se reconoce no tiene motibo alguno para esta expresion el Sr. Duque. Y respondiendo al tercero y ultimo

punto, que es el principal fin del papel de el Sr. Duque de Sesa, que se reduce a que la zedula que se despacho en 11 de julio de este año con motibo de la resolucion de S.Mgd. en que manda vse esta Junta de las facultades que le estan concedidas y legitimamente la competen, se excedio, adjudicandose esta Junta mas potestad de la que tiene, y que en el titulo que se le ha despachado se manda obserue la referida zedula, para prueba de lo qual presenta traslado del titulo que se despacho de alcayde del Buen Retiro al Sr. Marques de Leganes, en que esta inclusa la zedula de 9 de junio de 1640 y decretos de 15 de diziembre de 1661 y 26 de de henero de 1678, y tanto de la referida zedula de 11 de julio de este año que con solo verlos se reconocera ser muy contrario lo que dicen a lo que el Sr. Duque expresa en su papel, que dejando

el fiscal de referir diferentes clausulas de la referida zedula del año de 1640 y reflexiones que podia hazer sobre ellas, por tenerlas esta Junta muy presentes, auiendoselas representado el fiscal en 12 de abril de 1703 -en respuesta de vn papel que puso en las Reales manos de su Mgd. el Sr. Marques de Leganes sobre el mismo intento que oy tiene el Sr. Duque de Sesa, aunque por otros medios, lo qual se puso en la alta consideracion de S.Mgd. en 22 del referido mes y año, a que se siruio S.Mgd. de mandar se guardase lo dispuesto por la mencionada zedula de 1640, y que en esta conformidad exerciese el Sr. Marques de Leganes la alcaydia, haze presente para prueba de esta verdad solo la clausula que da a entender en su papel, pone el Sr. Duque de Sesa, siendo las palabras de ella las siguientes: Pero es mi voluntad que esta facultad no quede a vuestros sucesores, ni que ellos puedan alterar ni inobar de lo que vos dejareis dispuesto, ni acrecentar oficios ni salarios, ni mudar los exercicios de ellos, pero les quedara facultad de representarme todo lo que se les ofreciere por medio de la Junta de Obras y Bosques, para que yo, y mis sucesores, precediendo consulta de la dha. mi Junta resoluamos lo que conuiniere a la conseruacion de la dha. casa y administracion de su hazienda.

De la qual se reconoce, como el Sr. Duque de Sesa no tiene razon en lo que expresa, pues la misma clausula que cita en su papel, que la pone tal qual la necesita para su intento, dice lo contrario de lo que el Sr. Duque quiere diga, pues las palabras todo lo que se les ofreciere, son genericas, y así no se les debe dar limitacion alguna, y menos la que el Sr. Duque intenta en su papel de que solo se entienda para la prouision de los oficios, porque ademas de ser contrario esto a las mencionadas palabras, lo es a la voluntad de S.Mgd., que la declara, si caue mas, en las vltimas, que son resoluamos lo que conuiniere a la conseruacion de la dha. casa, y administracion de su hazienda. Pues no era dudable que de otro modo fuera grande el desorden de aquel sitio, y desbarato de su hazienda, que no pudiendo ignorarlas el Sr. Duque de Sesa, no las pone en su papel, troncando la clausula,

que no debia, sucediendo lo mismo en mudar estas palabras: pero les quedara facultad de representarme todo lo que se les ofreciere, en estas: quedandoles en quanto a esto solo la facultad de representar, que la diferencia que ha de unas a otras no la pondera el fiscal pues se deba bien conozer, y pasando a expresar el decreto de 15 de diziembre de 1661, que expidio S.Mgd. con el motivo de que se le despachase el titulo de alcaide del Real Sitio del Buen Retiro al Duque de Medina de las Torres, se reconoce lo mismo que en la zedula mencionada, el qual no expresa a la letra el Sr. Duque de Sesa en su papel, refiriendolo solo como le necesita para su intento, que para desbanecerle le parece al fiscal basta poner a la letra su ultima clausula, por ser la principal para este punto, que es la siguiente: Y que en cumplimiento de ello, el Duque de Medina de las Torres, y los que le sucedieren en esta alcaidia han de observar todo lo que ha referido, y esa Junta obrar en esta conformidad en todo o dependiente del Buen Retiro y los oficiales de el, conseruandose los actuales, y consultandome en las vacantes, que siendo tan claramente opuesta a lo que el Sr. Duque de Sesa representa en su papel, parece superfluo el ponderarla, como se podia, y solo pasa a manifestar que siendo estos los instrumentos de que se quiere valer el Sr. Duque de Sesa para decir que esta Junta ha excedido en la zedula que se ha despachado en 11 de julio de este año, porque el decreto de 26 de henero de 1678 solo dice se observe indefectiblemente el referido decreto de 1661 y zedula de 1640, y asi lo reconoce en su papel el Sr. Duque, se experimenta ser la quexa del Sr. Duque de Sesa injusta, pues esta Junta tiene facultad para en todo lo tocante , dependiente, y conzerniente a dho. sitio del Buen Retiro sin limitacion alguna, pues el motivo que tubo esta Junta para mandar despachar la mencionada zedula de 11 de junio no fue el de querer ampliar su potestad, y facultad, porque esta la tiene tan amplia como se reconoce de la mencionda zedula de 640 y decreto de 661 - y puesta en obseruancia de modo que no parece puede S.Mgd. concedersela mayor, ni esta Junta poderla desear, porque para decirlo en una palabra tiene la misma en el Buen Retiro que en los demas sitios reales, sino porque auiedo S.Mgd. por la resolucion que se siruio tomar a la consulta de 29 de junio de esta Junta, mandado vsase de las facultades que le estaban concedidas y legitimamente la competian, siendo esta despues de dos años en que continuamente auia estado con diferentes instancias el Sr. Marques de Leganes solicitando de S.Mgd. el quitar esta facultad y potestad a la Junta y tener esta alcaidia como intenta, y pretende el Sr. Duque de Sesa, le parecio a esta Junta que para que les constase a todos los oficiales de dho. Real Sitio, y supiesen que debian obrar en la forma que antes estaban obligados, por no auer S.Mgd. cencedido ninguna prerrogativa de las que intentaba el Sr. Marques de Leganes, se despachase la referida zedula para que en ningun tiempo pudiesen alegar ignorancia, siendo este el mismo motivo

porque se expreso en el titulo despachado al Sr. Duque de Sesa, auia de obseruar la mencionada zedula de 11 de julio, pues siendo esta confirmacion de la del año de 1640, mencionada, y decreto de 1661 - que por orden de S.Mgd. esta mandado se expresen en el titulo de los alcaydes de Buen Retiro, como se ha executado, es consiguiente que la referida zedula de 11 de julio se debe mencionar en el no siendo de ninguna consideracion lo que el Sr. Duque exagera en su papel, que es incompatible el que S.Mgd. sea seruido con la prontitud que es razon, si se obserua la dicha zedula, pues es bien notorio, lo esta S.Mgd. en los demas sitios, que no puede ignorar el Sr. Duque de Sesa ni negar tiene en ellos esta Junta plena facultad, conque no dicurre porque no ha de ser lo mismo en el del Buen Retiro, pues lo ha estado siempre y si alguna vez no ha sucedido, ha sido la causa las controuersias que estos señores alcaydes del Buen Retiro andan mouiendo, y asi pide el fiscal se le represente a S.Mgd. como que se sirua de tomar la prouidenza que fuere mas de su Real agrado para que el Sr. Duque de Sesa y los demas alcaydes que le sucedieren no anden cada dia intentando estas nouedades, haziendo representaciones a S.Mgd. sin aquellas reflesiones, que es justo y deben, pues solo sirue de que falten los oficiales de dicho Real Sitio al mayor seruicio de su Mgd., Madrid y octubre 1 de 1705.”¹⁶⁷

c) 12 de Octubre. Informe de la Junta de Obras y Bosques al Rey. (A.G.P., Sec. B.Retiro: Cª 11.735/8).

“Señor: en decreto de 23 del pasado se digno VM. expresar a esta Junta q. con motiuo de la zedula q. por ella se ha despachado al Duque de Sesa, del empleo de Alcayde del sitio RI. de B[ue]n Retiro en interin [papel roto] V.M. le tiene nombrado, hauia escripto al Marques de Mejorada, el papel que V.M. remitia a esta Junta mandandola q. en vista del y de las zedulas q. le acompañavan, consultase a V.Mgd. lo que se le ofreciese y pareciese.

Lo que el Duque de Sesa representa en su papel se reduce a q. haviendole V.Mgd. honrrado con la Alcaydia de B[ue]n Retiro, en interin de q. se le notizio por el Marq[ue]s de Mejorada, en 18 de julio de este año, y hallandose con el Titulo que se le despacho en otra ocasion q. la siruio y sin prebenzion alguna de q. fuese del RI. agrado de V.M. se le despachase nuevo titulo, paso orden al Theniente de Alcayde para q. le entregase la llaue doble que deuia parar en su poder, y su respuesta fue remitirle la q. por escripto le dio el conserge de estar prevenido por esta Junta para q. no la entregase hasta q. se le diese el titulo y posesion, y q. aunq. en este tiempo reziuió algunas ordenes de V.M. q. hauia distribuido y executado, sin embargo le parezio esperar para tomar la posesion a q. se le

¹⁶⁷ Los subrayados están así en el documento original.

entregase el nuevo título q. se le remitió por S[ecreta]ria en 23 de agosto, y haviendo reconocido q. en el esta alterado toda la regalia del Alcaydia dejandole reduzido a vn mero theniente de la Junta, y sin alguna potestad en nada de lo vniversal de aq[ue]l sitio, ni authoridad p[ar]a ordenar ni disponer ni avn en lo economico y gobernatibo lo q. sea mas combeniente al seruicio de V.M., admirado de ver alterados todos los titulos antecedentes por el q. se le ha despachado, le ha sido preciso suspender el tomar posesion hasta q. enterado V.M. de lo ejecutado hasta aqui con los Alcaydes q. han sido, y de lo obrado por la Junta en la expedicion del q. se le ha dado, determinase V.M. lo q. fuese mas de su Rl. agrado, y a este fin representa la conçesion de la Alcaydia en la creazion desde el Conde Duq[ue] de Oliuares, y la forma en q. la han seruido desde este los Alcaydes q. le han subcedido hasta ahora, suponiendo q. en la forma del titulo q. se le ha despachado y en la zedula q. en 11 de julio de este año q. se expidio sobre resoluz[i]on de V.M. se altera y muda lo practicado en el exercicio y reximen de la Alcaydia, y q. la Junta estiende su facultad a mas de lo q. la esta conzedido, y sobre todo pide se recoja la zedula, q. se observen las resoluz[i]one[s] tomadas en 9 de junio de 640, el de 15 de xre.[diciembre] de 1661 y 26 de henero de 678 en la forma q. se han obseruado y executado hasta aqui, despachandole nuevo titulo en la conform[ida]d que los antezedentes, y sin extension alguna, conteniendose la Junta en los limites de las facultades q. la estan conzedida y legitimamente la competen, por las resoluz[i]one[s] zitadas, como a cons[ul]ta suya lo tiene V.M. resuelto.

- Señor, visto en la Junta como V.M. se siruio mandarla (a representaz[i]on del Duq[ue] de Sesa), y oydo so[br]e ella al fiscal de V.M., aunque pudiera sin molestar a V.M. con lo dilatado de tantas cons[ul]tas como se han repetido s[ob]re las dependencias de B[ue]n R[etir]o y forma de seruir su Alcaydia, diferirse en la instancia presente a lo q. propone [papel roto] Duq[ue] de Sesa, de que V.M. se digne mandar se observen las resoluz[i]one[s] de los años de 40 - 61 y 78 - no escusa el satisfazer literalmente al todo de lo q. conprehende la representaz[i]on del Duq[ue] por lo q. supone que la Junta en la zedula de 11 de julio de este año, y en el titulo q. se le ha despachado estiende sus facultades a mas de lo q. le esta conzedido, y resumido el hecho a tres puntos q. son los exempciales, en el primero pasa a representar a V.M. q. el titulo q. se le ha dado fue en virtud de la orden q. V.M. se siruio expedir en 29 de julio por el Marq[ue]s de Mejorada, en vista de lo q. por su medio se represento a V.M. respecto de [papel roto] q. tenia el Duq[ue] de Sesa del año de 702 hera ynterin. De interin, el qual esta arreglado a los demas q. en esta calidad obtuuieron el Conde de Oñate, difunto p[or] ausencia del Duq[ue] de Medina Sidonia, el Conde de S[a]ntisteban, y el mismo Duq[ue] de Sesa, cuyo contexto se remite a los de la

propiedad q. estos estan arreglados debajo de las tres resoluz[i]onejs citadas, sin q. en el nuebo dado al Duq[ue] se haya alterado ni mudado circunstancia alguna, mas q. la expresion y cita de la zedula de 11 de julio de este año q. su contenido es lo mismo q. lo dispuesto por el titulo de propiedad del Marq[ue]s de Leganes, con q. queda satisfecho lo q. en esta parte representa el Duque.

En el segundo punto de q. haviendole hecho V.Mgd. la gracia del Ynterin de esta Alcaydia en 18 de julio no se le remitio el titulo p[or] la S[ecreta]ria hasta 23 de agosto, no puede dejar la Junta de hazer pres[en]te a V.Mgd. se deue admirar de q. ignore el Duq[ue] no es de la obligaz[i]on de los Tribunales mandar se envien a nadie los despachos de partes, sino q. ellas acudan a sacarlos de las S[ecreta]rias como se practica en todas quando no son de oficio o, prezed[iend]o particular orden de V.M. para remitirlos sin aguardar a esta formalidad.

Y satisfaciendo al tercero y vltimo punto de la representacion del Duq[ue] que es el fin principal de ella por dezir q. la zedula q. se despacho en 11 de julio de este año en cumplimiento de la resoluz[i]on q. V.M. se siruio tomar mandando vsase esta Junta de las facultades q. le estan concedidas y legitimam[en]te la competan se excedio adjudicandose mas potestad de la q. tiene, y q. en el titulo q. se le ha dado se le manda observar presentando para confirmaz[i]on de ella traslado del titulo de propie[da]d despachado al Marq[ue]s de Leganes, donde esta inclusa la zedula de 9 de junio del a[ñ]o de 40 y decretos de los años 61 y 78 con copia de la zitada cedula de 11 de julio de este año, deue la Junta reducir a la superior consideraz[i]on de V.M. q. en estos instrumentos se reconoce el fundamento con q. se expidio la zedula de confirmaz[i]on de las resoluciones anteriores, y quan al contrario expresan lo q. la Junta deue obrar en las dependencias de B[ue]n R[etir]o q. lo que el Duq[ue] asienta en su representaz[i]on y dejando de repetir diferentes clausulas de la zedula del al de 40 y reflexiones q. se podria hazer s[ob]re ellas por considerarlas presentes en la Rl. yntelig[enci]a de V.M. solo pasa a hazer presente la misma clausula q. della haze mençion el Duq[ue] que sus palabras son las siguientes:

Pero es mi voluntad q. esta facultad no quede a v[uest]ros subcesores, ni q. ellos puedan alterar ni ignovar de lo q. vos dejaredes dispuesto, ni acrezentar oficios ni salarios ni mudar los egerzizios de ellos pero los [sic] quedara facultad de representarme todo lo q. se les ofreciere por medio de la Junta de Obras y Bosques para q. yo y mis subcesores prezediendo cons[ul]ta de la dha. Junta resoluamos lo q. combiniere a la conservaz[i]on de la dha. Casa y administraz[i]on de su haz[ien]d[a]=

De lo qual se justifica como el Duq[ue] de Sesa no tiene ningun fundamento en lo q. [¿expresa por?] [papel roto] la misma clausula q. zita en su representaz[i]o[n] (q. la pone tal qual la necesita para su intento) dize lo contrario de lo que el Duq[ue] asienta, pues las

palabras, todo lo que se les ofreciere son generales, y asi no se les deue dar limitaz[i]o[n] alguna, y menos la que el solizita de q. solo se entienda para la probision de oficios, por q. ademas de ser contrario esto a las mencionadas palabras, lo es a la voluntad de la Mgd. del Sr. Rey D. Ph[elip]e 4º (q. haya gloria) cuia disposicion de dijno mandar observar VM., que la declara, si caue mas en las vltimas, que son, resoluamos lo q. combinere a la conserbaz[i]o[n] de la dha. casa y administraz[i]o[n] de su haz[ien]da, pues no es dudable q. de otro modo fuera grande el desorden de aq[ue]l sitio, y desbarato de su haz[ien]da y no pudiendo ignorar estas zircunstanz[i]as el Duq[ue] de Sesa, las omite en su papel (q. no deuio) suzediendo lo mismo en mudar estas voces q. dicen, pero les quedara facultad de representarme todo lo q. se les ofreciere, en las q. pone quedandoles en quanto a esto solo la facultad de representar, que la diferenzia que va de vnas a otras no la pondera la Junta por q. la adbertira la superior RI. comprension de V.M., y pasa a expresar el decreto de 15 de Xre. de 661 q. asi mismo se expidio por el Sr. Rey Dn. Phe[lip]e 4º con el motiuo de q. se le despachase el titulo de la Alcaydia al Duque de Medina de las Torres, cuio contenido revalida lo mismo q. la zedula citada del año 40 se dispone, lo q[ua]l no expresa a la letra el Duq[ue] pues le refiere solo como le pareçe para apoyo de su ynstanzia y para desbanezer lo q. manifiesta considera por suficiente la Junta hazer presente su vltima clausula por ser la principal para este punto q. dize asi:

“Y que en cumplim[ien]to de ello el Duque de Medina de las Torres y los q. le subcedieren en esta Alcaydia han de observar todo lo q. va referido y esa Junta obrar en esta confom[ida]d en todo lo dependiente de B[ue]n Retiro, y los oficios del conserbandose los actuales.”

Esta disposiz[i]o[n] es claramente opuesta a lo q. el Duque representa, y apoya el fundamento de las facultades q. estan conzedidas a la Junta siendo estos los instrumentos de q. quiere valerse el Duque para deçir q. la Junta ha excedido en la zedula q. se despacho en 11 de junio de este año por q. el decreto de 26 de henero de 678 solo dize se obserue presizamente la zedula del a[ñ]o de 40 y decreto del de 61 (como asi [papel roto] [¿re?]conoze en su papel) es ebidente q. la queja del Duq[ue] de Sesa es injusta pues esta Junta Señor tiene facultad para en todo lo tocante dependiente y conzerniente al sitio de B[ue]n R[etir]o sin limitazion alguna, y el motivo de haverse despachado la zedula de 11 de

julio, no fue querer extender su potestad y facultad, porq. esta la tiene tan cumplida como se reconoze de lo referido sin q. le falte la circunstancia de su obserbancia, de modo q. no le queda q. adelantar ni pretender q. V.M. la aumente, pues esto nunca lo ha solizitado en t[iem]po alguno como es publico y manifiesto [papel roto]. Deseando conservar y mantener lo q. por tantas resoluz[ione]s la esta encargado y vltiman[en]te conformado V.M. de q. se halla con posesion radicada para vsar de su potestad y facultad en el sitio de B[ue]n Retir[o] como en los demas de su instituto y a este fin hau[ien]do V.M. mandado a cons[ul]ta suya de 20 de junio de este año vsase de las facultades q. la estan conzedidas y lejitimamente la competan (y siendo la question y disputa en q. continuam[en]te los Alcaydes han estado solizitando reformar esta facultad a la Junta y tener la Alcaydia como intenta y pre [¿tende?] [papel roto] el Duq[ue] de Sesa, parecio a la Junta que para q. constase asi a los Alcaydes como a todos los ofiziales de aq[ue]l sitio y supiesen q. deuian obrar en la forma q. antes estaban obligados por no estarles concedida ninguna prerrogatiua de las q. se pretendian por los Alcaydes, se despachase la referida zedula para q. en ningun t[iem]po pudiesen alegar ignoranzia, siendo este el mismo motiuo q. hubo para expresarse en el titulo del Duq[ue] de Sesa, lo obseruase por su parte, como se practica en los de propiedad donde se incluyen a la letra desde el Principe de Stillano, la zedula del año 40 y decretos de los años 61 y 78 para el regimen de la Alcaydia segun la orden que hubo para ello, con q. es consiguiente se zite en los q[u]e ahora en adelante se despacharen la nueba zedula de 11 de julio de este año por ser confirmaz[i]o[n] de las resoluz[ione]s zitadas en q. no se altera ni muda nada de lo dispuesto en ellas, con que halla la Junta sea de ninguna consideraz[i]o[n] lo q. el Duq[ue] de Sesa exajera en su representaz[i]o[n] de ser incompatible el q. V.M. sea seruido con la promptitud q. es razon, si se observase lo resuelto pues deue persuadirse [papel roto] es bien notorio a V.Mgd. como esta rejido lo governatiuo de la haz[ien]da y puntualmente seruido en los demas sitios de su ynstituto, siendo sus Alcaydes personas de igual representaz[i]o[n] a la del Duq[ue] sin q. ocasione irreberenzia el q. los oficiales q. siruen en ellos obedezcan las ordenes de vn tribunal tan grande y superior como el de la Junta, y no pudiendo ignorar el Duque sin negar tiene en ellos esta Junta plena facultad, no discurre por q. no ha de ser lo mismo en el de B[ue]n Retiro, segun le esta conferido, y si en alguna ocasion se ha alterado esta tan importante [papel roto] disposiz[i]o[n] ha sido por las controversias subzitadas por los Alcaydes, y siendo combeniente q. de vna vez quede asentado lo q. por tantas disposiz[i]o[n]es esta resuelto, y q. se excusen representaz[i]o[n]es que solo sirben de ocupar a VM. el t[iem]po q. tanto necesita para otras importancias, añade la Junta a la alta consideracion de V.M. que en las primeras resoluz[i]o[n]es del Sr. Rey D. Phe[lip]e 4º (q.

haya gloria) no precedio instancia fiscal ni representaz[i]o[n] de este tribunal para minorar la facultad a los Alcaydes del B[ue]n R[etir]o que en lo primitiuo se conzedio al Conde Duq[ue, anty[papel roto] de esto se expidio la zedula del a[ñ]o 40 sin q. fuese formada por la Junta por q. con decreto especial de 1º de junio del mismo año remitió a ella Su Mgd. la minuta firmada del Protonotario, mandando q. por la Junta se despachase en aquella conformidad y se le entregase al Conde Duq[ue], con q. se reconoce fue el Rl. animo de su Mgd. que precisamente se observase esta restrinzion calificando lo mismo no solo el decreto del a[ñ]o de 61 q. fue decisivo, pero el del año de 678 con vista de lo determinado en justizia por el Consejo y siendo lo q. la Junta ha deseado el [papel roto] de estas resoluz[i]one[s] en las representaz[i]one[s] que tan repetidam[en]te ha hecho con motiuo del extrauio q. ha hauido de ellas, se halla afianzada con la confirmaz[i]o[n] para su observancia por resoluz[i]o[n] del Rey nro. Sr. (q. haya gloria) de 15 de xre. [diciembre] de 1681 en q. ordeno guardarlas con motiuo de lo q. el Pr[incip]e de Stillano intento obrar en la probision del ofizio de theniente de Alcayde, y otras disposiciones, y por V.Mag. en cons[ul]ta de 22 de abril esta mandado se obserue la zedula del a[ñ]o de 40 corroborando y confirmando la regalia de la Junta la resoluz[i]o[n] q. V.M. se digno to[papel roto] de 29 de junio de este a[ñ]o en q. mando V.M. vsase de las facultades q. la estan concedidas y legitimam[en]te la competan, y siendo estas las q. deja expresadas, no tiene q. adelantar, si sup[li]car a V.M. (como lo haze rendidam[en]te) tenga a bien sea mantenida en ellas, pues demas de ser justo se observen las ordenes y no se alteren, es muy del seruicio de V.Mg. no se ignobe en esta disposiz[i]o[n] en q. tanto se interesa la regalia de V.M. q. es la q. vnicamente defiende la Junta para q. no se introduzga ningun indibiduo, pues si la Alcaydia del Retiro huuiera subsistido en la for[çma?] [papel roto] de su primera creaz[i]o[n] fueran los Alcaydes dueños absolutos asi en el gou[er]no como en la prouision de ofizios y distribuz[i]o[n] de intereses q. esto solo compete a la R[ea]l Pers[on]a de V.M. q. man[da]ra lo q. mas fuere de su Rl. agrado. Ma[dri]d y oct[ub]re 12 de 1705.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ Al dorso del documento se incluye la decisión del Rey: “Como pareze y así se execute, y al Duque se Sesa se lo he preuenido en resp[ues]ta de su representacion.”

Nº: 128. 1707. Sobre el reparto de los aposentos del Coliseo del Buen Retiro.

a) 12 de noviembre. Reparto de aposentos. Orden del Marques de Mejorada (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11734/44)

“Para la comedia que la Villa ha dispuesto se represente a S.Mgs. en el Coliseo de Buen Retiro ha señalado el Rey el jueves 17 de este mes, y mandado al Condestable que como May[ordo]mo mayor (segun es estilo) cuide aq[ue]l día de la disposicion del sitio y repartimiento de los balcones preuiniendole que respecto de hauer resuelto S.Mags. ver la fiesta en lo vajo del Coliseo de la disposicion conueniente para esto, y que los balcones los reparta dho. M[ayordo]mo m[ay]or solo a embax[ado]res y a los demas que los tienen señalados quando S.Mgd. esta en aquel sitio y que sean para aquel día con zelosias, de cuiu resoluzion auiso a V.S. de su Rl. Or[de]n para que V.S. lo participe a la Junta de Obras y Bosq[ue]s a fin de que lo tenga entendid. D[i]os g[uar]d[e] a VS. m[ucho]s a[ño]s como deseo. Pal[aci]o 12 de Nre. 1707.”

b) 12 de noviembre. Sobre el reparto de la luneta alta a Madrid¹⁶⁹. (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11734/44)

“S. mio. Por el pap[e]l adjunto que me remitió el S[ecreta]rio May[o]r del Ayuntam[ien]to de M[adri]d y de la comis[i]on de fiestas Rs. se seruira Vm. de reconozer la instancia que haze Madrid para el vso de la luneta alta del Coliseo deste Rl. sitio en consecuencia de hauersele conzedido S.Magd. q. dios g[uar]de para la comedia que tiene preuenida en zelebridad del feliz nazim[ien]to del Sr. Prinzipe nro. Sr. (que dios g[uar]de) y valiendose del exemplar de hauersele conzedido en otras ocas[i]ones a los arrendadores de los corrales como es seguro pues se halla en mi poder la orden q. S.M. fue seruido expedir en 8 de nov[iemb]re del año de 1699 siendo Alcayde el exmo. Sr. duque de Medina Sidonia, a quien fue dirigida a este fin = y no hallando yncombeniente en quanto al vso de la luneta por el tiempo q. la comedia se represente al pueblo, respetto de hauerle tenido y podersele oy repetir (executadas la fiesta a SS.Mags. los Consejos y Villa) por la entrada de los

¹⁶⁹ Carta de Alonso Antonio Alemán a D. Miguel de San Juan.

apos[senta]dos (?) q. con toda yndependenzia y separazion del Palacio de cuya prouidenzia se asegura su may[o]r decenzia y respecto, excusandose los lanzes que por la entrada se pueden ofrezzer, y el prejuizio que se le seguiria a M[adri]d para equibaler los gastos de su fiesta lo paso todo a la noticia de VM. p[a]ra que ynformada la Rl. Junta y dando q[uen]ta a su Magd. se sirua de resolver lo que sea mas de su agrado nro. Sr. g[uar]de a VM. m[ucho]s años como deseo B[ue]n Ret[i]ro y nov[iemb]re 12 de 1707.”

c) 14 de noviembre. Sobre el reparto de la luneta alta a Madrid¹⁷⁰ (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11734/44)

“Hauiendo dado quenta al Sr. Gou[ernad]or del consejo del papel incluso del Theniente de Alcayde de B[ue]n retiro y del que le acompaña del escrivano ma[y]or del Ayuntam[ien]to de M[adri]d escrito en nombre del Corregidos y comisarios del festejo preuenido a sus Mges. en aquel Rl. sitio, solicitando se ponga a su disposiz[i]on para su uso la luneta alta del Coliseo en consecuencia de hauersele concedido el Rey (D[i]os le g[uar]de) para la comedia dispuesta me ha prevenido su ex^a le ponga en manos de VS. (como lo hago) a fin que sirviendose VS. de dar quenta su Mgd. del contenido de ambos, resuelva lo que fuere de su Rl. agrado. D[i]os g[uar]de a VS. m[ucho]s a[ñ]os como deseo M[adri]d a 14 de nov[iemb]re 1707.”

d) 17 de noviembre. Sobre el reparto de la luneta alta a Madrid¹⁷¹ (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11734/44)

“He dado quenta al Rey de este papel, y los dos que zita, y buelven inclusos y no teniendo S.Md. por conveniente dar a la Villa el vso de la luneta alta, respecto de estar en lo interior del Pal[aci]o de aquel Rl. sitio, lo auiso a VS. para que lo haga sauer a la Villa por el medio que le pareciere conveniente. D[i]os g[uar]de a VS. m[ucho]s a[ñ]os como deseo P[alaci]o a 17 de nov[iemb]re 1707.”

Nº: 129. 1708. Sobre los pertrechos del Coliseo.

¹⁷⁰ Nota D. Miguel José de San Juan al Marqués de Mejorada.

¹⁷¹ Nota del Marques de Mejorada al margen del escrito anterior.

a) 1 de enero. Orden del Rey para que se haga cargo de los pertrechos del Coliseo el tenedor de materiales del Buen Retiro (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.735/16)

“La Junta de Obras y Bosques cuidara, como se lo mando de que se ponga cobro en las municiones, pertechos, adornos y todo lo demas que sirue y contiene el Coliseo del Sitio de Buen Retiro, y se haga cargo de ellos al Tenedor de Materiales de aquel Sitio para que se guarden y esten en custodia, y puedan servir en las ocasiones que se ofrezieren, segun en cada vna tuuiere yo por conveniente ordenarlo.”

b) 10 de enero. Informe del Conserje del Retiro (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11731/38)

“Sr. mio, en pap[e]l de 5 del corr[ien]te se sirue Vm. preuenirme de acuerdo de la Rl. Ajunta [sic] de Obras y Bosq[ue]s q. arreglandome al decreto de S.M. (dios le g[uar]de) su fecha 1º q. señalado de su Rl. mano vajo dirigido a la Rl. Junta dispusiese lo comu[enien]te a su cumplimiento y siendo la Rl. resoluzion de Su Magd. que se ponga cobro en las muniz[i]ones peltrechos, adornos y todo lo demas q. sirve y cont[ie]ne el Coliseo deste Rl. sitio y que se haga cargo de ellos el Thenedor de Mat[eria]les de este sitio para q. se guarden y esten en custodia q. puedan servir en las ocas[i]ones q. se ofrezieren segun en cada una tubiere Su Magd. por bien ordenarlo =

Y hanse formado la razon de la orden de la Junta q. yncluye la zitada resoluz[i]on de S.M. en los ofiz[i]os deste Sitio como dha. orden preui[e]ne y pasado yo auiso a Man[ue]l de Marentes q. sirue oy como Agregado el ofi[ci]o de Thenedor de Mat[eria]les para q. concurra a hazerse cargo del estado en q. se halla el Coliseo y de la q. por el Veedor se esta ymbentariando con toda expresion y claridad como constara a la Junta luego q. concludo se me entregue la copia q. de el tengo pedida y en ynterin no excuso decir a VM. q. de ocho mutaciones q. han seruido p[a]ra la comedia q. S.Md. ha disp[ues]to siendo solo siete las que ha costeadado y las q. pueden quedar existient[e]s, la mutaz[i]on del salon Rl. de medio punto, con q. llegauan al num[er]o de 8 me (consta como a la interuenz[i]on) la busco Madrid prestada, con cargo y seguridades de bolberla, en cuya intelig[enci]a parece preciso q. se le permita sacar y para asegurar el azierto de lo q. deuo obrar se lo paticipo a

VM. p[a]ra dando q[uen]ta en la Junta me mande lo q. sea de su agrado nro. Sr. g[uar]de a VM. m[uch]os a[ño]s como deseo B[u]en Ret[i]ro y henro. 10 de 1708.”

c) 21 de enero. Informe de la Junta de Obras y Bosques al Rey (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.731/39)

“Señor, en cumplimiento de lo que V.Mgd. se sirbio mandar a esta Junta por su Rl. Decreto de primero del corr[ien]te sobre que se recojiesen y se pasasen a ymbentariar todos los adornos y peltrechos del Coliseo del Buen Retiro, que sirbieron en el festejo de la comedia q. Ma[dri]d ejecuto en el, se dio la or[de]n conu[enien]te al then[ien]te de Alcayde para su ejecuz[i]on y en representaz[i]on de diez de este mes ha expresado que de las ocho mutaziones que sirbieron para este fin la del salon Rl. de medio punto la busco Ma[dri]d prestada con la calidad de bolberla y que aunque esto le consta, como tambien a los ofizios de ynterbenzion para asegurar el azierto de lo que en esta parte debiera ejecutar, solizita se le ordene lo conv[enien]te y en su ynteligencia ha considerado por de su obligacion la Junta ponerlo en la superior consideraz[i]on de V.Magd., siendo de parezer que en consecuencia de lo que el then[ien]te representa, debe restituirse a Ma[dri]d la mutaz[i]on del salon Rl de medio punto que busco prestada p[a]ra el festejo de la comedia. V.Magd. mandara lo que fuere de su Rl. agrado. Ma[dri]d 21 de henero de 1708.”¹⁷²

d) 9 de diciembre. Orden para que se entreguen pertechos del Coliseo al Condestable como Superintendente de festejos (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.735/16)

“El Rey ordena que de los aprestos del Coliseo del sitio de B[ue]n Retiro se entreguen al Condestable superin[tenden]te de festejos todos los que de orden suia se pidieren para la comedia que S.M. ha resuelto se haga en Palacio el dia de los años de S.M. y para que por la Junta se preuenga lo conueniente a su cumplimiento, lo auiso a V.S. de su Rl. Orden. Dios g[uar]de a VS. m[ucho]s a[ño]s como deseo. Pal[aci]o 9 de diz[emb]re de 1708.”

¹⁷² Al margen del presente documento se incluye la respuesta del Rey: “Pague Madrid el prezio en que se ajustare esta mutazion a la parte que se la presto, y ella se desaga de suerte q. no pueda servir al uso a que ultimam[en]te se destino, ni tampoco por hauer seruido en el al q. antes hauia seruido, ya que como fuera justo no se hizo reflexion entonces.”

Nº: 130. 1738. Sobre el Coliseo del Buen Retiro.

15 de julio. Reparaciones en el Coliseo¹⁷³ (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11733/13)

“Exmo. Sr. Respecto de ser del agrado de sus Mage. que el Coliseo del Real Retiro se ponga en disposizion correspondiente para hazer en el los festejos que se mandaren en adelante, dandole mas lontananza, quitando las escaleras [ilegible] elebando el techo para que bajen a plomo las bambalinas, acomodando el cielo que tiene de lienzos pintados y aumentando los aposentos, me mando Su Magd. aier lo ejecutase y para hazerlo, suplico a Vd. que tomando su Real orden se sirba expedir las conbenientes para que no se me enbaraze la ejecucion de esta obra que principiare luego que se haga la opera a los consejos, por nezesitarse mucho tiempo para concluirila, y desearlo este sin que me estreche el tiempo al regreso de sus Maged. a esta Corte. Dios g[uard]e a Vd. m[ucho]s a[ño]s como puede. M[adri]d 15 de julio de 1738.”

Nº: 131. 1792. Sobre el Coliseo del Buen Retiro.

a) 28 de septiembre. Reparaciones en el Coliseo (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.761/71)

“Felipe Fontana q[u]e tiene a su cargo el cuidado del Teatro del Buen Retiro expone a V.M. lo arruinado q[u]e este se halla e imposibilitado de servir si se ofreciese alguna funcion teatral por estarse cayendo tanto la fabrica, quanto arruinandose cada dia mas las maquinas por falta de compostura.

Propone la reparacion de todo con el capital q[u]e se havra juntado en la tesoreria de aquel sitio de 17 Rs. diar[i]os q[u]e desde el año de 71 tiene de dotacion el Coliseo y hasta ahora no se han cobrado, para lo qual, y para el cobro en lo sucesivo de esta cantidad pide

¹⁷³ Carta del Marques de Montcalto a D. Sebastián de la Quadra.

orden de V.M. y q[u]e se le de por una vez lo q[u]e sea de su soberano agrado con todo lo q[u]e pondra el teatro en buen estado.”¹⁷⁴

b) 28 de eptiembre. Informe de Felipe Fontana sobre el estado del Coliseo (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.761/71)

“Señor: Felipe Fontana vno de los mas humildes criados de V.M. haviendo tenido la honra, no merecida, que V.M. le nombrase para custodiar el RI. Teatro del Buen Retiro (cuyo cargo vaco por muerte de Dn. Santiago Bonavia) le parece faltaria a su obligacion sino expusiera a V.M. el estado de dicho Teatro, pues se halla totalmente imposibilitado para que V.M. pueda hacer uso de el, en caso de querer alguna funcion teatral, siendo el estado de el el siguiente:

Primeramente: Toda la armadura del tejado q[u]e cubre el anfiteatro o parter de dicho teatro esta en tal estado, que sino fuera por un tejado del RI. Palacio que carga contra la armadura testera, estoy cierto que la ruina que hoy en el dia amenaza la habria ya executado; porque es tal desplomado de dicha armadura, que se hallan todos los pendolones abiertos por medio, y de tal forma q[u]e los estribos de los mismos han dado de si, y apoyan sobre las mismas cadenas o tirantes de las formas, de lo qual proviene que todos los montantes estan desquiciados y tan fuera de su lugar que se hallan imposibilitados para exercer su empleo, de lo qual resulta que la pared colateral a la derecha de dicho teatro ha hecho y continuamente esta haciendo un notable resentimiento que se deja ver cada dia mas y mas, causado de la mucha palanca que dichos montantes hacen contra ella: de modo q[u]e en el corto tiempo de tres meses que estoy haciendo observaciones a lo dicho, he hallado notable novedad, y en especial en una escalera, que ha sido tanto su movimiento q[u]e bien deja conocer que cada dia se aumenta el daño, y no admite dilacion la compostura.

Secundariam[en]te: Todo el tornavos del Teatro esta resentido, proviniendo este de las cadenas o tirantes arriba dichos, pues como este esta colgado de aquellas ha recibido tal

¹⁷⁴ En el mismo papel hay tres anotaciones más referentes al asunto: con fecha 19 de diciembre se ordena “Que de la concesion de los 17 Rs. diarios en 1771 hasta fin de este año se pague y se junte su importe, aplicandolo a las reparaciones del teatro del Retiro que propone Fontana”; sin fecha se informa que “El Yntendente en vista de la orden antecedente, cuya minuta acompaña, dice q[u]e aunq[u]e son ciertas las dotaciones del teatro, pero q[u]e se han satisfecho haviendo solo quedado de sobrante 60.740 rs. y 22 mrs., con lo q[u]e dice se acudir a los reparos del Coliseo q[u]e proponga Fontana”. El 27 de diciembre se ordena que “El Yntendente del Retiro se valdra de los 60.740 Rs que dice existir aplicables, e ira juntando los 17 Rs. diarios asignados desde la ultima resolucion de S.M. para ir haciendo fondo, y segun se juntaren suficientes cantidades ir aplicandolas a obras correspondientes a su tanto, pues no es la intencion de S.M. que toda la obra se haga de una vez.” (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.761/71)

daño, como que ha caído casi una cuarta parte del mismo, amenazando la misma ruina mucha porción de lo demás, siendo preciso el derribarlo antes que se caiga, a fin de que no suceda lo que sucedió con el otro, que cayó sobre la orquesta y arruinó gran parte de ella.

3º Así mismo se hallan en mal estado los corredores de los aposentos, pues siendo los cielos rasos de estos de tablas, y habiendo habido muchas goteras se necesita repararlos y aunque es cosa precisa esta no es obra capital ni de mucho gasto.

4º Que es preciso recorrer y componer todo el tejado del Teatro, y reponer varias quiebras que hai en las paredes del mismo, en especial los parages donde estan las tenajas [sic] de los depositos de las aguas pues amenazan tal ruina, que días atrás con el consentimiento de Sr. Superintendente de este Rl. Sitio se hecho abajo porción de vno, con el justo miedo que se tenía que no cayese por si mismo, y matase a alguno.

5º Bajo en el contrafoso es preciso desahogar y componer la alcantarilla que hay en el a fin de que pasen las aguas u no se encharque, por cuyo motivo se halla toda la maquinaria que hay en dicho contrafoso y foso casi toda inutilizada.

Esto es por lo tocante a la caja o casco del teatro, que lo perteneciente a las maquinarias para el uso de tramoyas y mutaciones es lo siguiente:

Todo lo tocante al juego superior del teatro no esta en el peor estado por estar toda la armadura buena, y solo si se necesita el repretar los gatillos y estrivos de la misma, por lo que se necesitaran algunas cuñas de cola y puentecillos de hierro.

El peine y telar no esta[n] en mal estado, y solo si se necesitara mudar alguna pieza de ellos; y siendo así que estas son de poca monta consistiendo todo en tablitas y listones cortos no sera cosa de mucho gasto: pero lo que sera preciso es renovar enteramente todos los pasos que hay en dicho telar, pues siendo estos por donde transitan los hombres y en ellos operan, esta toda la madera apolillada e incapaz de servir.

Tocante a los corredores tanto superiores como medianos e inferiores del teatro, botadores, palquetes, pozillos y troneras no estan en el peor estado, y solo si se necesitaran mudar algunas piezas que siendo estas de poca monta no sera mucho el gasto de su composicion.

En donde esta el daño peor es en el juego inferior del teatro, que por motivo del agua detenida en el contrafoso y hallarse este armado con todo lo necesario para qualquiera funcion, como si se estuviesen executando, y no tener ningun uso todo se va imposibilitando, y se pierden todas las maquinas tanto del foso como del contrafoso, que

son tanto en cantidad como en calidad las mejores que se han podido hacer para uso de teatros.

Señor este es el estado en el qual se halla tanto el casco o caja del Teatro como las maquinas que en él se hallan; siendo preciso no dilatar la composicion de su casco, pues q[u]e cada dia se imposibilitara, y en especial toda la armadura de la cubierta del anfiteatro, que temo que el dilatarlo pueda ocasionar notable ruina. Tocante a la maquinaria del teatro si V.M. me lo permite, me parece lo dexare todo corriente y habilitado, y sera en el modo siguiente:

Tengo que hacer presente que una maquina de teatro es tal su construccion, que no hay perdida en la madera, de modo que no hay pedazo de qualquier tamaño y calidad que no tenga uso; y asi toda la madera que por inutil se sacará de la armadura y techo del dicho anfiteatro toda puede servir y de todas las maquinas que hoi estan inutilizadas tambien se hara uso, pues los carros de los cortes, y sus correderas se arreglaran para las calles, los de estas p[ar]a los medios cortes, y los de los pasacalles para los cortes, y solo se habran de remontar los de los pasacalles. Lo mismo se hara del juego de canales, pues las trampillas serviran para las escotillas, y estas para los escotillones. El armamento de tabrado [sic] transportando los palenques primeros a los segundos, los segundos a los teceros, y asi haciendo hasta lo ultimo se arreglara todo el tablado, y solo se habra de hacer de nuevo la primer[a] tramada, y lo mismo se hara con los pies derechos, cabezales, topes, canales de faldilla y &ª [?] que sustentan dicho tablado.

Todo lo referido es indispensable el hacerse para poner el Teatro corriente, y no hay duda que seria cosa de mucho coste si se huvieran de hacer con prontitud; pero luego que este todo el casco o caja del teatro compuesto, lo tocante a la maquinaria se puede hacer con muchos ahorros, pues teniendo este teatro la dotacion de doce rs. diarios para un ayudante y cinco p[ar]a cada uno de tres mozos, en vrd. de Rl. orden de 12 de septiembre de 1771, y teniendo entendido que desde el dicho año en adelante no ha tenido el difunto Bonavera [sic] dhos. operarios; si se hallan depositadas en la Thesoreria del Retiro las cantidades correspondientes a aquellos operarios, con ellas y la que V.M. se digne señalar, sera suficiente para dar corriente este Teatro en el espacio de dos años. Tambien tenemos toda la madera de la armadura del barracon que llamaban juego de la pelota, cuyo barracon es indispensable el derribarlo por hallarse podrida toda la madera de los pies derechos, y siendo las paredes de tapia muy mala no admite composicion: pero haviendose hallado la madera de dicha armadura y la del tablado buena, se ha determinado con el consentimiento del Sr. Superintendente el reservarla para la composicion referida: y aunque dicho barracon servia para pintar los telones, no hace falta componiendo el barracon que hoi en el dia esta

ocupado con el Modelo de Cadiz, pues este con un corto reparo que se le hara quedara habilitado para poder hacerse uso de él.

Señor, esto es quanto me parece dever hacer presente a V.M. en cumplim[ien]to de mi obligacion.

Madrid 28 de septienbre de 1792.”

Nº: 132. 1793. Sobre el Coliseo del Buen Retiro.

10 de octubre. Presupuesto de obras según Villanueva (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11.761/71)

“Mui Señor mio: En cumplimiento de la Real orden que me dize V.S. haverle comunicado el Exmo. Señor Duque de la Alcudia con fha. 20 de septiembre proximo pasado, cuya copia me inserta en la suya de 22 del mismo; deviendo exponer y decir como Arquitecto de ese Rl. Palacio que cantidad se necesita para las obras mas urgentes del Coliseo, aunque tengo por mui difícil y aventurado el formar concepto de semejantes obras de reparos, sugetas a variaciones y aumentos imprevistos, dire a V.S. unicam[en]te por ovedecer la Real orden, que para a ejecucion de los votareles de fabrica que contemplo por mas precisos en el dia p[a]ra contener las paredes laterales del Coliseo, desplomadas y colgantes acia afuera por el gran peso que sostienen de las armaduras, juzgo que seran necesarios unos doscientos mil rs. vellon, con los que no se si podra tambien hacerse el gran reparo que necesitan las mismas armaduras del cuerpo del teatro, y su cielo-raso, que son tan urgentes.

Dios guarde la vida de V.S. muchos años. Madrid, 10 de octubre de 1793.”

Nº: 133. 1808. Sobre el Coliseo del Buen Retiro.

a) 22 de junio. Decreto del General Grouchy, gobernador de Madrid, ordenando el traslado de los decorados y demás pertrechos del Coliseo (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11.761/65)

“Copie de l’ordre du General Grouchy au Colonel O’Meara commandant au Retiro.

Monsieur le commandant du Retiro donnera a Monsieur le Marquis de Peralez, directeur du Theatre de Madrid toutes facilité pour faire enlever du decorel, costume, et autres objet proprerd a la farce [?] qui se trouvent dans la salle de spectacle du Retiro il le fera proteger dans cette operation pur les troupes sous ses ordres et lui fourira au besoin quelques travailleurs maryorment una couvenable retibution”

b) 23 de junio. Carta del Veedor del Retiro al Primer Secretario de Estado comunicándelo el traslado de los pertrechos del Coliseo (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11.761/65)

“Exmo. Sr. Señor: Remito a V.E. el oficio que me ha dirigido el Coronel comandante de las tropas francesas en este Sitio Mr. de Omara con inclusion del que le ha dirigido el General Gruchy por el qual dispone que todos los efectos pertenecientes al Coliseo, y que se hallan custodiados en varias piezas de este sitio se entreguen al Marques de Perales para q. este los lleve a los de Madrid y dexe desocupadas dichas piezas, lo que ya se esta executando desde las seis de esta mañana: y se lo participo a V.E. para su noticia.

Dios gu[ard]e a V.E. m[ucho]s a[ño]s. Buen Retiro, 23 de junio de 1808”.

c) 24 de junio. Carta de Juan de Villanueva al primer secretario de Estado (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11.761/65)

“Exmo. Sr. He visto con dolor que en varios carros se transportaban fuera del RI. Sitio de Buen Retiro los enseres del Coliseo, no se con que orden, y segun se me ha informado se entregaban a el Marques de Perales para que los depositasen en los corrales de Madrid, de donde desaparecera seguram[en]te como otros que de mi orden se han depositado en ellos;

y como por otra parte entre los referidos enseres, prescindiendo de los que son lienzos y bastidores de escenas, hay muchos de crecido valor y utilidad, tanto para la servidumbre del teatro, como para otros vsos en sus particulares almacenes, que me parece que igualmente se desocupan, sin que a Madrid puedan servir de nada en sus teatros, he tenido por conveniente manifestar a V.E. este particular, por si parece conveniente que en el caso de deberse prontamente desocupar el Coliseo y sus almacenes correspondientes para el uso de la tropa francesa, quando en el Retiro no hubiese donde colocar todos los referidos utiles, en el edificio del Museo hay un sotano mui capaz en donde todos se pueden custodiar, ya sea para servirse de ellos en lo sucesivo o para venderlos a beneficio de los intereses de S.M. para cuyo efecto espero recibir las ordedes de V.E.

Dios gu[ard]e a V.E. m[ucho]s a[ño]s. Madrid 24 de junio de 1808.”

d) 24 de junio. Respuesta al Veedor del Retiro (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.761/65)

“Palacio, 24 de junio de 1808. Al Veedor del Buen Retiro.

He recibido el oficio de V. de ayer en que me remitia el que le habia dirigido el coronel comandante de las tropas francesas en ese Sitio Mr. O’Meara con inclusion del que le habia dirigido el General Grouchy, por el qual disponia que todos los efectos pertenecientes al Coliseo, custodiados en varias piezas del sitio se entregasen al Marques de Perales, para q[u]e este los lleue a los de Madrid, y se dexaran desocupadas dichas piezas, lo que se estaba ya executando, y con su contestacion debo preuenir a V. que no hay reparo en que se entreguen a dicho Marques los lienzos y bastidores de escenas y otros efectos semejantes de poca monta, pero como tengo entendido que hay muchos de crecido valor y utilidad, tanto para la servidumbre del teatro como para otros usos en sus almacenes particulares, sin que a Madrid puedan seruir de nada en sus teatros, me parece seria conveniente que, en el caso de deberse desocupar protam[en]te el Coliseo y sus almacenes correspond[ien]tes para el uso de la tropa francesa, quando en el Sitio no hubiese donde colocar los referidos utiles, se trasladasen y custodiasen en el sotano que hay en el edificio del Museo ya sea para servirse de ellos en lo sucesivo o para venderlos a beneficio de los intereses de S.M. sobre cuyo particular me contestara V. lo que se le ofrezca o parezca.

Dios gua[rde] a V.E. m[ucho]s a[ño]s.”

e) 28 de junio. Del Veedor del Retiro al Primer Secretario de Estado (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.761/65)

“Exmo. Sr. Señor: En contestacion a la orden q[u]e V.E. me comunico con fecha de 24 del corr[ien]te, devo decirle q[u]e quando recivi esta ya el Marq[ue]s de Perales havia recogido la ma[y]or parte de los efectos pertenecientes al Coliseo de este Rl. Sitio, y a fin de la separacion q[u]e V.E. me encarga, se haga de todos los utiles tanto p[ar]a la servidumbre del teatro como p[ar]a otros casos, o ya sea p[ar]a benderlos a veneficio de los intereses de S.M. me parece seria muy conbeniente dar comision p[ar]a ello al Arquitecto de este Sitio Dn. Juan de Villanueva, q[ui]e[n] como facultativo, y que con otro motivo los tiene bistos podra hacer con todo conocimiento dicha separacion, y custodiarlos en el sotano del Museo, en donde parece hay disposicion para ello, franqueandole por el el ynvent[a]rio p[ar]a su gobierno: sobre lo q[u]e V.E. determinara lo q[u]e estime conveniente.

Dios g[uard]e a V.E. m[ucho]s a[ño]s. Buen Retiro 28 de junio de 1808.”

f) 2 de julio. Del Marques de Perales al Veedor del Retiro (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.761/65)

“Para contestar al oficio de V. con el q[u]e me acompaña y ha dirijido el primer S[ecreta]rio de estado necesito hacer pres[en]te a dho. Sr. q[u]e estando el teatro de los Caños costeandose por la Rl. Hac[ien]da con quantos gastos se ofrecen en el, y hallandose sin cañamo, poleas y demas efectos de q[u]e trata la orden q[u]e se comunica [ilegible] forzoso hacen un gasto exorbitante p[ar]a el seruicio de aquel teatro con estos vtiles si se hubieren de mandar hacer nuevos por cuyas consderac[i]ones y la de escasez de fondos de dha. Rl. Hac[ien]da y necesidad de tener corr[ien]te aquel teatro para la venida de S.M. como corresponde, tubo a bien el Sr. Lugarteniente mandar se me entregasen todos los efectos correspond[ien]tes al Rl. teatro del Retiro. Dchos. utiles destinados a otra cosa no valen la mitad q[u]e para lo q[u]e estan hechos a proposito, q[u]e habria q[u]e emplear crecidas sumas para hacerse nuevos, y siendo para un servicio q[u]e tiene q[u]e costear S.M. creo un perjuicio p[ar]a la Rl. Hazienda el destinarlo a otros objetos. Y en vista de estas consideraz[i]ones q[u]e tengo q[u]e hacer pres[en]te al Sr. Lugarteniente primer S[ecreta]rio de Estado y de Haz[ien]da praticare lo q[u]e me ordenen seg[un] les pareciere.

Dios g[uard]e a V. m[ucho]s a[ño]s. Mad[ri]d 2 de julio de 1808.”

g) 6 de julio. Del Veedor del Retiro al Primer Secretario de Estado (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.761/65)

“Exmo. Sr. Señor: Entre los efectos del teatro de este RI. Sitio se custodiaban varias ropas y retazos de telas vordadas de oro y plata de las gondolas que huuo en el estanque grande, y de las parejas; las que se han separado al tiempo de la entrega hecha de los expresados efectos del teatro al Marq[ue]s de Perales.

Las expresadas ropas y retazos ningun uso pueden tener en el dia, y así creo sera combeniente venderlas a favor de los fondos del Sitio para con su importe poder socorrer a los dependientes en el atraso q[u]e padecen de seis meses sin sueldo, o V.E. resolvera lo mas acertado.

Dios gu[ard]e a V.E. m[ucho]s a[ño]s. Buen Retiro 6 de julio de 1808.”

h) 7 de julio. Informe de Villanueva (A.G.P., Sec. Buen Retiro: C^a 11.761/65)

“Exmo. Señor: Bien enterado de quanto expone el Marques de Perales en su constestacion al Veedor del RI. Sitio de Buen Retiro, cuya copia me remite V.E. con fha. de 5 del que rige, a fin de que sobre su contenido exponga lo que se me ofrezca sobre el particular que en ella se controvierte en punto a que se restituyan los enseres vtils del Coliseo, que sin consideracion ni formalidad alguna atropelladamente ha sacado de aquel Sitio, portado y depositado donde le ha convenido al citado Marques, puedo decir a V.E. que todo su contenido es enteramente supuesto y voluntario, pues el Coliseo de los Caños, como los de el Principe y la Cruz, ya hace tiempo que a expensas de Madrid se hallan corrientes y habilitados bajo mi direccion, sin que nada les falte en su servidumbre. Dudo, y no creo que el Marques tenga orden formal de Ministerio de Hacienda para que los gastos de la habilitacion del Coliseo de los Caños se satisfagan por la Real Hacienda, en las circunstancias que esta se halla, ni puedo persuadirme que el Sr. Lugarteniente ni los Generales que han intervenido en adjudicar a el Marques tan apreciables utiles, pudiesen conocer su utilidad, su necesidad y valor: solo pedirian si les embarazaban, que se sacasen y depositasen en otra parte, como hubiera sido facil si el Veedor del Retiro y el Consege, que los tenian a su cargo por comision particular, no hubiesen sido tan prontos y condescendientes en entregarlos y dejarlos sacar de aquel sitio, conociendo su valor y el gran cuidado que siempre se havia guardado y encargado en su conservaz[i]on, ni hubiesen permitido, como se me ha

informado, que los carros de mobimiento de escenas que se hallaban bajo el tablado sin poder embarazar, se hayan deshecho y transportado a donde solo pueden servir para leña, mayorm[en]te quando tubiesen igual destino los que tenian los teatros de Madrid, puestos por orden del Conde de Aranda, por la ignorancia de los tramoyistas y la de los que se lo permiten, y esta misma ha dirigido a el intencionado despojo de aquel Coliseo del Buen Retiro, que siempre ha sido el empleado para funcion[e]s Rs. y no los de Madrid, el qual despojado como se ha dejado de todos sus vtiles, queda inservible, y no podra ponerse vsual y corriente si fuese necesario sin vn gasto de quinientos o seiscientos mil rs.; quando por otra parte todos los enseres extraidos se estan deshaciendo y malvendiendo, para fines que tal vez no seran los que se figuran. Bajo de estas consideraciones, me parece que por la autoridad de V.E. se deba mandar, que teniendo a la vista el ynventario de los referidos enseres entregados al Conserge del mismo teatro, se obligue sin excusa a el Marques de Perales a la restitucion de todos aquellos ya señalados de hierro, cañamo, poleas, bombas, gatos, carros y sus barras de escenas, varales de ylninaz[i]on con sus reververos y cañones de resorte para cera, cajas de llubia, y demas que se concozca por inteligentes ser de precisa servidumbre y necesidad, no contandose, si se quiere, con los vestidos de comparsas, ni con las escenas, aunque algunas eran bien pintadas y servibles, como lo hubieran sido los telones, bastidores y lienzo si se hubieran conservado, y no menos las arañas, mesas y retretes del Balcon de S.M. que tambien se ha despojado sin razon alguna, de otro modo el con razon celebrado Coliseo del Retiro por la buena servidumbre en su escenario, establecido por Profesor de conocida inteligencia en las Maquinas, queda inutilizado, los intereses de S.M. mui perjudicados, por la ignorancia tal vez intencionada de quien lo custodiaba. Esto es quanto con dolor e ingenuidad puedo exponer a V.E.

Dios gu[ard]e a V.E. m[ucho]s a[ño]s. Madrid 7 de julio de 1808.”¹⁷⁵

Nº: 134. 1808. Sobre el Coliseo del Buen Retiro.

7 de noviembre. Devolución de los pertrechos del Coliseo (A.G.P., Sec. Buen Retiro: Cª 11.765/74)

¹⁷⁵ Al margen y con otra letra: “Como parece a Villanueva en todas sus partes digase al Veedor para q[u]e tenga su debido efecto la restitucion a la mayor brevedad”.

“En vista de lo que ha hecho V¹⁷⁶ presente con fecha de 25 de octubre prox^o pasado, ha resuelto la Suprema Junta Central Gubernativa del Reyno, que disponga el Marques de Perales se devuelvan a V. por inventario, todos los enseres y efectos pertenecientes al Coliseo de ese Rl. Sitio que se le entregaron por disposicion del intruso Gobierno Frances; a fin de que se conserven en él todos aquellos que en qualquier tiempo puedan servir, se aprovechen otros en las obras del Sitio, y se vendan los demas a beneficio de los intereses de S.M. para remediar en parte los infinitos destrozos que han hecho en él los franceses, y aliviar las necesidades que sufren sus dependientes. Lo que participo a V. para su gobierno, en la inteligencia de que con este misma fecha paso la orden correspondiente al expresado Marques para su puntual cumplimiento. Dios gu[ard]e a V.ms. m[ucho]s a[ño]s. Aranjuez 7 de nou[iem]bre de 1808.”

¹⁷⁶ El Veedor del Retiro. La orden va firmada por Pedro Cevallos.

FIGURAS

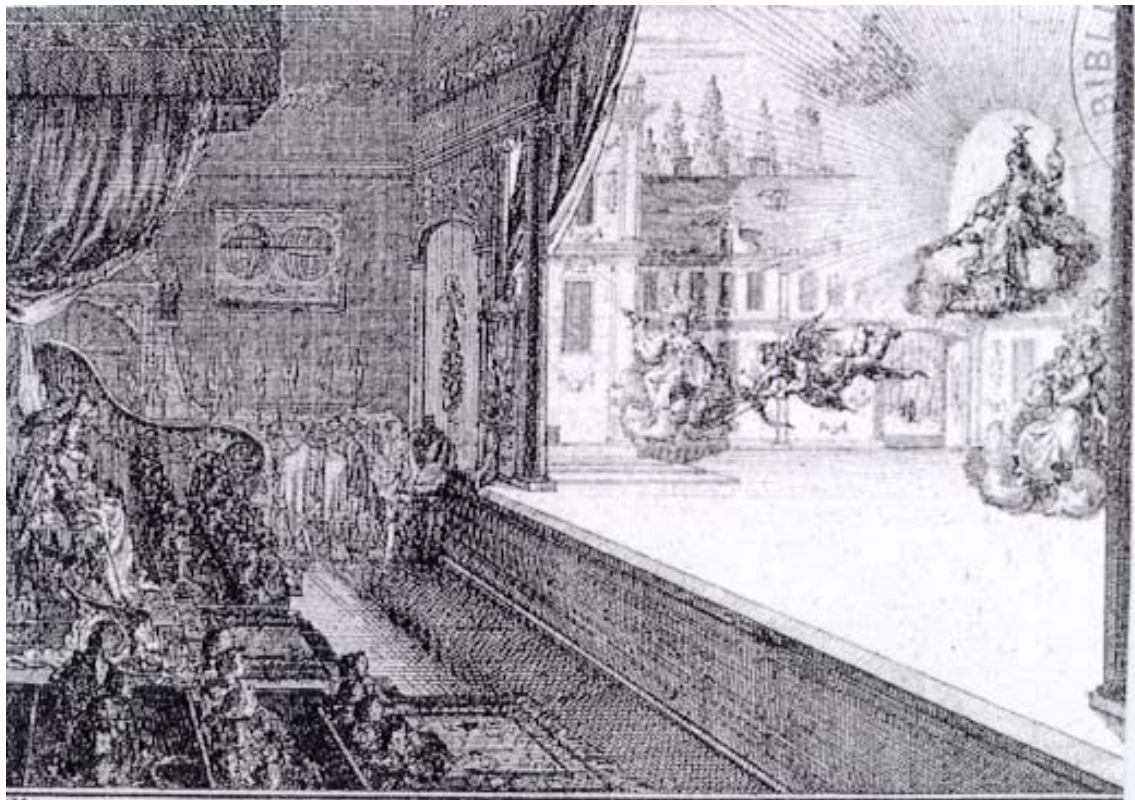


Fig. 1: Representacion de opera en el Coliseo del Buen Retiro (c. 1680). Grabado de J. Harrewyn (París, Biblioteca Nacional).



Fig. 2: Telón de boca y escena inicial de la loa de Los cielos hacen estrellas (1672) de Vélez de Guevara. Acuarela de Francisco de Herrera el Mozo (Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek).



Fig. 3: Entrada en el Alcazar de Madrid del Príncipe de Gales (1623). Grabado anónimo. Anales de Khevenhüler (Madrid, Museo Municipal).

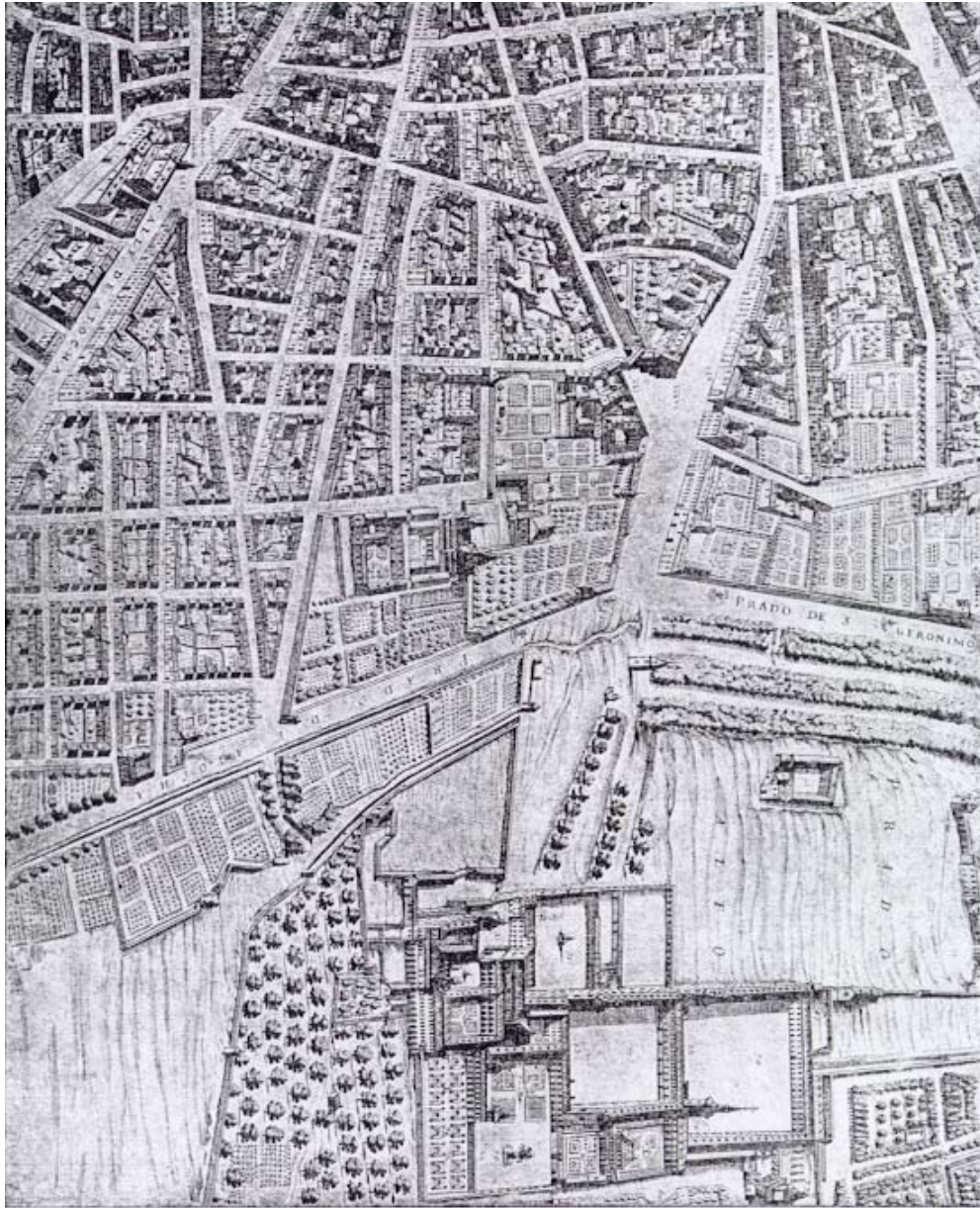


Fig. 4: Plano del palacio del Buen Retiro. Pedro de Teixeira, Topografia Nacional de la Villa de Madrid (1656).

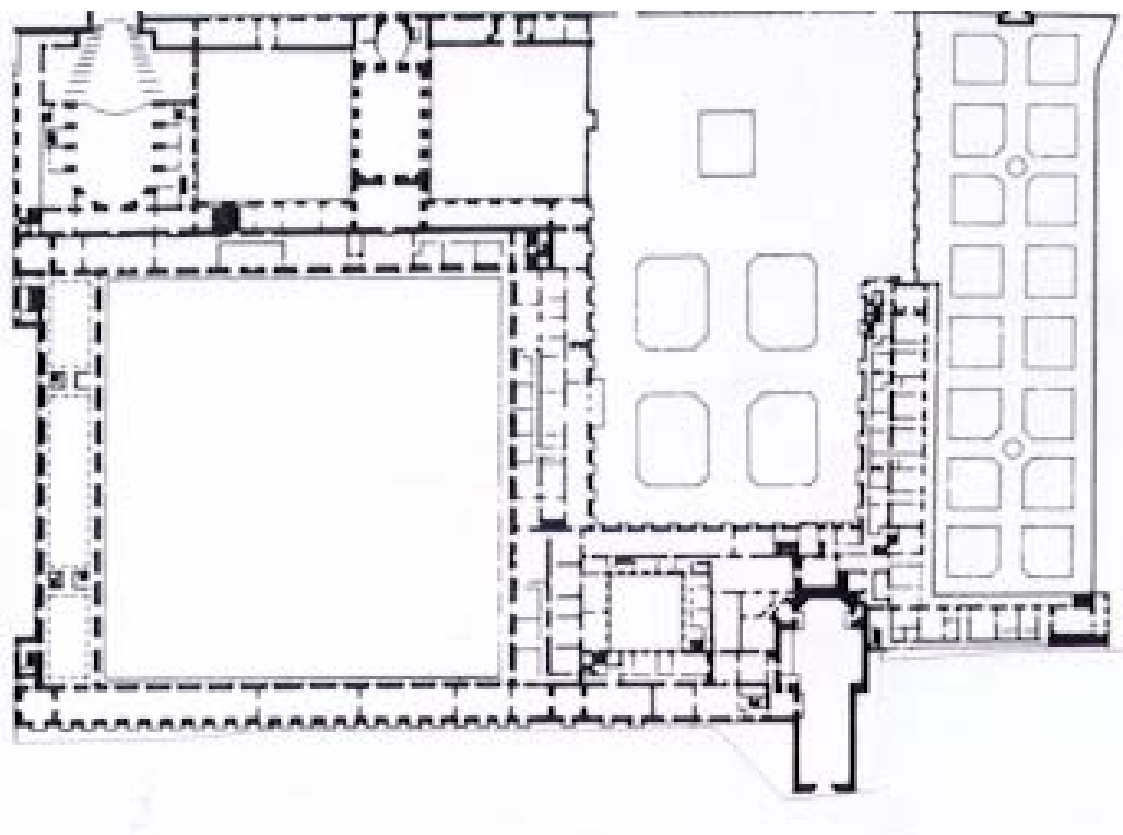


Fig. 5: Palacio del Buen Retiro. Planta del piso principal según Carlier (1712).

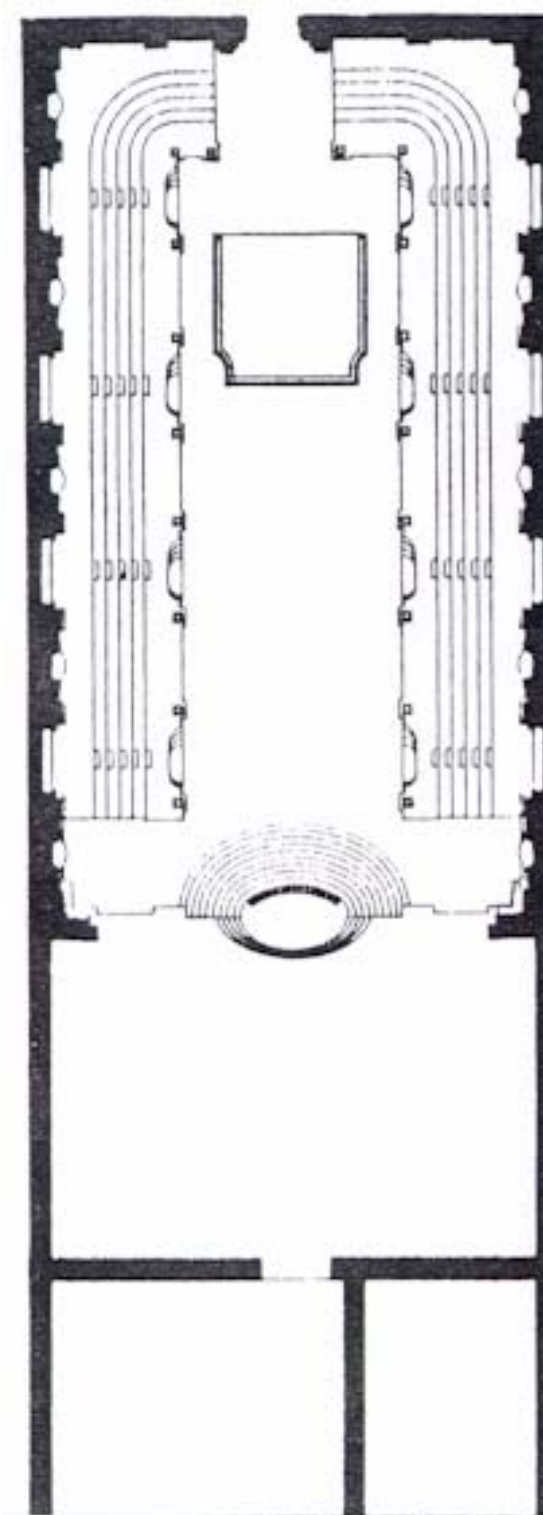


Fig. 6: Planta del teatro Mediceo. Reconstrucción de Cesare Lisi.

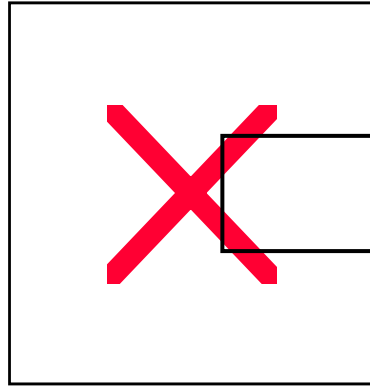


Fig. 7a: Coliseo. Vista Exterior. Pedro de Teixeira (Topografía, 1656).

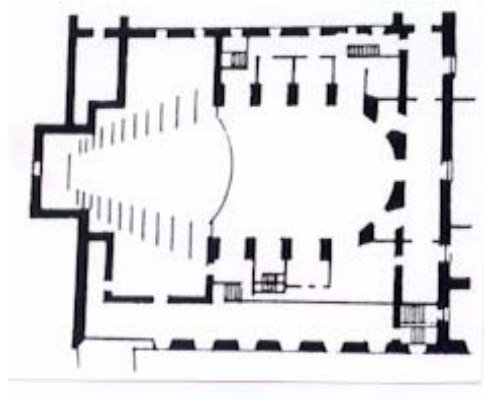


Fig. 7b: Coliseo. Planta según Carlier (1712).



Fig. 8: El palacio del Buen Retiro (Casón y coliseo detrás) desde el jardín de la Reina. D. De Aguirre (Madrid, Biblioteca Nacional).

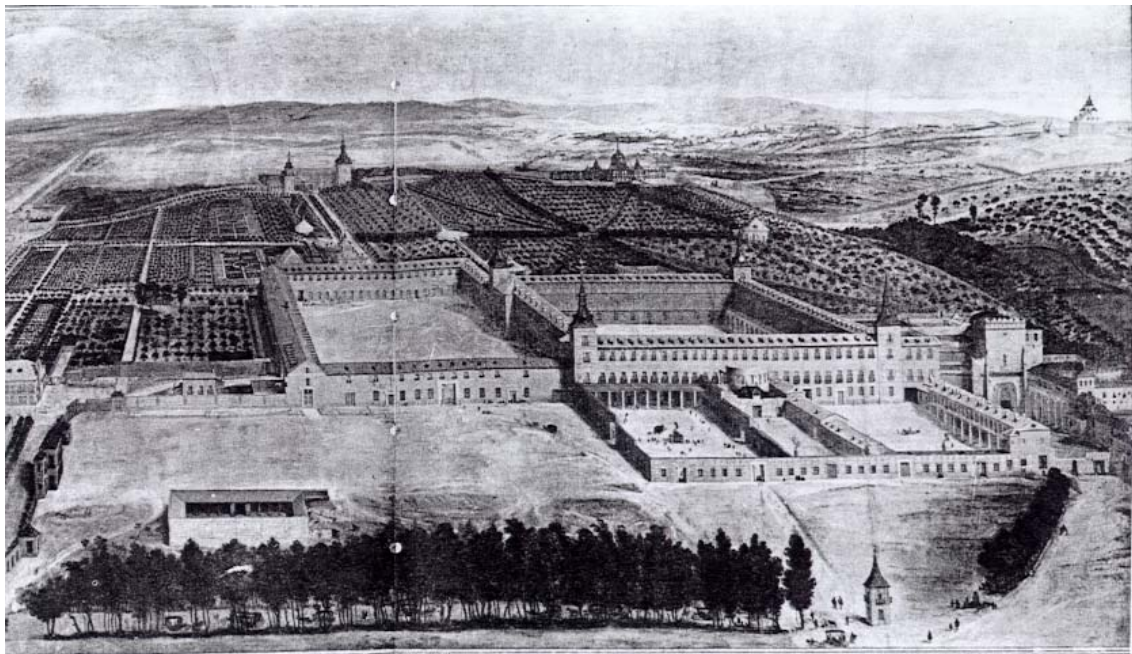


Fig. 9: Palacio del Buen Retiro (1636-37). G. Leonardo (Madrid, Museo Municipal).



Fig. 11: Escenografía para el Coliseo del Buen Retiro. Farinelli, Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro (1758).

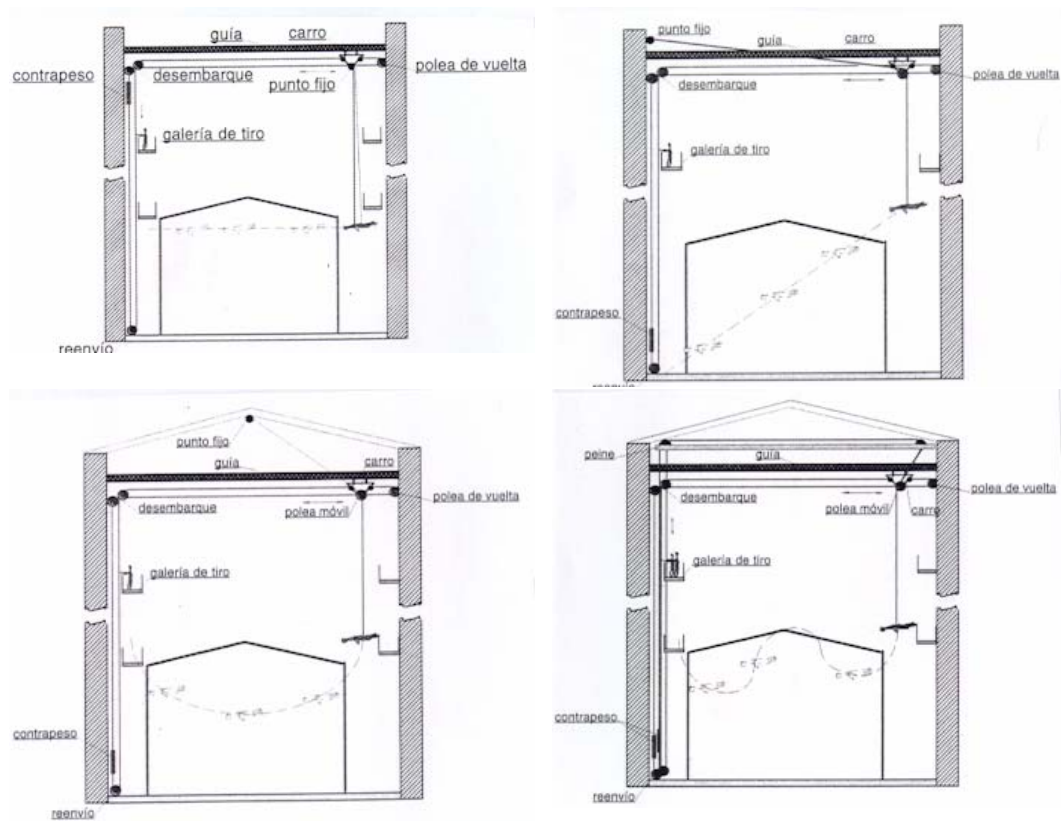


Fig. 12: Maquinaria parauelos (telar). Dibujo de J. López de Guereñu (Decorado y Tramoya, Ciudad Real, 1998).

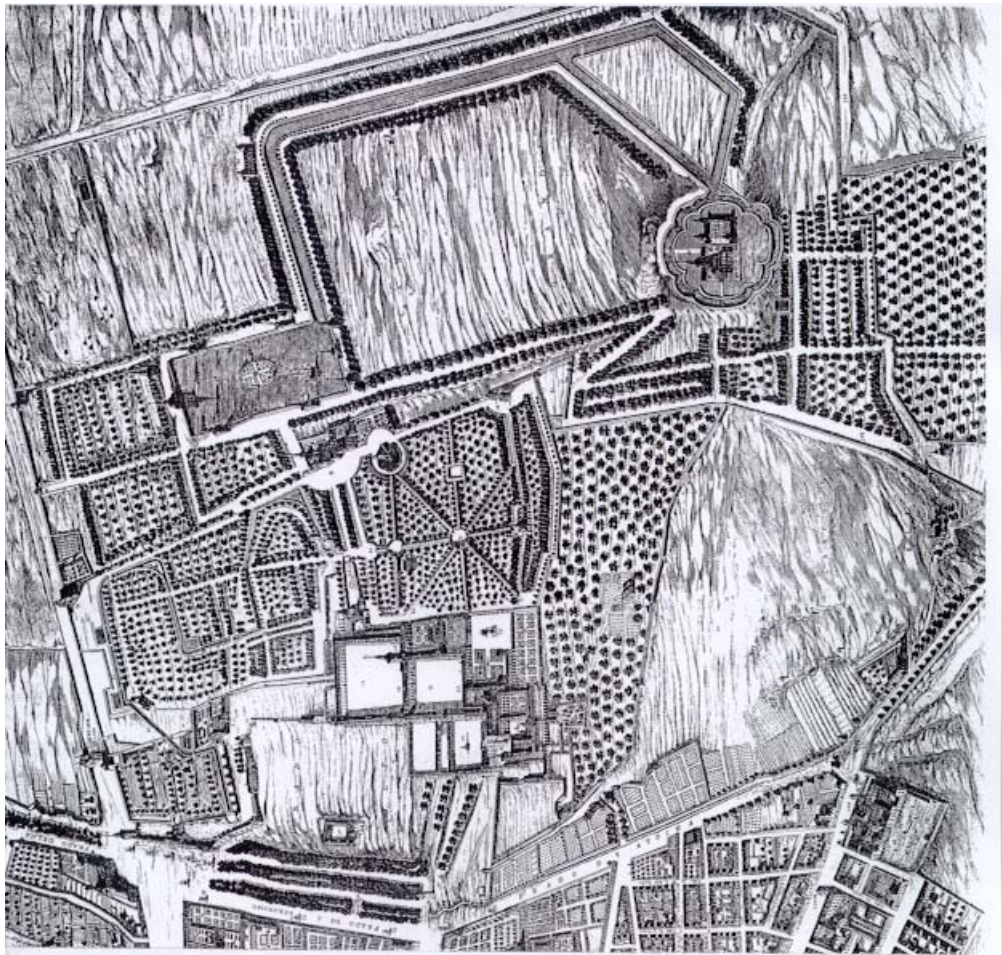


Fig. 13: Jardines del Palacio del Buen Retiro. P. de Teixeira (Topografía, 1656).

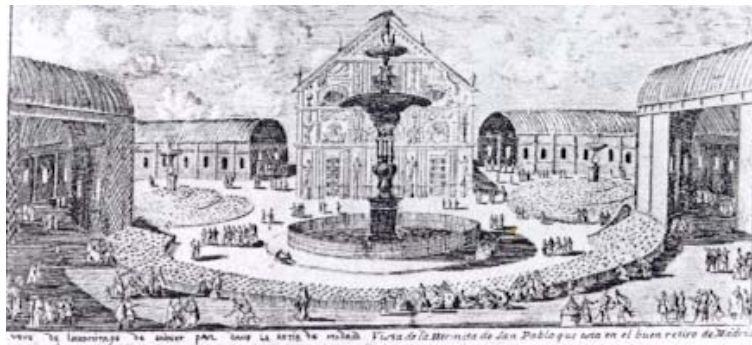


Fig. 14: Ermita de San Pablo (Buen Retiro). L. Meunier (Londres, British Library).

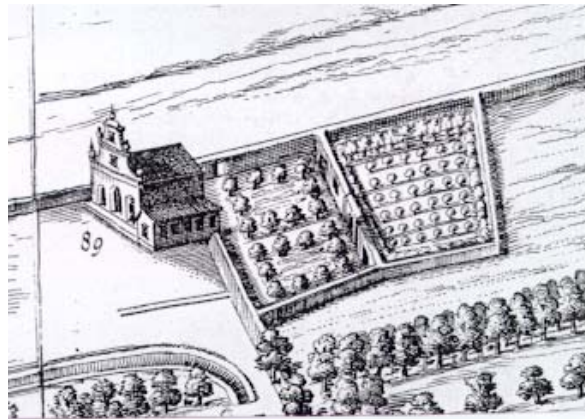


Fig. 15: Ermita de Sta. María Magdalena (Buen Retiro). P. de Teixeira (Topografía 1656).



Fig. 16: Ermita de San Bruno (Buen Retiro). P. de Teixeira (Topografía 1656) (nº 84).

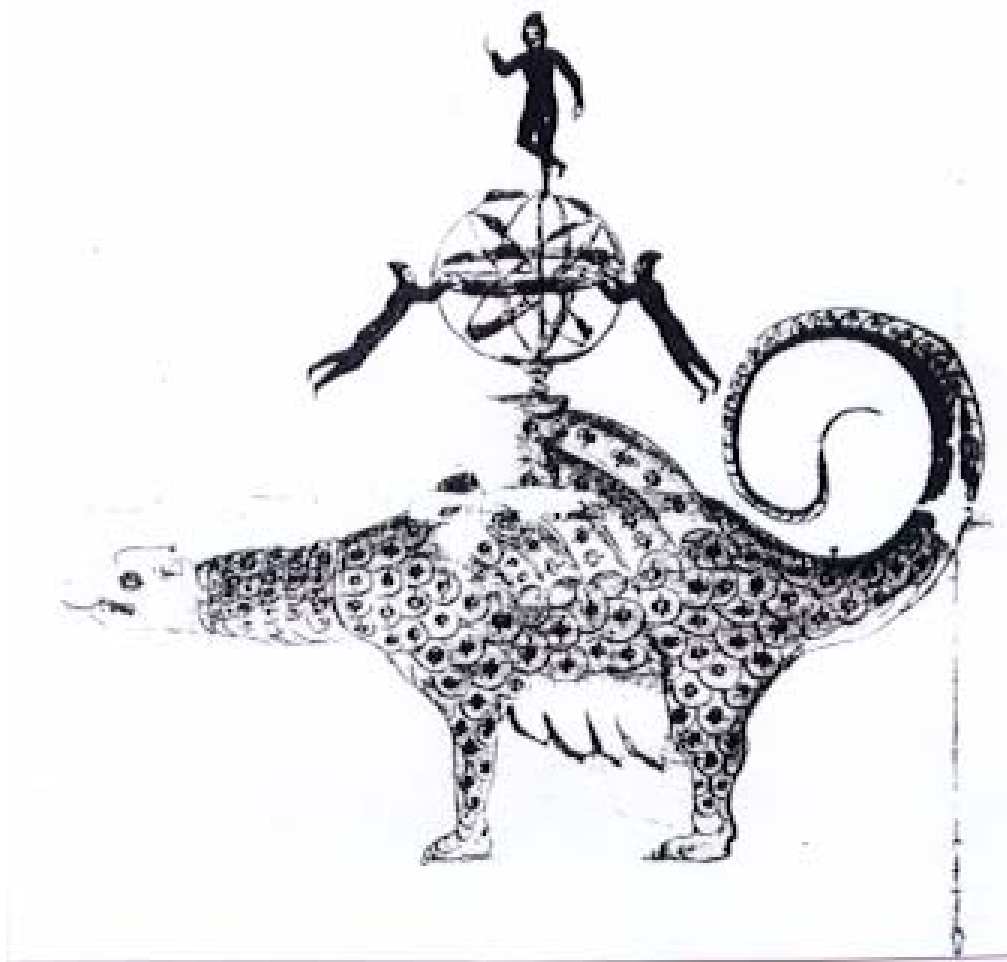


Fig. 17: Tarasca (1626) (Madrid, A. H. P.).



Fig. 18: Escenografía para la representación en 1690 de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón. Jusepe Gomar y Bautista Bayuca (Madrid, Biblioteca Nacional).

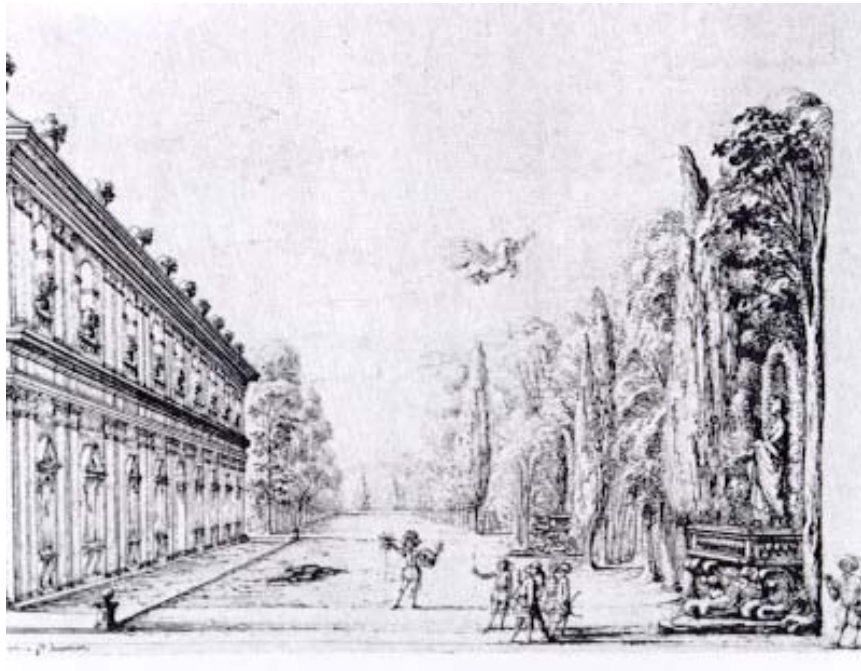


Fig. 19: Cortile palaciega. Calderón, Fortunas de Andrómeda y Perseo (1653) (3ª jornada). Dibujo de Bacchio del Bianco (IX) (Universidad Haruard. Houghton Library).



Fig. 20: Cortile palaciega. Calderón, Fortunas de Andrómeda y Perseo (1653) (3ª jornada). Dibujo de Bacchio del Bianco (XI) (Universidad Haruard. Houghton Library).

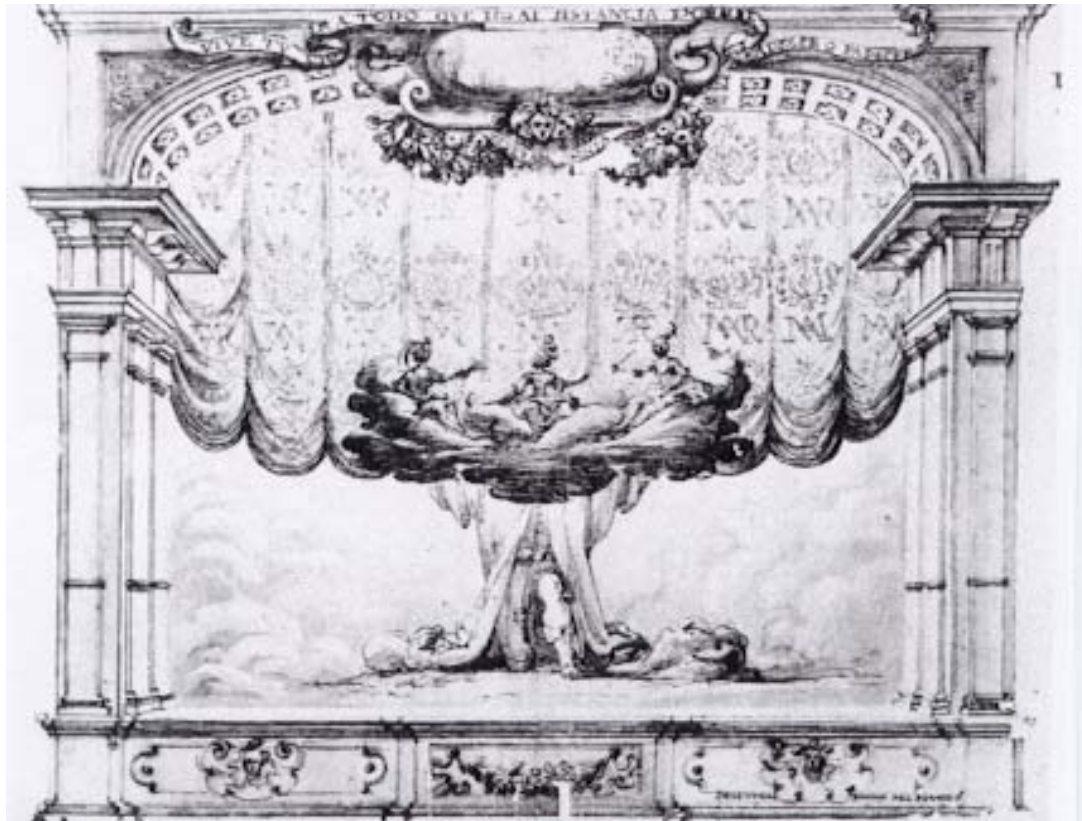


Fig. 21: Telón de boca. Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653). Dibujo de Bacchio del Bianco (I) (Universidad Harvard. Houghton Library).

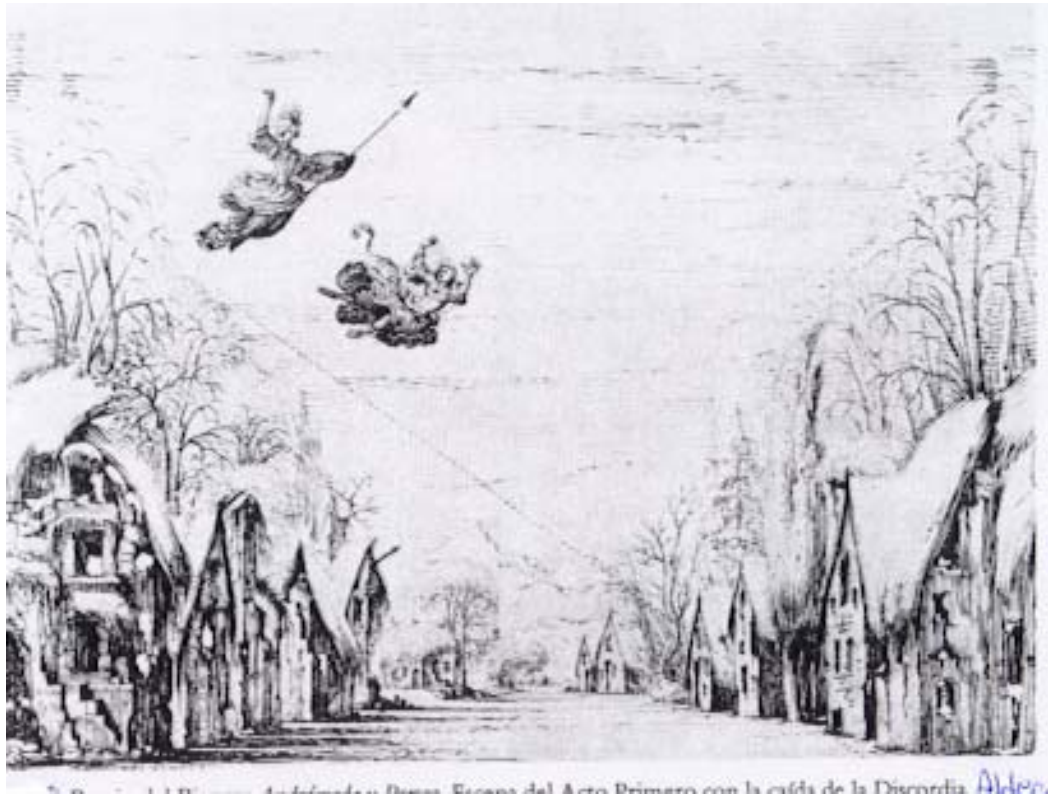


Fig. 22: Rústicas caserías nevadas. Calderón, Fortunas de Andrómeda y Perseo (1653) (1ª jornada).
Dibujo de Bacchio del Bianco (III) (Universidad Haruard. Houghton Library).

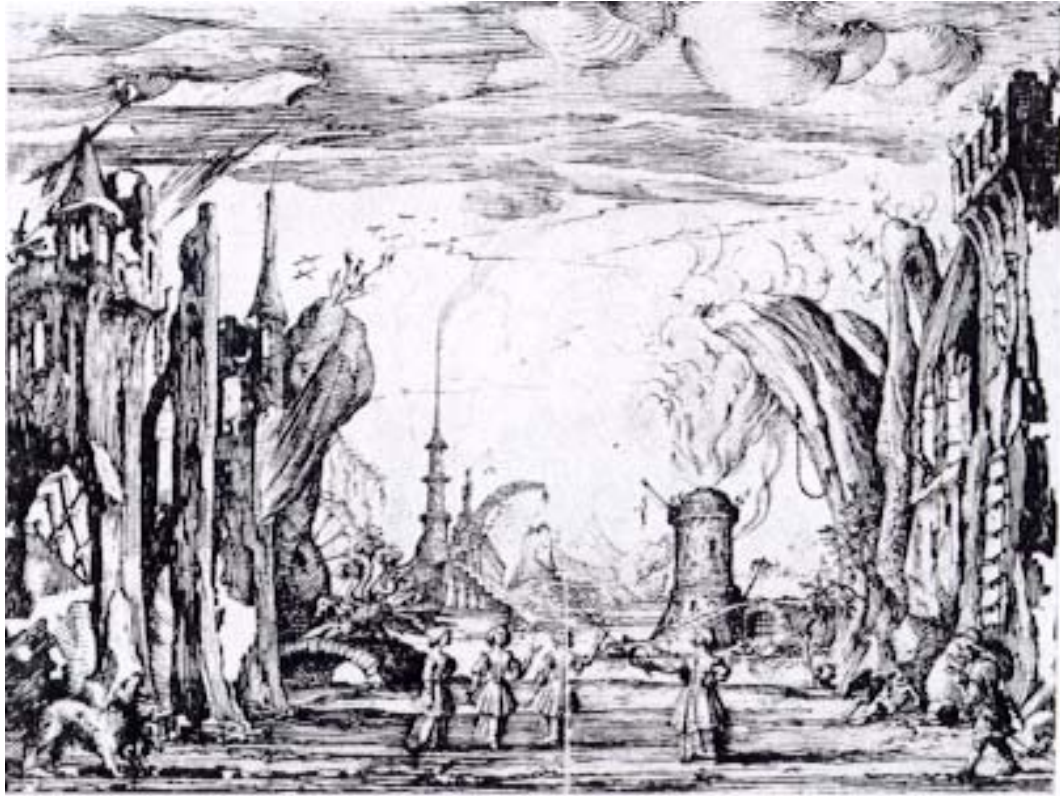


Fig. 23: Infierno. Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) (2ª jornada). Dibujo de Bacchio del Bianco (VII) (Universidad Harvard. Houghton Library).



Fig. 24: Marina. Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) (3ª jornada). Dibujo de Bacchio del Bianco (X) (Universidad Harvard. Houghton Library).

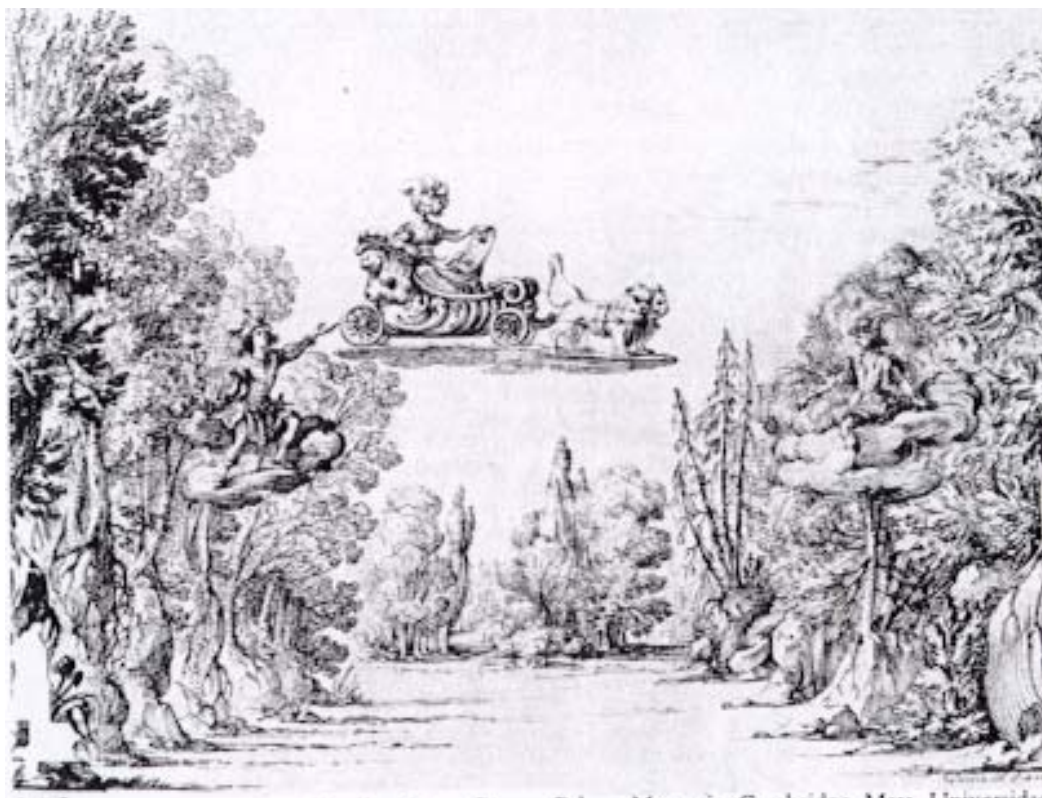


Fig. 25: Selva. Calderón, Fortunas de Andrómeda y Perseo (1653) (2ª jornada). Dibujo de Bacchio del Bianco (VIII) (Universidad Harvard. Houghton Library).

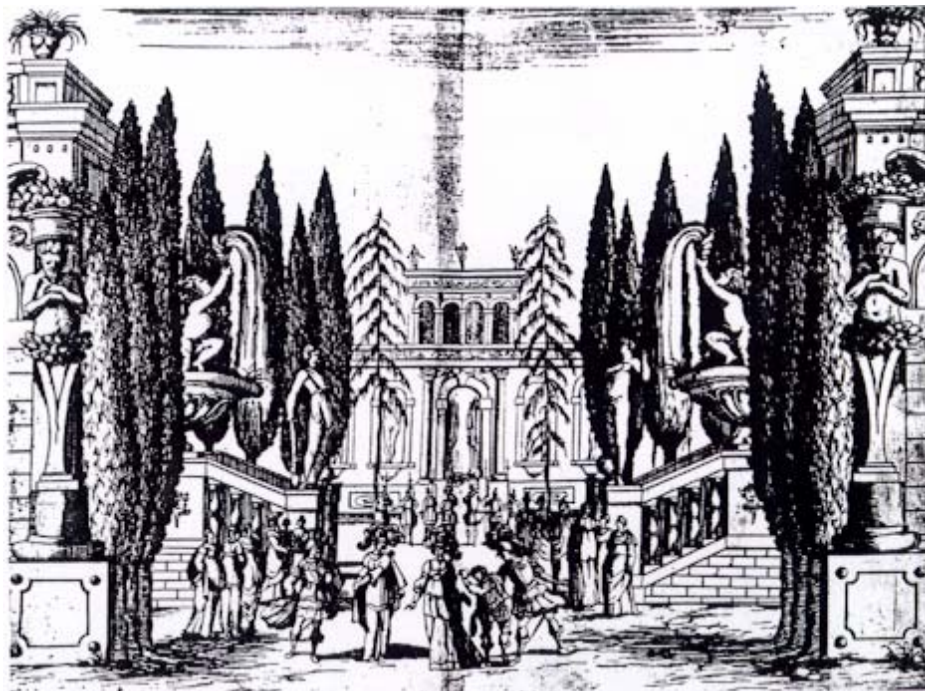


Fig. 26: Jardín Real. Acto 4º de Hércules en Tebas (Pub. por Decroisette).

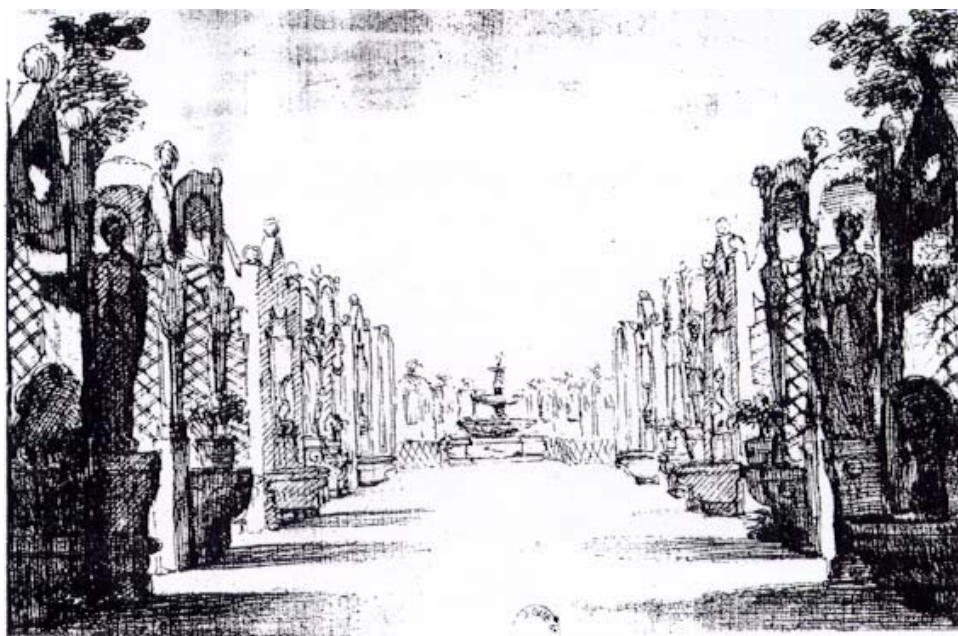


Fig. 27: Jardín con fuentes. Acto 2º de Germánico sul Reno (Pub. por Decroisette).

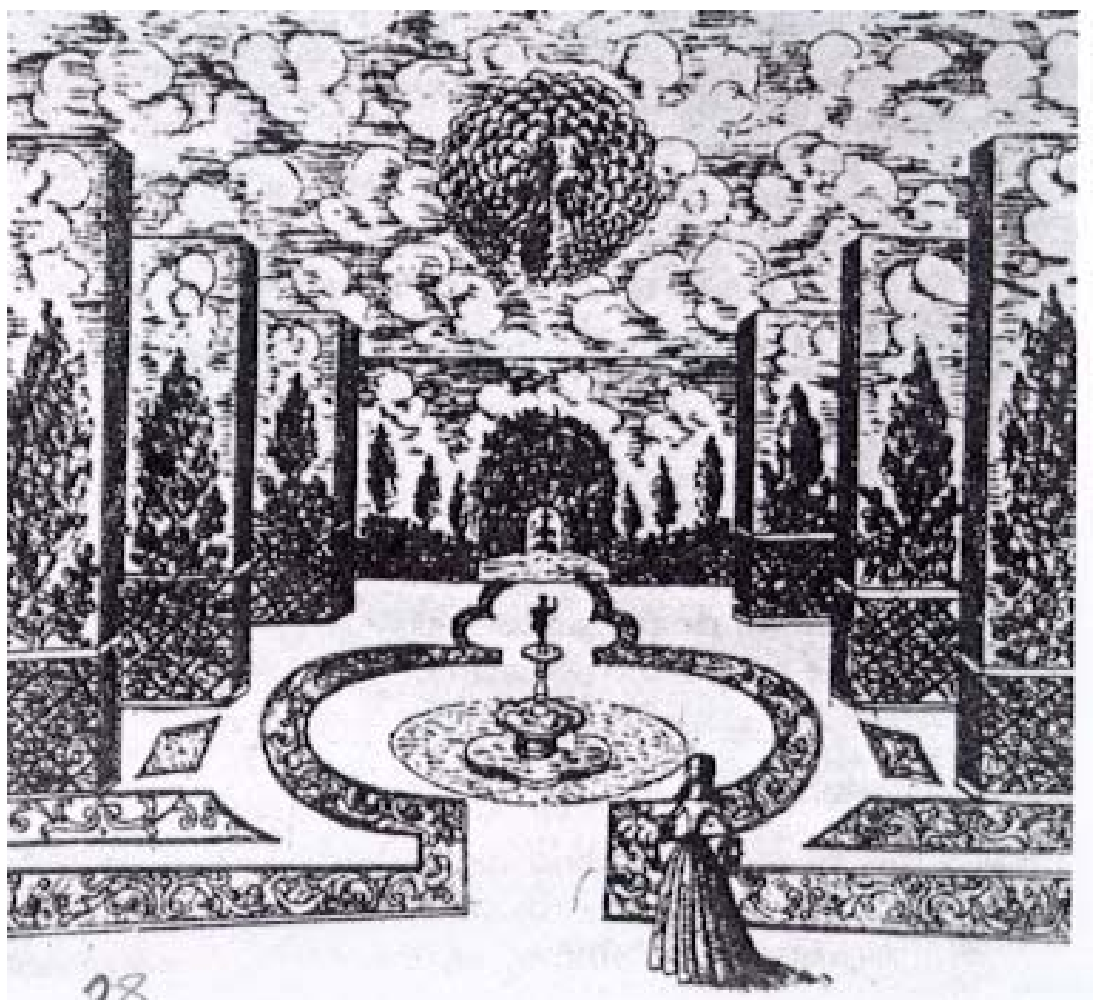


Fig. 28: Jardín con fuente. Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra* (2ª jornada). Dibujo de Gomar y Bayuca (Madrid, B.N.).

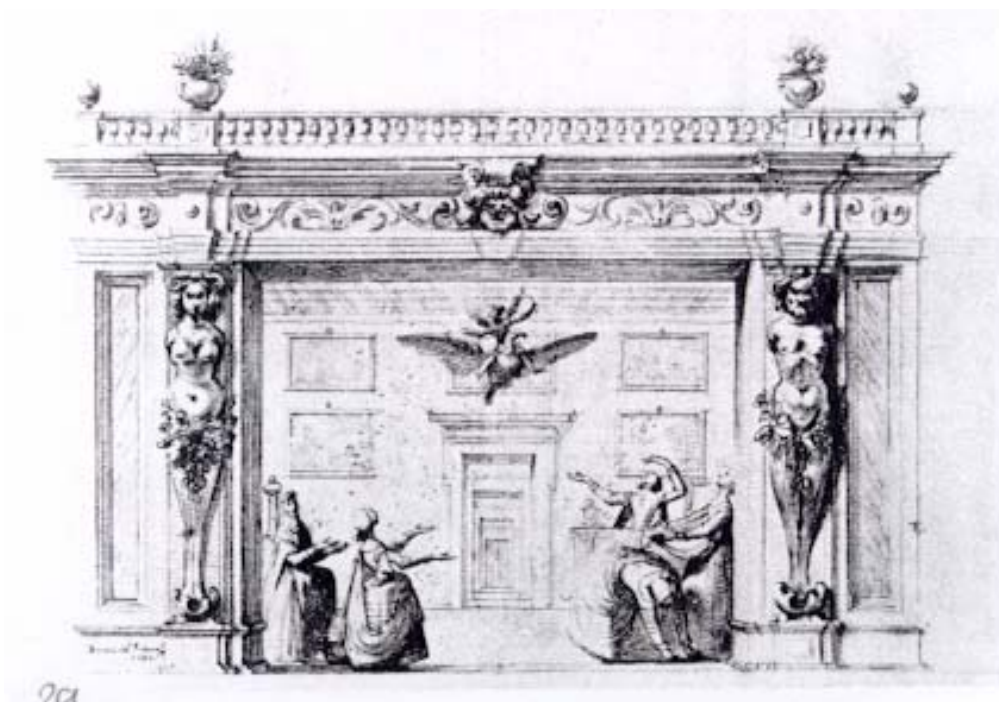


Fig. 29: Gabinete o Retrete. Calderón, Fortunas de Andromeda y Perseo (1653) (2ª jornada).
Dibujo de Baccio del Bianco (VI) (Universidad de Haruard. Houghton Library)



Fig. 30: Cámara real. Acto 1º de Hípermestra (Pub. por Decroisette).

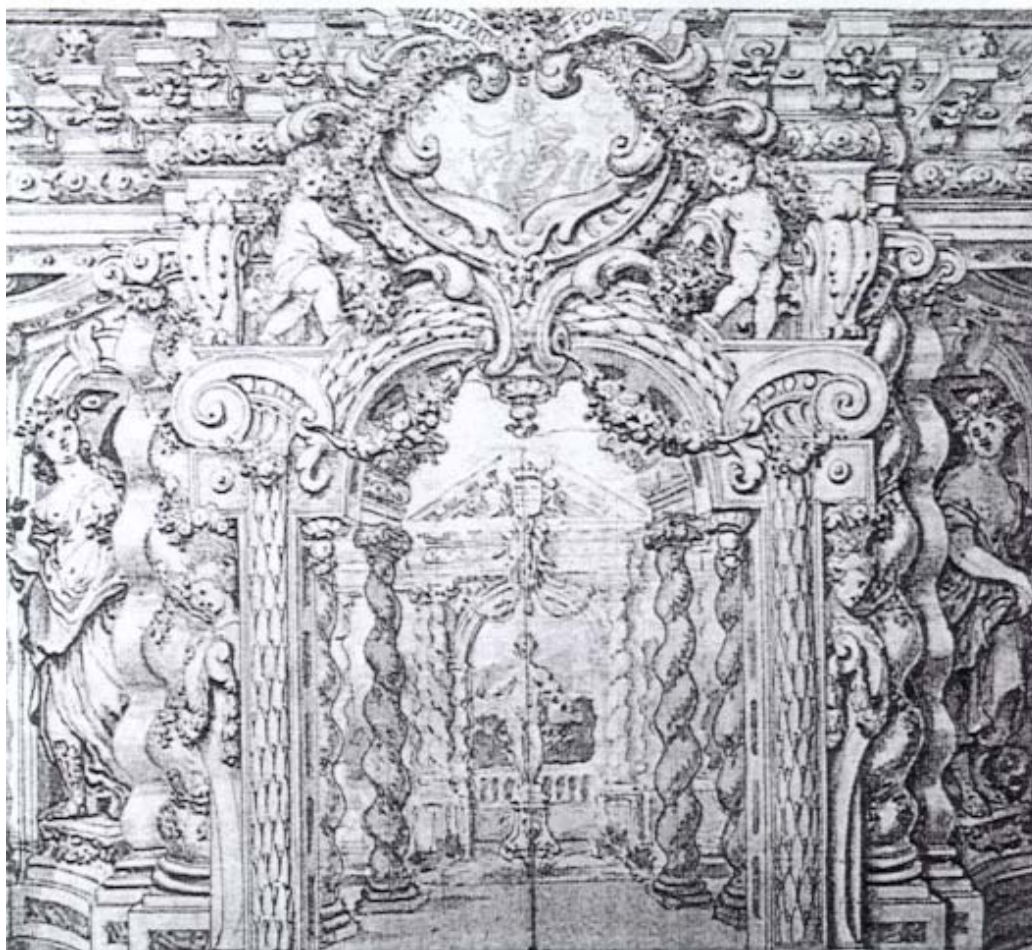


Fig. 31: Rizi. Escenografía. (Madrid, Biblioteca Nacional).



Fig. 32: Herrera del Mozo, Triunfo de San Hermenegildo (Madrid, Museo del Prado).

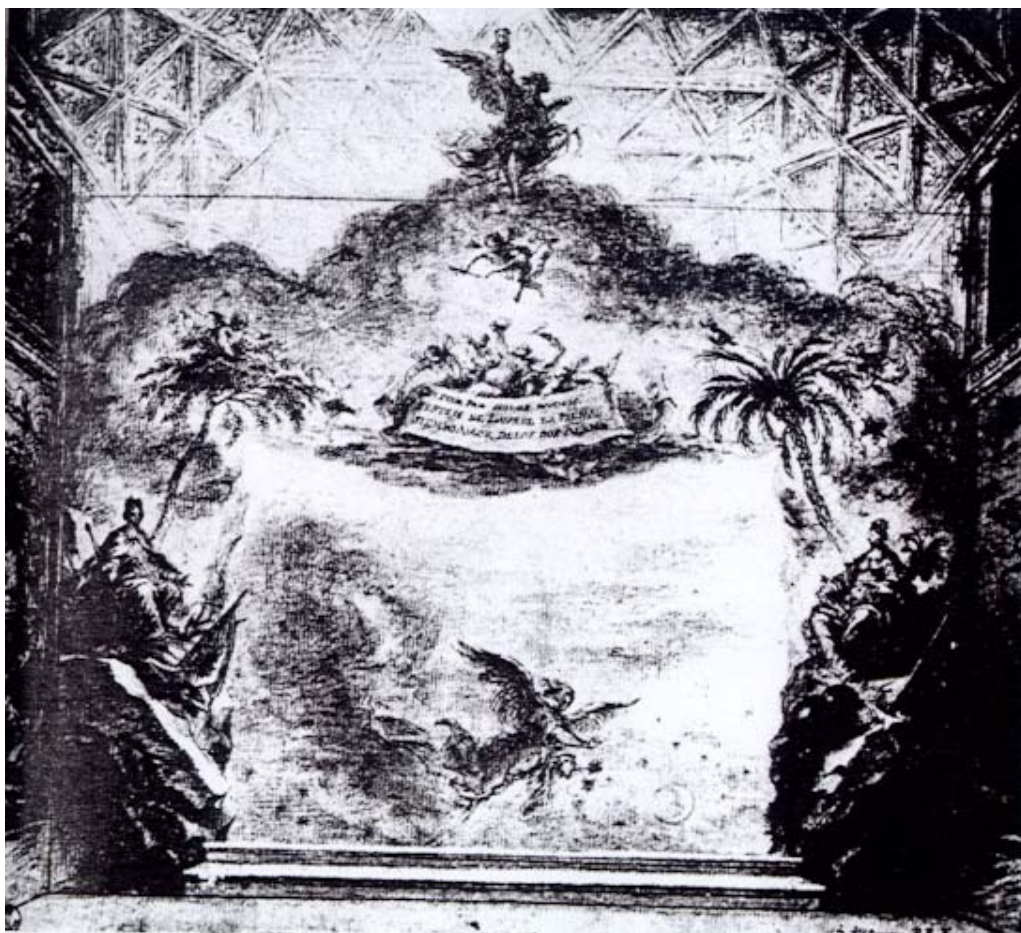


Fig. 33: Telón de boca. Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas. Dibujo de Herrera del Mozo (Florencia, Galería de los Uffizi).

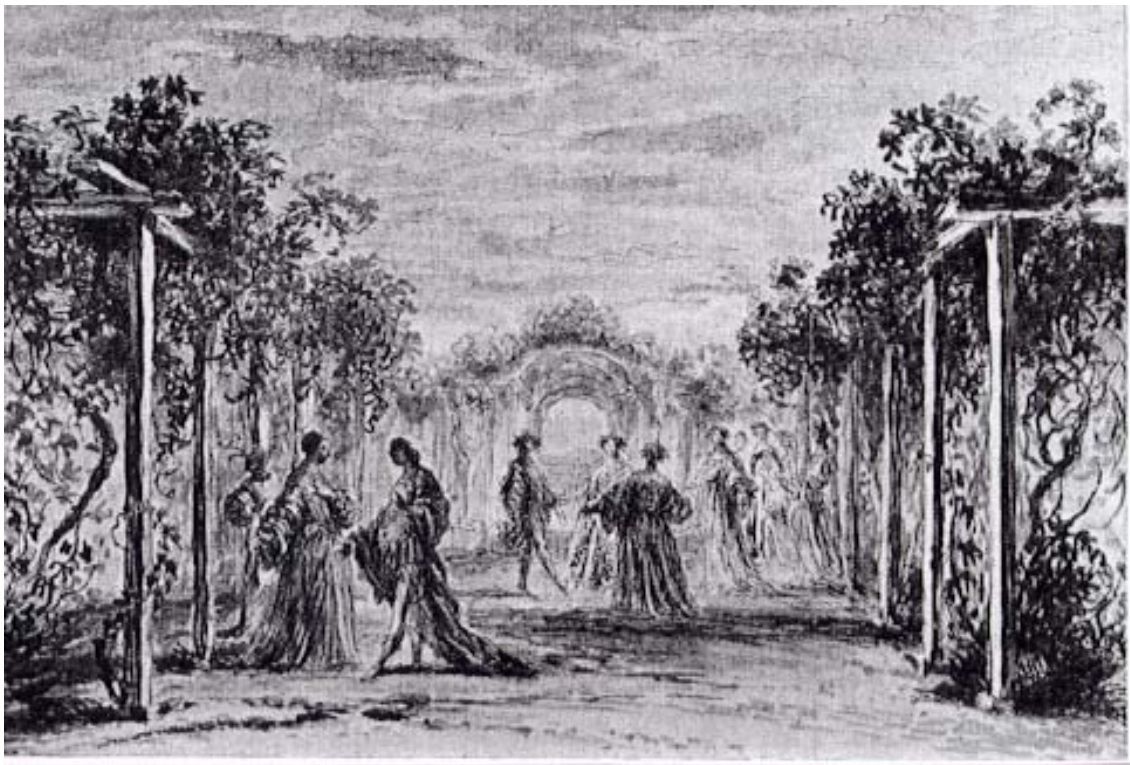


Fig. 34: Jardín con parras. Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (1ª jornada). Acuarela de Francisco de Herrera el Mozo (Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek).



Fig. 35: Vista del Alcazar desde el Arco de la Armería. M. Alegre (Madrid, Museo Municipal).



Fig. 36: Tarasca (1683). Dibujo de José Caudí (Madrid, Archivo Municipal de la Villa).



Fig. 37: Talleres de pintura y carpintería en el Coliseo del Buen Retiro (siglo XVIII). Farinelli, Descripción (1758).





Fig. 41: Antolinez, La tienda del pintor (Munich, Pinacoteca Antigua).



Fig. 42: Anónimo, Retrato de una actriz (¿María Calderón?). Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales).



Fig. 43: Anónimo, Retrato de Juan Rana. (Madrid, Real Academia de la Lengua).



Fig. 44: Juan de la Corte, El rapto de Elena. (Madrid, Museo del Prado).



Fig. 45: Bowler, Chrinomia or the Art of Manual Rhetorique (1644).



Fig. 46: Palas y Mercurio. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653). Dibujo de Baccio del Bianco (IV) (Universidad de Harvard. Houghton Library).



Fig. 47: Zurbarán, Tentaciones de San Jerónimo (Monasterio de Guadalupe).



Fig. 48: Valdés Leal, Tentaciones de San Jerónimo (Sevilla, Museo de Bellas Artes).



Fig. 49: Valdés Leal, La Magdalena, (Villamanrique de la Condesa (Sevilla). Colec. Particular).



Fig. 50: Valdés Leal, La danza de Salomé (Madrid, Colec. Particular).



Fig. 51: Velázquez, Los tres músicos (Berlín, Gemäldegalerie).



Fig. 52: Zurbarán, Santa Bárbara (Sevilla, Museo de Bellas Artes).

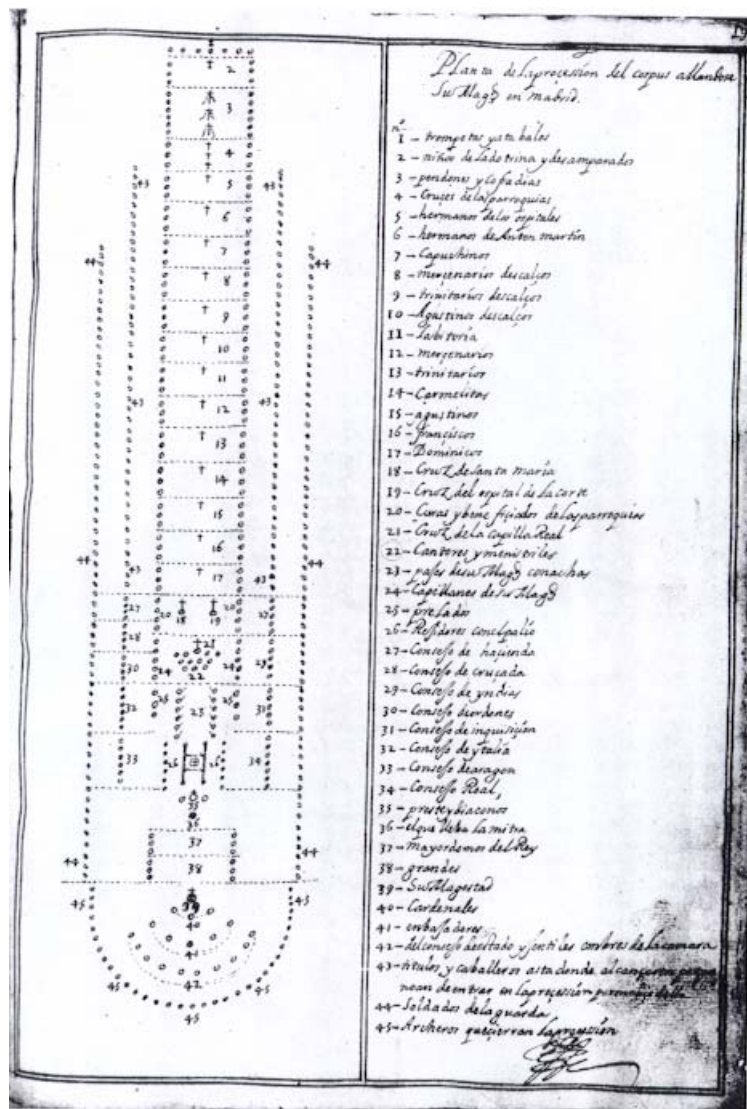


Fig. 53: Planta de la procesión del Corpus Christi en Madrid (Madrid, A.G.P., Histórica, C^a 51, tomo I, f^o 198r.).

IL BALLARINO
DI M. FABRITIO CAROSO

DA SERMONETA.

Diuiso in due Trattati;

*Nel primo de' quali si dimostra la diuersità de i nomi, che si danno à gli
atti, & mouimenti, che interuencono ne i Balli: & con molte Regole
si dichiara con quali creanze, & in che modo debbano farsi.*

*Nel secondo s'insegnano diuerse sorti di Balli, & Balletti sì
all'uso d'Italia, come à quello di Francia, & Spagna.*

Ornato di molte Figure.

*Et con l'Intauolatura di Liuto, & il Soprano della Musica
nella sonata di ciascun Ballo.*

Opera nuouamente mandata in luce.

ALLA SEREN.^{MA} SIG. BIANCA CAPPELLO DE MEDICI,
GRAN DVCHESSA DI TOSCANA.

CON PRIVILEGIO.



IN VENEZIA, Appresso Francesco Ziletti. M D LXXXI.

Fig. 54: Caroso, Il Balarino (1586).



ALL' ILLVSTR.^{na} ET ECC.^{na} S.^a
LA S.^a DONNA ANNA DE MENDOZZA
DVCHessa DI MEDINA CIDONIA

Gouvernatrice di Milano.



VANTO douete à la Bontà
superna
Signora ogn'hor, che v'ha dotato al
paro
Dogni bel spirto luminoso, e chiaro,
Per far la Vostra tutta gloria
eterna?

Quanto al suo gran *finor*, ch'ogn'hor governa
 Tutti; e a fuor ogni suo fido, e aaro,
 V'edendoli dotata di quel fuor
 L'alor, che sempre in voi cresce, e s'interna?
 Quanto alla vostra somma alta Bontate,
 Che ci fa riverir più giù da tutti,
 Con le parti del nostro più grate;
 E quanto tolti di nebbie, e da lutti
 Donete a voi, ch'è questi a noi ricate
 Divritti d'eter sor, le frondi, e i frutti.



GAGLIARDA DI SPAGNA

BALLETT O.

IN LODE DELL'ILLVSTR. ET EC.
SIGNORA DVCHESSA DI
MEDINACIDONIA.

Gouvernatrice di Milano.



VESTA Garbandata diuisa in dieci Tempi,
nel primo de i quali l'huomo ha da pigliare la
man ordinaria della Dama, facendosi insieme la
Rimontina per due con due Contintere grandi; poi
passer giacendo, hanno da far insieme due Paffi gran-
di, con tre Terzine contintiere, et due Contintieri;
terminante presto, l'una alla destra, e l'altra alla sinistra, con tre
Triadetti presto, nel modo che si fanno alle Giardole.

Nel secondo tempo si hanno da fare, pur insieme, due Continenze ordinarie, l'una alla sinistra, l'altra alla destra; i più perfezionati senza lasciare detta mano, hanno da fare sei Segnoli perfezzati, & un Segno ordinario, principando ogni cosa col più finitro, & facendo due Continenze minime, & tre Traluchetti prefissi, come di sopra, & questi li principali del più degno.

Nel terzo tempo, saranno insieme due Continenz ordinarie, nel fin

TRATTATO IL DEL BALLARINO

TRATTATO IL DEL BALLARINO. 21

me dellequali habbiamo infieme la mano, con laquale si teneuano, si
lasciavano: poi l'huomo solo farà gli Squeri pazzetti, & alla finitura,
e tre alla destra, principandosi col pie sinistro, & col medesimo pie
de me Squeri ordinario: poi col pie destro principaranno infieme due
Contenente insieme, e tre Trabucchi preffi, come di sopra, restano
dall' incontro nel fine di essi, & bene & l'altro hanno da fare in-
sieme.

Nel quarto tempo, saranno insieme similmente due Camionezze gravi: la Donna sola sarà la medesima vettura che ha fatto l'ultimo, ed insieme torneranno a far due altre Camionezze minime, e tre Traduchetti prelli, come di sopra.

Nel quinto tempo faranno insieme due Continenze: prima: poi l'huo-
mo solo sarà quella mutanza, cioè: due Sotto piedi alla sinistra, due
Fioreri innanzi, e tre Trabuccheti, principandoli col più sinistro,
fermandoli nella pancia. Dopo alla destra sarà due altri Sotto piedi
con un Fiorero fatto col più dritto, e una Cadenza à modo di Gas-
glianda col più sinistro in dietro, e col medesimo sarà un Seguito or-
dinario innanzi: Poi faranno insieme le medesime due Continenze, e
tre Trabuccheti, come di sopra.

Mutanza della Dama

Nel fesso tempo, hanno da fare insieme due Continente grandi:
dopo la Dama folia, farà due Ruffi alla foglia, & due Puffi
grazi innanzi al più finissimo, & tre Tabbachetti graz. più alla
grazia si farà una altra Ruffa, & un tre Tabbachetti graz. & un tre
grazi graz innanzi al foglio. Poi insieme faranno le medefime
Continente minime, & tre Tabbachetti graz. Poi nel finimento
faranno insieme due Continente ordinati, l'una alla foglia,
& l'altra alla delfa. Et l'homos folia due Finetti, due Rezas
due, & tre Puffi larghi (fatti a modo di Cattedra) fatti in quella
da, &

TRATTATO IL DEL BALLARINO.

TRATTATO IL DEL BALLARINO

Non faranno innoce, faranno insieme due continence grani: poi la Dama fila sola due Finetti innanzi, & se non gli saprà far, si ritira in sua rete due Trabuchetti grani, uno alla sinistra & l'altro alla destra, con un Seguito ordinario innanzi: ma se li saprà far le Finette, ne farà due con due Paggi, & tre Trabuchetti: a quali finiti, farà alla parte destra una Regala, & un Trabuchetto grani, con un Seguito al più sinistro in dietro. Poi saranno insieme le medesime due Continence minime, & i tre Trabuchetti grani, come fecero di sopra.

*Neluestrope, po' insieme faranno due Continenti gran, & due
Seguiti spazzati innanzi: poi pigliandosi la fe destra faranno altri due
Seguiti spazzati, & lasciandola la fede, ne faranno altri due volti alla
finestra: poi cacciando la luoga, faranno all'incanto un Seguito ordinato
nel qual più finirà innanzi, & due Continenti minime con tre Tribu
cetti gran.*

Nell'ultimo tempo faranno inferme due Continenti gravi: & l'uno farà la mutanza: & la farà nel settimo tempo: & la Donna sarà quella che la farà nell'anno, ma ogni età saranno insieme: & l'ultimo tempo in luogo delle due Continenti, pagheranno infima me la man cadaveria, & facendo un Segno sopra. & la Riforma grave, saranno gratiosamente fue alla detta Gagliata da.

Invs.

Intavolatura di Liuto, con la Musica della Sonata del
la Gagliarda di Spagna, fatta in dieci Tempi.



Fig. 55: Caroso, Gallarda de España (Il Balarino, 1586).

174 Le Gratie d'Amore.
BALLO NVOVO DELL'AVTORE, DETTO DI SOPRA.
Fatta da sei Cavalieri Milanefi, vestiti all'Ongharica, dinanzi
alle due Serenissime Altezze.

Prima entrano quattro suonatori di quattro alpi vestiti à la huerca poi
si poggia colle torte accese in mano, quattro in una à due à due; poi
si poggiano gli altri due con l'Amore nel mezzo, il quale recita alcuni
versi in lode delle dette Altezze. poi seguono i sei Cavalieri, & li
due primo, che guidano il ballo erano il Sig. Conte Filiberto figliuolo del Sig.
Conte Antonio della Sonaglia. Il Sig. Conte Giacomo figliuolo del Sig. Conte Ta-
tus Mandello, il Sig. Ottavio figliuolo del Sig. Marchese Oratio Pallavicino.
Il Sig. Cavalier Gabrio figliuolo del Sig. Conte Gio. Battista Serbelloni. Il Si-
gnor Aluigi Tromb, & il Signor Fabrizio Melzi. Entrarono questi Cavalieri à
due à due, con le torte accese in mano. quelli che erano à man sinistra po-
tesano con la destra mano, & quelli alla destra alla destra mano.
Tutti insieme fanno due .S. col finitro, andando sempre innanzi, quelli che so-
no alla sinistra passano dinanzi a quelli, che son alla destra vno al lungo dell'al-
tro volandosi all'incontro: poi fanno insieme due salti à piè pari col finitro, e
col dritto, e quattro .P. breui, e di posli ogni vno al suo luogo, questa parte si
fa tre volte andando sempre innanzi con detti .S. e salti, e .P. che li sono
fatti di sopra, cambiando luogo tre volte, e fermandosi laggiù in foggia di croce.
e allora poi tutti insieme spingono un poco le torte innanzi, e fanno la .Sp.
poi di quattro si di fanno alle due Altezze Serenissime, comincio l'Amo-
re à dire i suoi versi in lode delle due Altezze, quali finiti andiamo seguendo
altri quattro puggi, e li fece poi il balleno.

P R I M A P A R T E .
Il Cavaliero, che guida il ballo à man sinistra con i suoi compagni, si vola ad
essa mano, e torna a capo del ballo cò duo .SP. e vn .S. col piè finitro, e due
.SP. e vn .S. col dritto, l'altro Cavaliero che guida alla destra con li suoi, si
vola anch'ello alla destra mano, e fa nel medesimo tempo gli stessi .SP. e li .P.
poi pigliano la mano à due à due con vn poco d'inchino, e fanno insieme an-
dando innanzi due .S. si lasciano, e fanno all'incontro due salti à piè pari, e
quattro .P. breui pigliando.

S E C O N D A P A R T E .
Poi pigliano il braccio dritto, e fanno due .S. passando l'vno al luogo dell'al-
tro volando intorno alla sinistra e fanno due .R. vno ad essa mano, e l'altro
alla destra, li due che guidano il ballo con li suoi compagni fanno otto .SP. col
finitro, e col dritto in via retta, cambiando sempre con le mani le torte, e
pigliano quattro volte le mani, tornando tutti al suo luogo, e volando alla si-
nistra à faccia à faccia.

TER-

Trattato Terzo .

275

TERZA PARTE

Tutti insieme pigliano la man destra, e fanno vn .S. col finitro passando
l'vno al luogo dell'altro, poi pigliano la sinistra, & fanno vn altro .S. tor-
nando al suo luogo. si lasciano, e fanno due .S. intorno alla sinistra volan-
dosi all'incontro, quel che guida il ballo alla destra vi piglia il braccio de-
stro dell'vmo, che è alla sinistra, e fanno tutti insieme otto .SP. in tre
ciat tornando tutti a' suoi luoghi.

Q V A R T A M V T A N Z A .

Il Cavaliero, che guida il ballo alla sinistra con la sua fila si vola ad essa mano,
e fa due .SP. e vn .S. col finitro, e due .SP. e vn .S. col dritto tornando
à capo del ballo, & l'altro si vola alla destra con la sua fila, e fanno i medesimi
.SP. e .S. fermandosi à foggia di meza luna, tutti insieme fanno due .R.
alla sinistra, & alla destra poi pigliando vn poco le torte innanzi fanno la .Sp.
grate alle due Altezze: quello che guida alla destra, si vola ad essa mano con
la sua fila, & l'altro, che è alla sinistra anch'ello con la sua fila vola alla destra
mano, e fa insieme quattro .S. e poi due .SP. e vn .S. col finitro, e due
.SP. e vn .S. col dritto andando tutti in fila à finire gratiosamente il ballo.

*La Musica della sonata con la intavolatura di liuto d'incasso, e del ballo fatto dalli
sei Cavalieri. L'entrata e la prima parte si fa quattro volte, si fa poi la
sonata del ballo che e la prima parte, e la seconda insieme si
fa quattro volte, una volta per parte, fino al
fin del ballo.*



276 Le Gratie d'Amore,



Fig. 56: Negri, Ballo da Sei Cavalieri (Le Gratie d'Amore, 1602).



Fig. 57: Murillo, La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo (Sevilla, Palacio Arzobispal).



Fig. 58: Velázquez, Mercurio y Argos (Madrid, Museo del Prado).



Fig. 59: Veronés, Venus y Adonis (Madrid, Museo del Prado).



Fig. 60: Veronés, Céfalo y Procris (Estrasburgo, Museo de Bellas Artes).



Fig. 61: Ribalta, S. Fco. abrazando al Crucificado (Valencia, Museo de Bellas Artes)

LAMINAS

¡CÓ- mo ya- ce tris- te y so- la ciu- dad de tan- to po- der! La Se-

[Tacet]

55

ño- ra de las gen- tes viu- da en- tre lu- tos se ve.

60 [Tacet] 65

La prin- ce- sa so- be- ra- na que a las pro- vin- cias dio ley. re- du-

70 75

ci- da al vil tri- bu- to, tie- ne la ca- de- na al pie.

Lám. I: SERQUEIRA: "¡Ay misera de ti Jerusalem!" (Valladolid, Catedral) (vr. C. Caballero)

3a

dan - do sin ti por ti. Ay, el al - ma a ver - te

su - be, ex - ha - la - da en tris - te can - to, por - que

cuan - to va - por con - den - sa - ges - ta nu - be, es ro - ci - o

de mi llan - to. Ay, la pos - tre - ra a - go -

ni - a se - a - cer - ca en dul - ces ge - mi - dos, y sus - pen -

4a

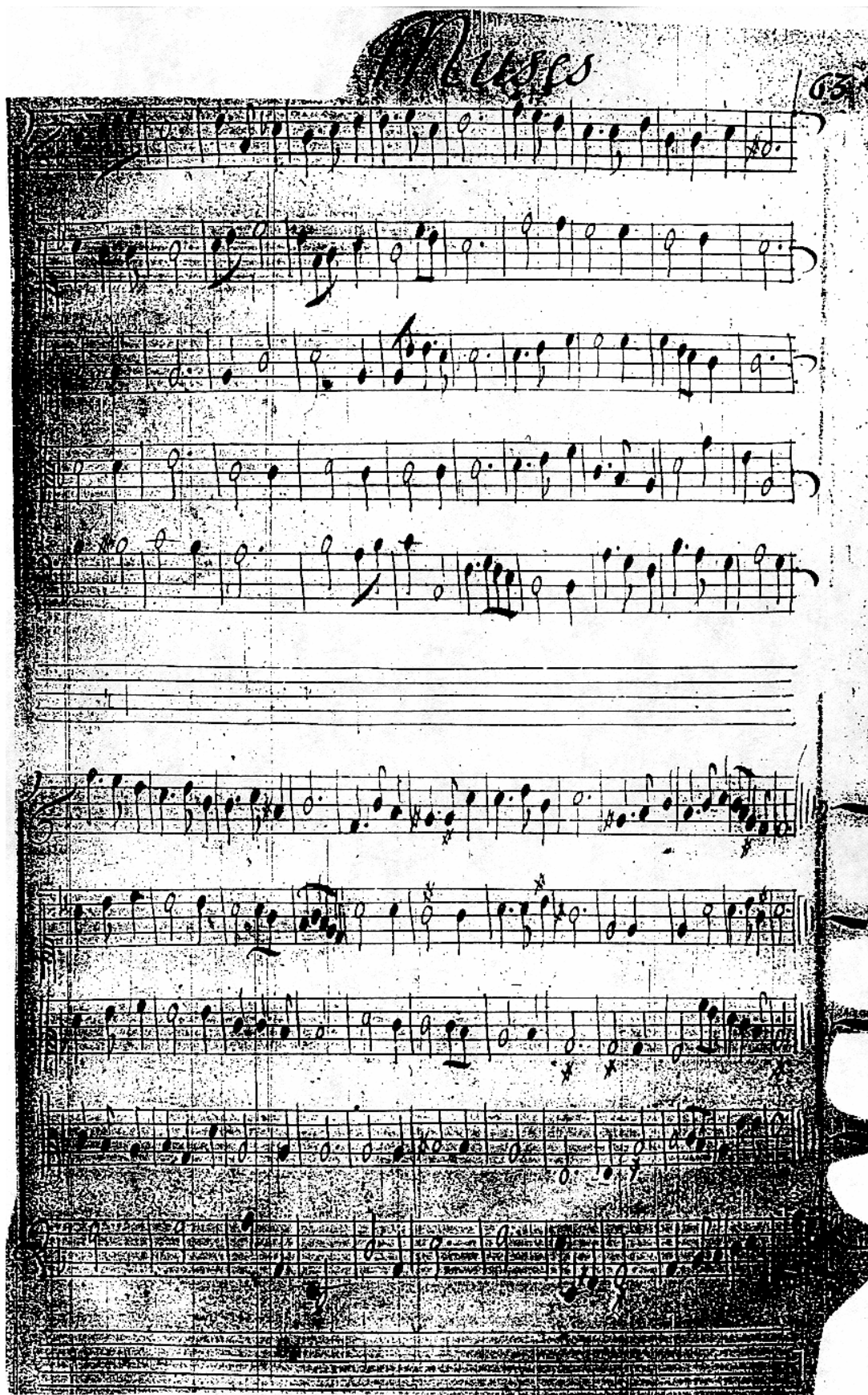
Cre-di-to es de mi de-co - ro es-te mi do-lor pos - tre - ro, pues es-pe - rir ya con lo que llo - ro

can-tan - do, can-tan - do de - lo - que - mue - ro

2a

Ay, e - jem-plo de fír - me - za, pues es-tas sin ti por mí, tam - bién yo a - sí i - mi - ta - ré tu fi - ne - za, que - dan - do, que -

Lám. II: HIDALGO: “¿Crédito es mi decoro!” (Canente). Ulloa, Pico y Canente (3ª jornada)
(B.N.M. Ms. M-3880/32)(vr. L.K.Stein).



Lám. IV: LULLY, Nallet des Muses (1666): "Ballet des le Espagnols" (París, Biblioteca Nacional).



Lám. IV: LULLY, Nallet des Muses (1666): "Ballet des le Espagnols" (París, Biblioteca Nacional).

[3880/34]
Solo(a) 3. Cop[ia]s. Loa.

De los celos del di-ciembre ¡qué te me-
De los celos
-ro-ques-ael cam-pol y del sus-to los a-ro-yos pa-re-ze que sean
estr.º 10
e-la do(s) Pues a-si mis cuy-da-dos a-si mis cuy-
Pues asi mis cuydados
15
-da-dos del ye-lo deun des-dén es-tán tem-blán-do
20 25
a-si mis cuy-da-dos a-si mis cuy-da-dos del ye-
30 [D.C.]
-lo deun des-dén es-tán tem-blán-do tem-blán-do.

Lám. VI: HIDALGO: "De los celos de diciembre" (la Ocasión). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (loa) (B.N.M., Ms. 3880/34) (vr.J.Sage).

(3880/20)
Solo

Cop^s (sic)

Pey-nan-do es-ta-va un ol-mo sus
Pey-nan-do

nue-bas que de-jas ver-des y se las ri-ça-va el ay-re

5 *Estr^o*
[al es-pe-ja deu-na fuen-te.] *Estr^o* Y vién-do lea-

10 -le-gre vién-do lea-le-gre se y—va—de—

15 ri—sa—ca—yen—dou—na—fuen-te de—cris—tal

20 mur-mu-rañ-do [mur-mu-ran-do] en-tre dien—tes.

Lám. VII: HIDALGO: "Peynandose estaba un olmo" (la Cortesía). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (loa) (B.N.M., Ms. 3880/20) (vr.J.Sage).

[3880/42]
Solo Cap.^s
Acamp^{te} Cap.^s

¿Como a de ser Velilla? (segundo)

2. No lo yerra su rigor,
porque es mas seguridad
el mirar con el desden,
que sin el desden matar.

[3. No aya cuidado en lo lindo,
pues, si ba a dezir verdad,
para desear no es
quien es para desear.]

[4. Quien quiere por el favor,
quiere su comodidad,
que obligar por merecer
no es merecer obligar;
porque abraza mas [etc.]

Lám. VIII: HIDALGO: “Como ha de ser Velilla” (la Curiosidad). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (loa) (B.N.M.,Ms. 3880/42) (vr.J.Sage).

(3880/24)
A 4 y Principio de la loa

10

20

30

5

10

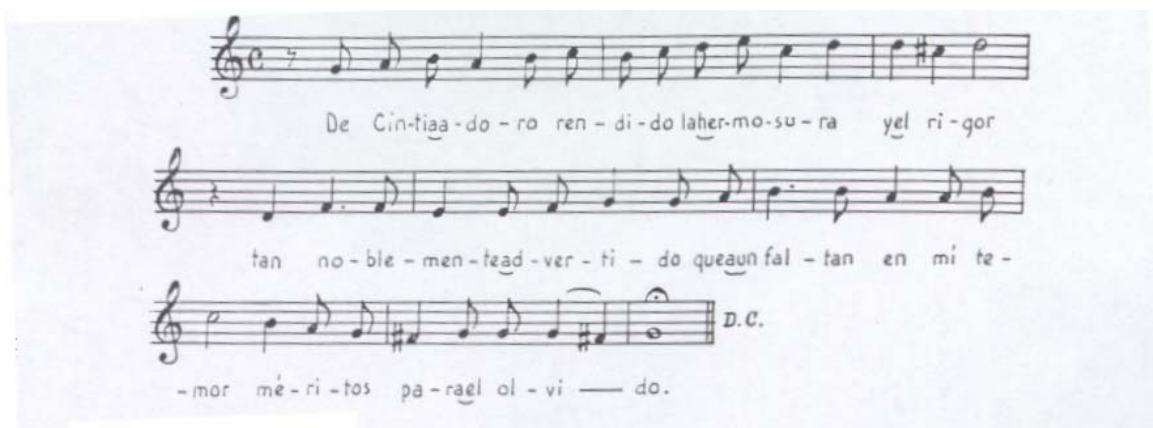
15

20

25

30

Lám. IX: HIDALGO: “A los floridos años” . Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (loa)
(B.N.M.,Ms. 3880/24) (vr.J.Sage).



Lám. X: HIDALGO: “De Cintia adoro” (Endimión). Solís, Triunfos de Amor y Fortuna (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/48) (vr. J. Sage).

Lám. XI: HIDALGO: “Cuidado pastor” (Amor). Solís, Triunfos de Amor y Fortuna (3ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/27) (vr. J. Sage).

Lám. XII: HIDALGO: “Vuelve tirano aligero” (Sirenas). Solís, Triunfos de Amor y Fortuna (3ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/44) (vr. J. Sage).

de - ja - me Si - quis de - cir
 que es - tá en sa - ber se ren -
 - dir la vic - to - ria en el ven -
 - ci - do, ya bla - so - né de te -
 - mi - do y ya te - mo tu ri - gor.

(Amor:)
 No hay quien en - tien - da al a - mor que
 ven - ce, que ven - ce y ha me - nes -
 - ter ren - dir se, ren - dir
 - se pa - ra ven - cer, pa - ra ven - cer
 coplas (2)
 Pues yo so - lo me he ren - di - do

Lám. XIII: GALÁN: “NO hay quien entienda el amor” (Amor). Solís, Triunfos de Amor y Fortuna (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 14030/180-181) (vr. L.K. Stein).

Musical score for "Celebren por las selvas" by Hidalgo. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. It features a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Spanish. The score is divided into systems, with measures 5, 10, and 15 marked. The lyrics include: "Ce-le-bren por las sel-", "Ce-le-bren [etc.]", "Ce-le-bren [etc.]", "Ce-le-bren [etc.]", "-vas con-re-pe-ti-dos-vay-las la-bra-", "-do-ras y nin-fas las fies-tas Ba-ca-na-les."

Lám. XIV: HIDALGO: "Celebren por las selvas". Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (1ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/38) (vr.J.Sage).

(3880/9)
 voz sola que comienza con estas coplas:

(Barroca)

¿Quién a las puer-tas de Mar-te lla-ma con
 ¿Quién a las puer-tas de Mar-te?

tan-ta so-ber-vi-a yim-pe-ri-o-sa-men-te pi-sa de sushum-bra-les las pie-dras.

#3 [sic]

2. El temor soy, que de Marte
 mas las acañas ostenta,
 que ha de vencer el [sic=al] temor,
 quien quiere que no le venza.
3. Si eres deidad soberana,
 ¿como a un pesar te sujetas?
 y si de hermosa presumes,
 ¿como tus celos confiesas?
4. Quando te asusta el temor,
 poco del poder te preñas,
 pues a vista de tus luzes,
 ¿que triunfen sus sombras dexas?
5. Mas atencion [sic] que cuydado
 tus celosas ansias muestran,
 que no se enoja de amante
 la que por costumbre zela.
6. Porque el recelo no logre
 los desvelos qué te cuesta,
 pues se [sic] ofende, no te pongas
 de parte de la sospecha.
7. Si de los celos que buscas
 no consigues mas que ofensas,
 es locura desayrar
 la estimación y la queja.]
8. Buelvete al cielo que havitas
 entre luzeros y estrellas,
 y no desprecies tus glorias
 por solicitar tus penas.
9. Para tus seguridades
 esto el temor te aconseja,
 y desperdicia el aviso
 quien con temor no escarmienta.

Lám. XV: HIDALGO: "Quien a las puertas de Marte llama" (el Temor). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (1ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/9) (vr.J.Sage).

Sola Respuesta de Marte

Ju - no que del Dios su pre -

Ju no que del Dios su pre mo

- mo e - res es - po - say noa mi - ga pues; to - do lo - que - te -

qui - e - re - en lo que te o - fen - de li - bra.

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2. Ya que el temor te desmaya,
la yndignacion te apadrina,
porque contra tus rezelos
tengas al lado la yra. | 5. Tiemble el amor de tu enoxo
aunque de su tirania
ni se escapa la violencia,
ni el agasaxo se libra. |
| 3. Esta de Marte gobierna
la vitoria en la milicia,
porque no esté sin coraxe
desmañada la osadia. | 6. Sañudo el rezelo corte
los pasos a la malicia
y al paso de tus venganzas
amantes trayciones jiman. |
| 4. Pues las guestas de tu agrabio
rompe, deshaze, fulmina,
y rayos de tus ofensas
satisfaganse en zenizas. | 7. Arda en volcanes la quexa,
rebiente el rigor la mina
y en castigar sin razones
parezca noble la imbidia. |
| 8. Poblando [sic] el esfuerço logro [sic]
tu colera vengativa,
no salga de tus enojos
malcontenta la ojariza. | |

Lám. XVI: HIDALGO: "Juno que del Dios supremo eres esposa" (la Ira). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (1ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/10) (vr.J.Sage).

Recelos

Re- ce- los, cui- da- dos, des- dén y fa-

5 10

vor, to- dos son tro fe- os, to- dos son tro fe- os del

1. FIN 2. 15 [COPLAS]

ca- mo de_A- mor; des- mor. Cui- da- do, que en el po- der del

20 25

ra- paz y cie- go dios aún pe- li- gra la blan-

30 De a FIN

du- ra me- nos que la_obs- ti- na- ción. [Re-]

Lám. XVII: HIDALGO: "Recelos, cuidados" (Amor). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (1ª jornada) (Valladolid, Catedral) (vr.C. Caballero).

(3880.11)
1ª Copla

Acompaña Coplas

Al po-de-ro-so rue-go no se re-sis-ta

quien — tie — ne ba-lla-zas mu-chas y só-lo por de-fen-sa — na es-qui-vez.

2

Lohermo-gne el des-pre-zio no se obli — ne por-que mal-quis-ta ra — la —

pe — na los ja — ri — fos pri — mo — res del des-den.

3

O — bli-gay no sor-da es-cu-chas pues ves — en tus ve-llas —

o — jos tan — ta dey — dad el — ar-se — co-mo ar-der.

4

Siet a — mor tee — no — ja y por lo cru — el — de — jas sus a —

— plau — sos de la her-mo-su — ra, dí — me ¿qué-as de ha-zer?

Lám. XVIII: HIDALGO: "Al poderoso ruego" (Amor). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (1ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/11) (vr. J. Sage).

Sientron co def-ne lru-ca la bel-dad de mu-jer que co-s ta de lo

lin-do tre-mo-la pre-vi-le-jios el lau-rel.

Solo estr.

Estro El pa-so de-ten de-ten de-ten que so-lo al pe-

El pa-so de-ten

-li-gra se a- cer-ca el co-rrer, Je-ten el

pa-so de-ten de-ten de-ten que so-lo el pe-li-gra fe a-

-cer-ca el co-rrer que so-lo al pe-li-gra fe a-

-cer-ca el co-rrer, ¡ay de quien, ay de quien a

so-lo al pe-li-gra le a- cer-ca el co-rrer! ¡Ay de

quien a só-lo al pe-li-gra le a- cer-ca el co-rrer.

Lám. XVIII: HIDALGO: "Al poderoso ruego" (Amor). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (1ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/11) (vr. J. Sage).

[380/s]
Coplas

Coplas

¡Alerta!

por li-so: — ja del Oc-tu-bre
las flo-res — no se des-cui-den,
ba-ja de-sa-lan-dos
que des-a-li-nan las

10

nie-ve el e-no-jo de-las nu-bes.
som-bras to-do lo que al-ra-pu-le.

19

Éstr.

El di-çiem-bre sea çer-ca yel-ma — y o

20

Éstr.

hu — ye. Flo-res ja — ler — tai, o —

25

-ler — tai que — se des — tru — ye,
Flo-res ja —

30

36

-ler — tai — ler — tai que — se des — tru —

40

-ye de los cam-pos lo ver-de, de los cam-pos lo

45

ver-de,) del — sol — las lu-zes, —

50

Tono Humano. Alerta que de los montes. Garán (seguido)

3. De la saña de su furia
en vano escapar presume,
[ni] el tronco porque resiste,
ni el arroyo porque huye.

4. Las gudejas de los olmos,
gala que el verano luzc,
si antes [ai]s] peñava el aura,
el çierço ya las sacude.

Lám. XIX: HIDALGO: “Alerta que de los montes ...” (Mercurio). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (1ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/5) (vr.J.Sage).

(3880/8)
Solo. Copf
Acompf. Copf

De las lu-zes que en el mar
Do-ra-vael sol las mon-ta-nas

De las luzes que en el mar

5

— va ven-cien-dos el au-ro-ra
— y de mie-do de las som-bras

10

— es — pu-mas cris — ta-li — na; ma-ri — po — sas;
— tre — vi — an del — ver-de vo-lan las — sas.

15

¡Ay, — ¡ qué des-di-cha! Ma; ¡ay! qué li-sonja! (Ay)

¡Ay! qué desdicha!

20

— ¡ qué des-di-cha! Ma; ¡ay! qué li-sonja! ma-ri deu-na

25

30

pe-na que — pa-re — ze glo — ria, que — pa-re — ze

35

glo — ria — ¡Qué des-di-cha! ¡Qué li-sonja!

40

45

— rir, mo-rir deu-na pe-na que — pa-re — ze glo — ria.

De las luzes en el mar (seguido)

3. quando un amante pastor
de la yngratitud que adora
a suspiros despertava
las mal dormidas memorias
¡Ay, qué desdicha!
[etc.]

Lám. XX: HIDALGO: "De las luces que en el mar" (Mercurio). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/8) (vr.J.Sage).

Lám. XXI: HIDALGO: "Que quiere Amor" (Mercurio). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/12) (vr.J.Sage).

[3880/12]
estr.
5
Acomp. estr.
5

¿Qué quiere amor? mor co-ro na -
¿Qué quiere amor?

5

do de flo-res, qué, qué que-re a -

10

-mor? a - mor, co-ro na-do de flo-res, no,

15

no, no las a-bras- ya que las co-je, no,

20

25

no, no, no las a-bras- ya que los

30

Cop.
1. ¿Qué quiere ven-da-do ni - no Dios - y cie-
co-je. 2. Si na-day se-gu-ro a don-deA - mor an -

35

go ma-do de fue-go y -
da, ni la flor por blan-da, ni -

40

de nie-ve ar-ma-do si del mon-te al
el tron-co por du-ro, si a-pe-nas ay

45

[D.C. 2ª vez]
50

pra-do va-xan - sus ar-do - res -
mu-ro con-tra - sus ri-go - res - ?

[3880/13]
Cops

Acomp.^{to} Cops

1. La no-che te - ne - bro-saque en som - bras -
2. El tris-tee-na - mo - ra-do que a - u - sen-te

La noche tenebrosa

se di - la - ta y con lu - zes de pla - ta no a - cier - ta a ser her -
de su glo - ri - á te-me que la me - mo - ria su fi - ne - za ol - vi -

5
- mo - sa, ma - dre de la pe - re - za en el des -
- da - do, ya un - que en an - sias tro - pie - za, [en, etc.]

10
- can - so, en el des - can - so ol - vi - da - la tris - te - za.

3. El paxarillo amante,
que de un yngrato olvido
halló en ageno nido
las señas de inconstante,
aunque a xemir empieza,
en el descanso olvida la tristeza.

4. La fiera que aunque calla
silvestres regozixos
quando pierde los hijos
solo bramidos halla
rendida su fiereza,
en el descanso olvida la tristeza.

5. El preso que arroxaído
mira a pesar del gusto
con libertad el susto
y sin ella el cuydado,
quando orrores vesteza,
en el descanso olvida la tristeza.

6. La viuda tortolilla,
que soledades llora,
despertando al [sic] aurora
su amorosa mancilla,
ya que no la fineza,
en el descanso olvida la tristeza.

Lám. XXII: HIDALGO: "La noche tenebrosa" (Mercurio). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/13) (vr. J. Sage).

[3880/14]
Solo

Acomp^{to}

1. Se - pan - to - dos que Ju - no
2. Diz que al pas - tor dio muer - te

5

muy que - re - llo - so con - tra Mer - cu - rio -
con bue - na, ma - ña, y co - mu - na per -

10

pi - de jus - ti - cia y cos - tas.
- so - na le ur - tó la Ba - ca.

3. No es mucho que lo sient: quando zelosa teme que es esta Baca la de la boda.

4. Que Jupiter la quiera no es nuevo antoxo que gustan de animales los poderosos.

Lám. XXIII: HIDALGO: "Sepan todos que Juno" (Momo). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/14) (vr.J.Sage).

20

¡Gü-me-y sue-na la pie-dra en el ai- re y el

¡Gü-me-y sue-na la pie-dra en el ai- re

¡Gü-me-y sue-na la pie-dra en el ai- re

¡Gü-me-y sue-na la pie-dra en el ai- re

25

ai- re. y el ai- re en la hie- dra!

y el ai- re en la hie- dra!

y el ai- re en la hie- dra!

y el ai- re en la hie- dra!

30

ai- re. y el ai- re en la hie- dra!

y el ai- re en la hie- dra!

y el ai- re en la hie- dra!

y el ai- re en la hie- dra!

5

[ESTRIBILLO]

Ay como gime mas ay como sue na

¡Ay cómo me me sue na

10

la pie-dra en el ai- re y el

re y el ai- re y el

15

ai- re en la hie- dra!

re en la hie- dra!

re en la hie- dra!

re en la hie- dra!

ám. XXIV: HIDALGO: "Ay como gime" (Temia). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2^a jornada) (Valladolid, Catedral) (vr.C.Caballero).

45

y_el ai- re_en la bie- dra! hie- dra! en la hie- dra! re y_el ai- re_en la hie- dra! re y_el ai- re_en la hie- dra!

COPLAS

50 Al ai- re que por las ra- mas al- ga- na ca- ra se lle- va.

60 por frí- al- dad de buen gus- to, el al- bo- ro- zo ca- lien- ta

ám. XXIV: HIDALGO: "Ay como gime" (Temia). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (Valladolid, Catedral) (vr.C.Caballero).

Lám. XXV: HIDALGO: "Si los celos se allan" (Temia). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (Venecia, Biblioteca Nacional San Marcos. Ms. IV, nº 470/10) (vr.J.Sage).

The musical score is divided into two main sections: a 'Solo' section and a 'Coplas' section. The 'Solo' section begins with a lute introduction and a vocal entry. The 'Coplas' section follows, featuring a series of couplets. The score is written in a 16th-century style, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are in Spanish and describe a scene of jealousy and love.

Solo

30 ¿pa-ra qué, pa-ra

35 qué los bus-ca quien-ya los tie-ne?

Coplas

40 Ce-los me pi-deun pas-tor, (ce-

45 los me pi-deun pas-tor, pe-ro ya

50 muy fa-cil-men-te se los doy aun-que no quie-ro, y

55 ta-ma-los-aun-que quie-re.

60

ROMANCE

con la pasión

Con la pa- sión a- mo- ro- sa [qué sin es- pe- ran- za

lu- chas, si_ el no te- ner re- sis- ten- cia sus vic- to- rias a se- gu- ra.

No_a la ra- zón se re- du- ce. No_el de- sen- ga- ño la in- mu- ta. No_a

los con- se- jos a- tien- de. No la_a me- na- za la a- sus- ta.]

ESTRIBILLO

Que lo- ca, que cie- ga, [que sor- da, que mu- da, ni_ad- vier- te, ni

mi- ra, ni ha- bla, ni_es- cu- cha, ni_es- cu- cha.]

Lám. XXVI: HIDALGO: "Con la pasión amorosa" (Minerva). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (Valladolid, Catedral) (tr.C.Caballero).

[3880/17]

Duo de Amor y mercurio

Musical score for 'Duo de Amor y mercurio'. It features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Ve-nid, - ve -nid, ve -nid, Ve-nid: etc.'

Duo de amor y mercurio

Acompño a Duo

Ve-nid, - ve -nid, ve -nid, Ve-nid: etc.

5

Musical score for 'venid, venid a este sitio'. It features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 've - nid, ve-nid - aes - te si - tio, don-de dea - mor y po -', 've - nid, ve - nid, ve - nid - aes - te si - tio don-de dea -'

ve - nid, ve-nid - aes - te si - tio, don-de dea - mor y po -

ve - nid, ve - nid, ve - nid - aes - te si - tio don-de dea -

10

15

Musical score for 'der ve-reis, ve-reis el po-der u-ni-do'. It features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: '- der ve - reis - , ve - reis - el po - der u - ni - do.', '- mor y po - der ve - reis - el po - der u - ni - do.'

- der ve - reis - , ve - reis - el po - der u - ni - do.

- mor y po - der ve - reis - el po - der u - ni - do.

Lám. XXVII: HIDALGO: "Venid, venid a este sitio" (Amor y Mercurio). Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/17) (tr.J.Sage).

Lám. XXIX: HIDALGO: "Estrellas, luceros, planetas y signos". Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/16) (tr. J. Sage).

3880/16

1º [i] [p] e A4

2º [i] [p] e A4

3º [i] [p] e A4

Bajete A4

Es - tre - llas, lu - ze - ros, pla -

Es - tre - llas, lu - ze - ros, pla -

Es - tre - llas, lu - ze - ros, pla -

Es - tre - llas, lu - ze - ros, pla -

5

(1)

- ne - las y sig - nos, pue - dea - mor

- ne - las y sig - nos, pue - dea - mor

- ne - las y sig - nos, pue - dea - mor

- ne - las y sig - nos, pue - dea - mor

10

co - no - ceis el do - mi -

co - no - ceis el do - mi -

co - no - ceis el do - mi -

co - no - ceis el do - mi -

15

pue - dea - mor

— nio do - ran - do, y en - do pe - sa - res ya - li - bios las : c(i) e — los dis —

do - ran - do, y en — do pe - sa - res ya - li —

do - ran - do, y en - do do - ran - do, y en - do pe - sa - res ya —

do - ran - do, y en — do pe - sa - res ya - li —

1) Ms.

20

cul - pen a - man - tes de - li - los, que aun dea - mor no se es -

— bios los : c(i) e - los dis - cul - pen a - man - tes de - li - los, que aun dea - mor no se es -

li - bios los : c(i) e - los dis - cul - pen a - man - tes de - li - los, que aun dea - mor no se es -

— bios los : c(i) e - los dis - cul - pen a - man - tes de - li - los, que aun dea - mor no se es -

25

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

30

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

35

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

40

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

- ca - pa lo cris - ta - li — no, que aun dea - mor no se es -

[3880/18]

1º ti[pl]e A 4

2º ti[pl]e A 4

3º ti[pl]e A 4

Bajete A 4

Por-quea pe - sar del re - ze - lo, pa -

Por-quea pe - sar del re - ze - lo pa -

Por-quea pe - sar del re - ze - lo pa -

Por-quea pe - sar del re - ze - lo pa -

5

— ra a - plau - so de — los si — glos, los ce - los ha -

— ra a - plau - so de — los si — glos, los ce - los ha -

— ra a - plau - so de — los si — glos, los ce - los ha -

— ra a - plau - so de — los si — glos, los ce - los ha -

10

— zen es - tre - llas yel — a - mor ha - ce p(ro) - di — jios.

— zen es - tre - llas yel — a - mor ha - ze pro - di — jios.

— zen es - tre - llas yel — a - mor ha - ce pro - di — jios.

— zen es - tre - llas yel — a - mor ha - ce pro - di — jios.

15

Lám. XXX: HIDALGO: "Porque a pesar del reze-lo. Vélez de Guevara, Los celos hacen estrellas (2ª jornada) (B.N.M., Ms. 3880/18) (tr.J.Sage).

AURA 15 20

¡Ay, in - fe - liz de a - que - lla que hi - zo ver - dad a ver quiende a - mor mue - ral

110 145

¡Ay, in - fe - liz de a - que - lla que hi - zo ver - dad a ver quiende a - mor mue - ral

AURA 180 185 490

¡Ay, in - fe - liz de a - que - lla que hi - zo ver - dad a ver quiende a - mor mue - ral A - pár - ta - te, Se -

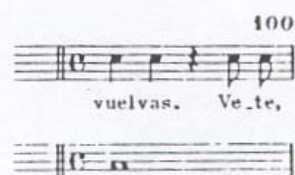
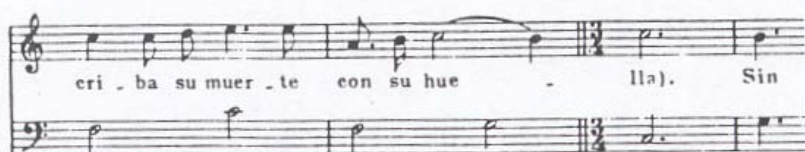
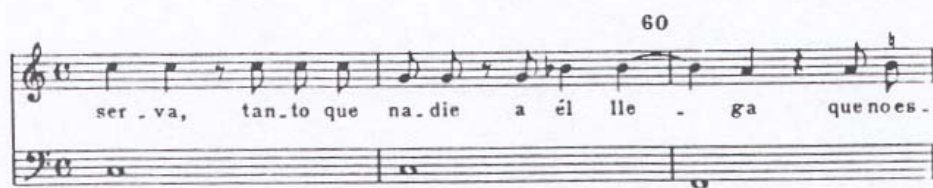
AURA dentro CORO

¡Ay, in - fe - liz de a - que - lla que hi - zo ver - dad a ver quiende a - mor mue - ra. En ai - re.

AURA dentro 30

- lla que hi - zo ver - dad a ver quiende a - mor mue - ra.]

Lám. XXXI: HIDALGO: "Ay infeliz de aquella" (Aura). Calderón, Celos aun del aire matan (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá).



b) HIDALGO: Modificación de Diana. Calderón, Celos aun del aire matan (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá).

Diana:

A to dos mi - ro y en na día el al - ma pe - ne - tro ¿qué po -

der so - bre - ra no hay que se o - pon - ga a mi po - der? ¿yo de Ju - pi - ter se -

- gun - da hi - ja no soy? ¿No soy quien en ma - yo en - ga de luz par - te al sol en ro - si -

- cler? ¿No soy la que con - tres rostros, siendo más im - pe - rior tres, Di - a na en la ver - de

sel - va, la na - cen el a - zul do - sel, y Pro - ser - pi - na en el ne - gro cen - tro,

los mor - ta - les ven tal vez pre - si - dir o - pue - ra, y fa - vor -

a - ble tal vez? y de - jan do la dei - dad a - par - te, ¿no soy

la que de los montes de la lu - na pre - do - mi - na la al - ti - vez, cu yas ve - ne - no - sas

plán - tas in - fi - cio - na - das ha - cer pro - di - gios se mi - ran, cuantos al

hom - bre mu - dan el ser, pue - ra ma - die de ho - rror y mie - do, le

true - co al sem - blan - te bien em - pa - ñan - do al sol la faz, y a to - do el di - a la

vez? pue - ra ¿có mo, dei - dad o ma - ga, no al - can - zo, ¡ay de mí!

ber quien me o - den - de, quien me in - lur - ia, ni quien me ul - tra - ja, ni quien la

luz de mi pe - ne - trar, la fuerza de mi en - ten - der, im - pi - de? mas, ¡ay de mí!

vuel - va a de - cir o - tra vez, que si con - tra i - ras de a mor hi - zo ban do mi es - qui -

Lám. XXXII: HIDALGO: "A todos miro" (Diana). Calderón, Celos aun del aire matan (1ª jornada)
(Evora, Biblioteca) (tr. L.K.Stein).

80

mi han de man-te-ner le gal ver que pe-ne-tran-do el su-pre-mo so-lío su-ba pro-po-

85

-ner a Ju-pi-ter mi que-re-lla aun-que re-ce-le y aun-que

90

te-ma que de su dé-li-to, siendo re-o, le ha-ga

95

juéz, que en Ju-pi-ter aun no es fá-cil o-btar mal y juz-gar

100

bien, y más cuan-do voy a a-le-gar con-ta

105

el que en mien-dra el a-mar el a-bo-tre-er,

110

pedi- que con sus pe-chas de al-gu-no, nin-gu-no le de-a-gra-de-er. Sa-lid,

115

pués, sa-lid vi-lla nos del tem-plo y to-das des-pués ce-rad sus

120

puer-tas que más no se han de a-brir has-ta que de-es-te o-pro-bio, es-te bal-

125

-dón, el fin se-pa, y a-sí de-a-quel por quien el al-re-me-a

130

-vi-sa, tras cu-yos e-cos i-ré, pues aun-que to-dos los

135

dio-ses fa-vor a al-gún traí-dor den con-ta mi, no con-ta

140

ves, ¿qué mucho, cie-los, qué mu-cho, que to-dos con-ta mi es-tén ban-der-i-

145

-za-dos los dio-ses pues per-tur-ban-do la ley, cuan-do por

150

mi re-cu-sa-dos, es-tán so-bier-na-dos de-gi?

155

llu-via de o-ro, una a-dul-te-ra red, y los ca-fis-tros de un cis-ne los verdlores de un-

160

lau-rell E-sos pro-fa-na dos do-nes de-jad, a rro-jad, rom-

Lám. XXXII: HIDALGO: "A todos miro" (Diana). Calderón, Celos aun del aire matan (1ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K.Stein).

AURA

Ya que a la deidad de Venus, de-jando en nue-vamansi6n, de

ser de los bos-ques nin-fa, nin-fa de los vien-tos soy a

cu-yo su-a-ve a-lien-to han de vi-vir des-de hoy,

de Auraspi-ra-dos, la plan-ta, la a-ve, el cris-tal y la flor, en

flor, cris-tal, ave y plan-ta no haya m6-si, cao ver-dor que a-

mor les pu-bli-que, y pues de-h6 a C6-falo el fa-vor y el ren-cor le

54

de-b6 a Po-cris y se ha-llan jun-tos los dos, a lo-

grar - los dos a-sien-tos del ren-cor y del ren-

cor, ins-pi-re su a-ve el au-ra dea-mor,

35

C6-FALO (aparte)

Ay de m6! Qu6 vi-va voz!

POCRIS (aparte)

Qu6 muerta voz! Ay de mil

40

Ha-cia la par-te del alma ha-blan-dos - taal co-ra-z6n,

Ha-cia la par-te del alma ha-blan-do estaal-co-ra-z6n,

Lám. XXXIII: HIDALGO: "Ya que a la deidad de Venus" (Aura). Calder6n, Celos aun del aire matan (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá).

PROSTR.

230

pi - ros al - ha - jas del al - re. Mas, ¿cómo menta - ti - mas,

235

cie - los, se con - vier - ten mis pe - sa - ras?

240

¿Des - do cuandoo E - rós - tra - toba al - do o dó - oí la

245

que - jao la lá - gri - ma fá - cil? Habien - do ren - co - res y

250

i - ras, ¿a - pe - lan a las pie - da - des, mis

255

sa - ñas, mis pe - ñas, mis an - ñas, mis fu - rias? ¡Mal - ha - ya el do -

260

lor que me hi - so co - bar - del ¡Vi - ven los cie - los, vi -

265

lla - nol Vi - van sin que a mi me ma - ten.

200

te, de - jan - do de ser li - son - jaa las flo - res, a

205

ser te tras - la - das li - son - jaa las a - ves; Al llo - rar, te voy per -

210

di - da, y no me a - tre - vo a llo - rar - te.

215

Por - que la tie - rra las lá - gri - mas co - rren y no es - líen la

220

tie - rra aun ca - du - ca tui - ma - gen. Ya a - sien sus pi - ros pro -

225

su - mo que mo - jor mi fe te ha - lle,

230

pués - to que el al - re me - re - ce tu som - bra y son los sus -

Lám. XXXIV: HIDALGO: "Desvanecida hermosura" (Erostrato). Calderón, Celos aun del aire matan (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá).

Lám. XXXV: HIDALGO: "Ya que aqueste peñasco" (Diana). Calderón, Celos aun del aire matan (3ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K.Stein).

Sheet music for "Ya que aqueste peñasco" (Diana) by Calderón, Celos aun del aire matan (3ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K.Stein).

The score is written for voice and piano, featuring a vocal line and a piano accompaniment line. The music is in 3/4 time and consists of 40 measures.

Measures 1-8: The vocal line begins with the lyrics "Ya que aqueste peñasco" (Ya que aqueste peñasco). The piano accompaniment provides a rhythmic foundation.

Measures 9-16: The vocal line continues with the lyrics "cu-yas-me-rai-da bru-ta, pe-da-zo de-sa-si-do del ve-ne-no-so mon-fe de la Lu-na, es mi tro-no, des-pués que ni póm-pa más su-ma ni do-sel-más ex-cel-so ha de te-ner mi ma-jes-tad au-gus-ta, has-la que a su-ges-plen-dor el tem-plo res-ti-tu-ya que sa-crí-le-go fue-go en par-das rui-nas con-vir-tió ca-du".

Measures 17-24: The vocal line continues with the lyrics "pa-más co-yas-me-rai-da bru-ta, pe-da-zo de-sa-si-do del ve-ne-no-so mon-fe de la Lu-na, es mi tro-no, des-pués que ni póm-pa más su-ma ni do-sel-más ex-cel-so ha de te-ner mi ma-jes-tad au-gus-ta, has-la que a su-ges-plen-dor el tem-plo res-ti-tu-ya que sa-crí-le-go fue-go en par-das rui-nas con-vir-tió ca-du".

Measures 25-32: The vocal line continues with the lyrics "pa-más co-yas-me-rai-da bru-ta, pe-da-zo de-sa-si-do del ve-ne-no-so mon-fe de la Lu-na, es mi tro-no, des-pués que ni póm-pa más su-ma ni do-sel-más ex-cel-so ha de te-ner mi ma-jes-tad au-gus-ta, has-la que a su-ges-plen-dor el tem-plo res-ti-tu-ya que sa-crí-le-go fue-go en par-das rui-nas con-vir-tió ca-du".

Measures 33-40: The vocal line continues with the lyrics "pa-más co-yas-me-rai-da bru-ta, pe-da-zo de-sa-si-do del ve-ne-no-so mon-fe de la Lu-na, es mi tro-no, des-pués que ni póm-pa más su-ma ni do-sel-más ex-cel-so ha de te-ner mi ma-jes-tad au-gus-ta, has-la que a su-ges-plen-dor el tem-plo res-ti-tu-ya que sa-crí-le-go fue-go en par-das rui-nas con-vir-tió ca-du".

Lám. XXXV: HIDALGO: "Ya que aqueste peñasco" (Diana). Calderón, Celos aun del aire matan (3ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K.Stein).

14. MEJERA

64 co-bre Rús-ti-co la pri-me-ra for-ma su-ya. Tú ve-rás que go-be-dien-tes TESI-FONE a las ór-de-nes

68 LAS 3 pa-dez-can pe-nen, su- - fran. ALECTO 15. DIANA tu-yas, pa-dez-can, su- - fran. ha-ce-mos que los tres padez-can, llo-ren, su- - fran. Pues an-tes que del

72 F4 dí-a, que a mí pe-sar ma-dru-ga, del mon-te y del al-cá-zar, co-ro-ne el ca-pli-do-re la pun-

76 [MEJERA] 16. ca-da u-na por su par-te a su e-jer-ci-cio a-cu-da. Pues a los ris-cos, don-do a las gen-tes E-

10. mí-a, con él de a-mor en las de-li-cias triun-fa, en su ren-di-do pe-cho ha-rás que se in-tro-

11. duz-ca de los ce-los el ás-plú, que en-tre las flores del a-mor se go-cu-lu-ta. Tú, fe-sí-fo-ne, a

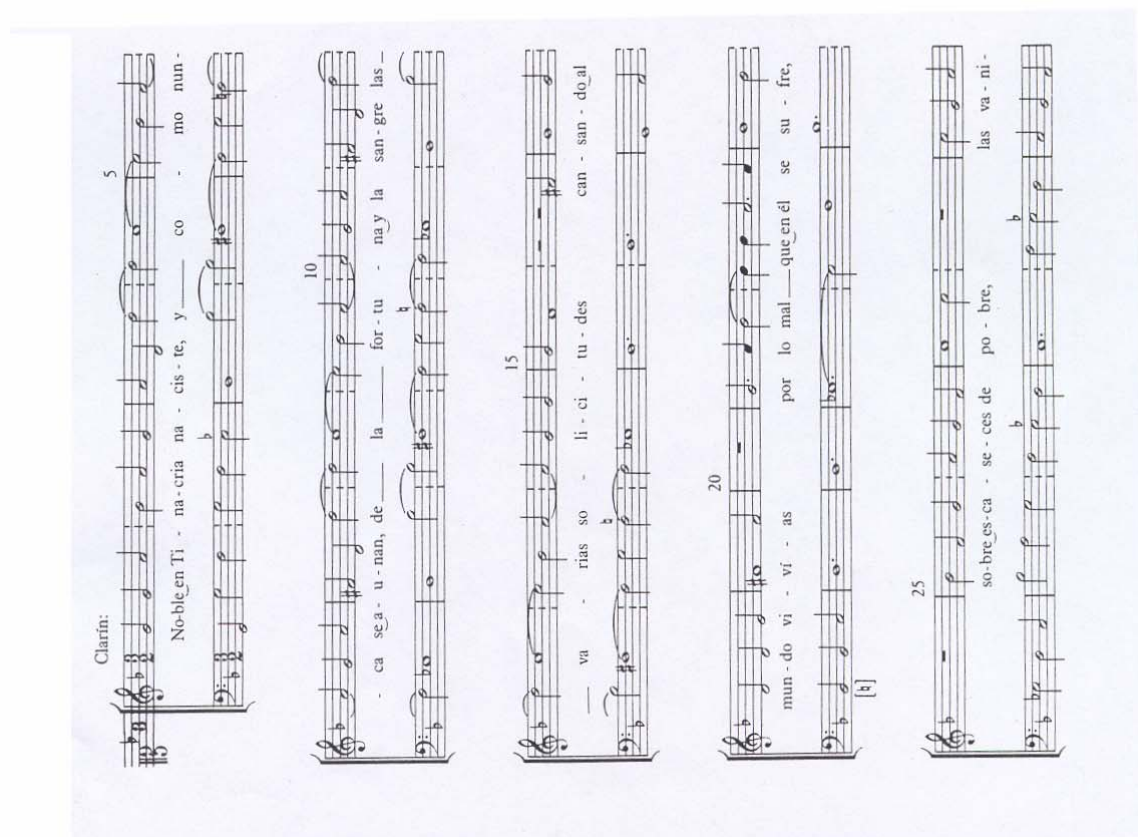
12. F3 el los sen-ti-dos per-tur-ba, pa-ra que mi ve-na-blo, de quien a-ho-ra tan u-fa-no u-

13. F3v sa, le ha-ga yo el ins-tru-men-to de sus tra-ge-dias, cuya lla-ma se-a el blan-dón de dei-dad que a ser lla-ma-na

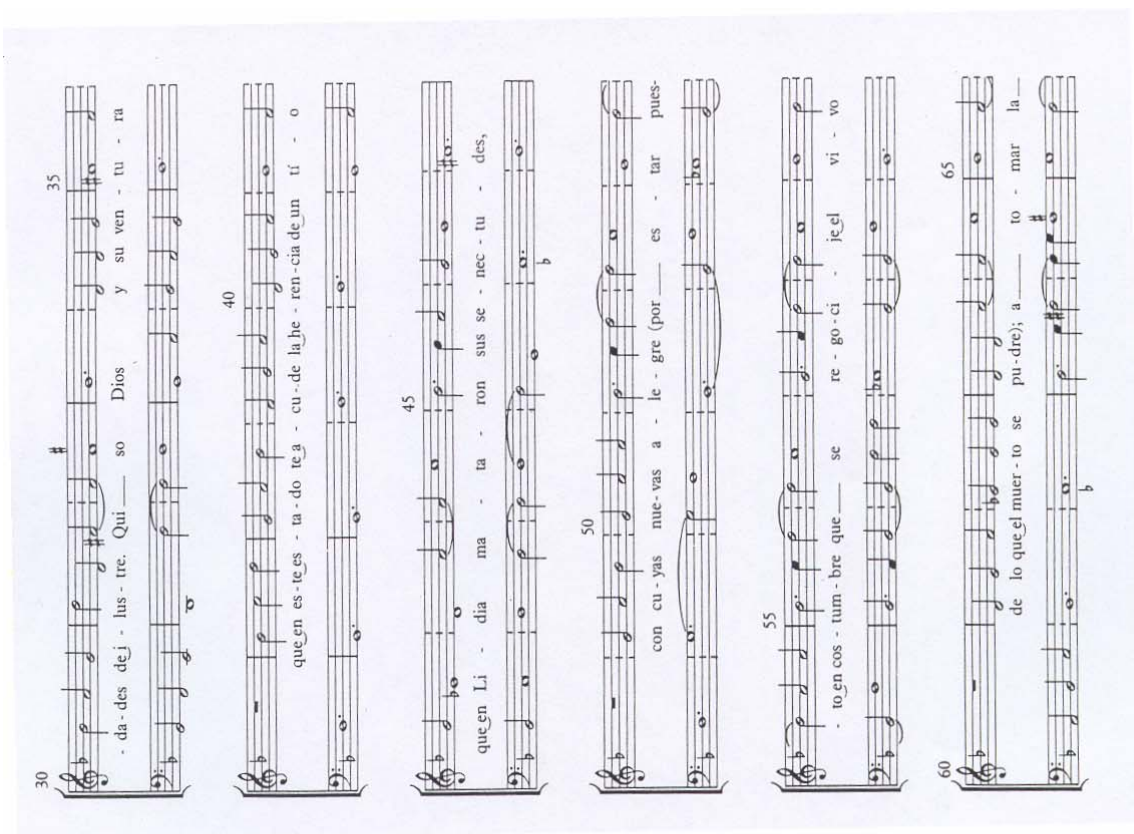
13. F3v cló-es-pu-ma. Y por-que un vil cas-ti-go no puen-sen que en mí du-ra, a vis-ta de és-tos,

Lám. XXXVI: HIDALGO: "Noble en Tinacria naciste" (Clarín). Calderón, Celos aun del aire matan (2ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K.Stein).

Clarín:



5
Noble en Ti - na - cria na - cis - te, y co - mo nun -
ca se a - u - nan, de la for - tu - na y la san - gre las -
va - rias so - li - ci - tu - des can - san - do al
mun - do vi - ví - as por lo mal que en él se su - fre,
so - bre es - ca - se - ces de po - bre, las va - ni -



30
- da - des de j - lus - tre. Qui so Dios y su ven - tu - ra
35
que en es - te es - ta - do te a - cu - de la he - ren - cia de un tí - o
40
que en Li - dia ma - ta - ron sus se - nec - tu - des,
45
con cu - yas nue - vas a - le - gre (por es - tar pues -
50
to en cos - tum - bre que se re - go - ci - je el vi - vo
55
de lo que el muer - to se pu - dre); a to - mar la -
60
65

70 — po - se - sión ve - ní - as, cuan-do en la cum - bre de a -

75 - quel mon - te los cie - los qui - sie - ron — que ele - co es -

80 - cu - ches de u - na des - ma - ya - da voz, — y que de — o -

85 - ir — la re - sul - te que u - na nin - fa pa - gue en

90 san - gre lo que o - tra en ai - re con - su - me. Vol -

95 aprisa

100 - vi - mos (por - que no se - a la re - la - ción pe - sa -

105 - dum - bre) a bus - car nues - tros ca - ba - llos que por -

110 Despacio e - sos ce - rros hu - yen, cuan - do o - tra vez — nos ha -

115 - lla - mos sin sa - ber pa - ra qué u - se de vo - ces

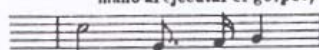
120 con - ti - go a - mor (pues en lo tier - no y lo

125 dul - ce de — tu con - di - ción, — no du - dé cuán - to es

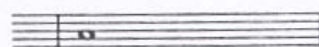
130 di - li - gen - cia in - ú - til, quien — siem - pre tu - vo buen

Lám. XXXVI: HIDALGO: "Noble en Tinacria naciste" (Clarín). Calderón, Celos aun del aire matan (2ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K.Stein).

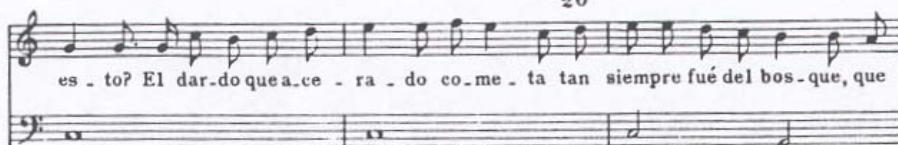
(Cáesele el venablo de la mano al ejecutar el golpe.)



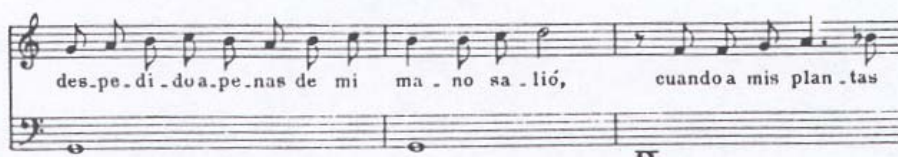
a. ¿Pe - ro qué es



20

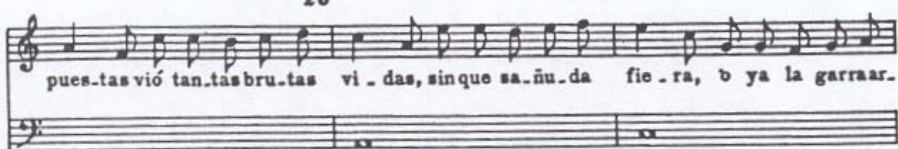


es - to? El dar-do que a - ce - ra - do co-me - ta tan siempre fué del bos - que, que



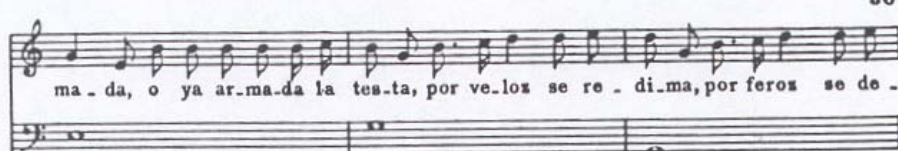
des-pe - di - do a pe - nas de mi ma - no sa - lió, cuando a mis plan - tas

25

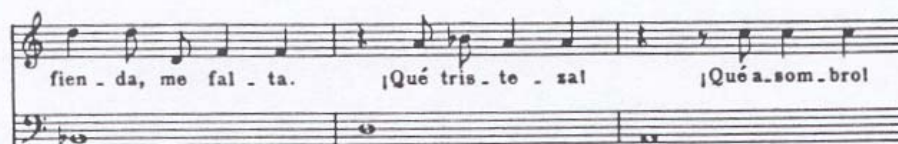


pues - tas vió tan - tas bru - tas vi - das, sin que sa - ñu - da fie - ra, b ya la garraar -

30



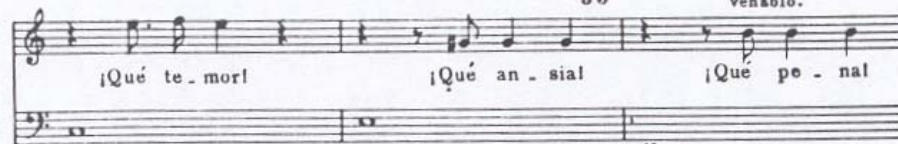
ma - da, o ya ar - ma - da la tes - ta, por ve - lox se re - di - ma, por ferox se do -



fien - da, me fal - ta. ¡Qué tris - te - sal ¡Qué a - som - brol

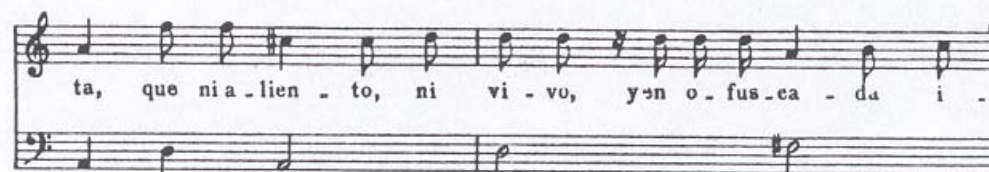
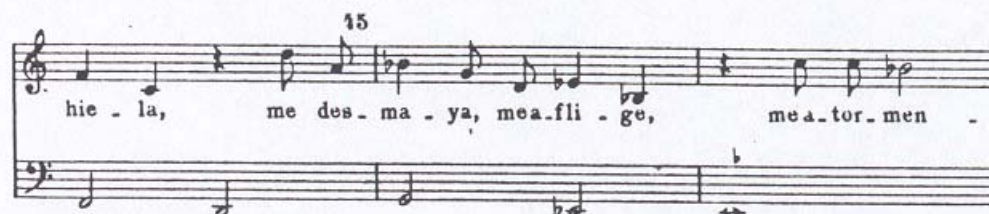
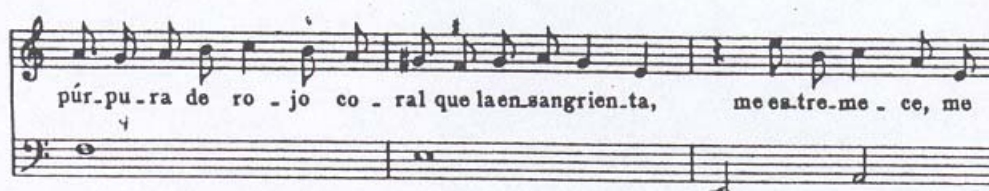
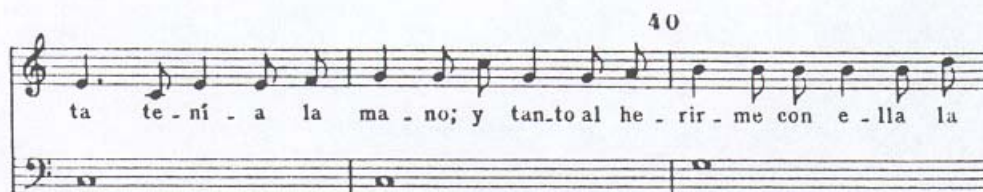
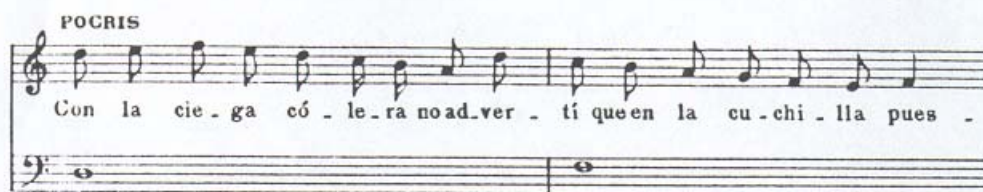
35

Vanse DIANA y las
Ninfas, dejándose el
venablo.



¡Qué te - mor! ¡Qué an - sial ¡Qué pe - nal

Lám. XXXVII: HIDALGO: "Pero que es esto" (Diana). Calderón, Celos aun del aire matan (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá).



Lám. XXXVIII: HIDALGO: "Con la ciega cólera" (Pocris). Calderón, Celos aun del aire matan (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá)..

II. ÍNDICES

1. ABREVIATURAS Y ADVERTENCIAS

LISTA DE ABREVIATURAS:

a) Archivos y Bibliotecas consultados:

A.G.P.	=	Archivo General del Palacio Real (Madrid)
A.H.N.	=	Archivo Histórico Nacional (Madrid)
A.M.A.E.	=	Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores (París)
A.N.	=	Archivos Nacionales (París)
A.P.H.	=	Archivo Histórico de Protocolos (Madrid)
A.V.M.	=	Archivo de la Villa (Madrid)
A.S.	=	Archivo de Simancas
B.C.S.I.C.	=	Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)
B.F.	=	Biblioteca de Filología Hispánica y Románica de la Universidad Complutense (Madrid)
B.G.H.	=	Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense (Madrid)
B.R.C.S.M.	=	Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música (Madrid)
B.N.F.	=	Biblioteca Nacional de Francia (París)
B.N.M.	=	Biblioteca Nacional (Madrid)

b) Publicaciones:

A.E.A.	=	Archivo Español de Arte
A.I.E.M.	=	Anales del Instituto de Estudios Madrileños
B.B.M.P.	=	Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo
B.R.A.E.	=	Boletín de la Real Academia Española
B.R.A.H.	=	Boletín de la Real Academia de la Historia
C.N.R.S.	=	Centre National de la Recherche Scientifique
D.A.	=	Diccionario de Autoridades
I.E.M.	=	Instituto de Estudios Madrileños
R.A.B.M.	=	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos
R.B.A.M.	=	Revista Biblioteca, Archivo y Museo Municipal de Madrid
R.M.	=	Revista de Musicología

ADVERTENCIAS Y CRITERIOS DE EDICIÓN:

En la transcripción de los documentos originales seleccionados¹ he procurado respetar en lo posible la ortografía de la época, por lo que únicamente he modernizado el uso de las mayúsculas y minúsculas, sobre todo en lo que a nombres propios se refiere, y he suprimido las dobles consonantes. Mantengo sin embargo aquellas variantes que implican distinta fonética. Igualmente he añadido algún signo de puntuación moderna, pero sólo cuando lo hacía necesario la comprensión del sentido del texto.

Utilizo los corchetes para señalar lo que ha sido añadido o suprimido por mí. Desarrollo únicamente aquellas abreviaturas que pueden prestarse a confusión. Los desperfectos que presentan los textos, así como las palabras ilegibles o borradas las indico igualmente en el texto entre corchetes.

En cuanto a los textos teatrales, señalo en cursiva las partes cantadas, especialmente si se trata de fragmentos de una misma obra en la que se alternan partes declamadas y cantadas.

Por lo que se refiere el índice general, dada la diversidad de apartados dentro de cada capítulo me ha parecido la mejor solución, por su claridad, utilizar un sistema decimal.

Para facilitar la consulta de las imágenes (*Figuras*) y partituras (*Láminas*) mencionadas en el texto, he considerado como mejor solución incluirlas en dos apéndices independientes.

¹ Reproduzco únicamente aquellos que considero estrechamente relacionados con los temas estudiados.

2. FIGURAS:

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1: Representación de opera en el Coliseo del Buen Retiro (c.1680). Grabado de J. Harrewyn (París, Biblioteca Nacional)
- Fig. 2: Telón de boca y escena inicial de la loa de *Los celos hacen estrellas* (1672) de Vélez de Guevara. Acuarela de Francisco de Herrera el *Mozo* (Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek)
- Fig. 3: Entrada en el Alcazar de Madrid del Príncipe de Gales (1623). Grabado anónimo. Anales de Khevenhüler (Madrid, Museo Municipal).
- Fig. 4: Plano del palacio del Buen Retiro. Pedro de Teixeira, *Topografía de la Villa de Madrid* (1656).
- Fig. 5: Palacio del Buen Retiro. Planta del piso principal según Carlier (1712).
- Fig. 6: Planta del Teatro Mediceo. Reconstrucción de Cesare Lisi.
- Fig. 7a: Coliseo. Vista exterior. Pedro de Teixeira (*Topografía*, 1656)
- Fig. 7b: Coliseo. Planta según Carlier (1712)
- Fig. 8: El palacio del Buen Retiro (Casón y Coliseo detrás) desde el Jardín de la Reina. D. de Aguirre (Madrid, Biblioteca Nacional).
- Fig. 9: El palacio del Buen Retiro (1636-1637). G. Leonardo (Madrid, Museo Municipal).
- Fig. 10: Planta de reparto de los aposentos del Coliseo del Buen Retiro para la representación de *La Renegada de Valladolid* (1655) (Madrid, A.G.P., Legº 667).
- Fig. 11: Escenografía para el Coliseo del Buen Retiro. Farinelli, *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro* (1758).
- Fig. 12: Maquinaria para vuelos (telar). Dibujo de J. López de Guereñu (*Decorado y Tramoya*, Ciudad Real, 1998).
- Fig. 13: Jardines del palacio del Buen Retiro. P. de Teixeira (*Topografía*, 1656).
- Fig. 14: Ermita de San Pablo (Buen Retiro). L. Meunier (Londres, British Library).
- Fig. 15: Ermita de Santa María Magdalena (Buen Retiro). P. de Teixeira (*Topografía*, 1656).

- Fig. 16: Ermita de San Bruno (Buen Retiro). P. de Teixeira (*Topografía*, 1656) (nº 84)
- Fig. 17: Tarasca (1626) (Madrid, *A.H.P.*)
- Fig. 18: Escenografía para la representación en 1690 de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón. Jusepe Gomar y Bautista Bayuca (Madrid, B.N.).
- Fig. 19: Cortile palaciega. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653) (3ª jornada). Dibujo de Baccio del Bianco (IX) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 20: Cortile palaciega. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653) (3ª jornada). Dibujo de Baccio del Bianco (XI) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 21: Telón de boca. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653). Dibujo de Baccio del Bianco (I) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 22: Rusticas caserías nevadas. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653) (1ª jornada). Dibujo de Baccio del Bianco (III) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 23: Infierno. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653) (2ª jornada). Dibujo de Baccio del Bianco (VII) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 24: Marina. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653) (3ª jornada). Dibujo de Baccio del Bianco (X) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 25: Selva. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653) (2ª jornada). Dibujo de Baccio del Bianco (VIII) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 26: Jardín Real. Acto 4º de *Hercules en Tebas* (Pub. por Decroisette²).
- Fig. 27: Jardín con fuentes. Acto 2º de *Germánico sul Reno* (Pub. por Decroisette)
- Fig. 28: Jardín con fuente. Calderón, *La fiera, el rayo y la piedra* (2ª jornada). Dibujo de Gomar y Bayuca (Madrid, B.N.)
- Fig. 29: Gabinete o Retrete. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653) (2ª jornada) Dibujo de Baccio del Bianco (VI) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 30: Cámara real. Acto 1º de *Hípermestra* (Pub. por Decroisette)
- Fig. 31: Rizi. *Escenografía*. (Madrid, B. N.)
- Fig. 32: Francisco de Herrera *Triunfo de San Hermenegildo* (Madrid, Museo del Prado)
- Fig. 33: Telón de boca. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*. Dibujo de Herrera el Mozo (Florencia, Galería de los Uffizi)

² DECROISSETTE, F., "Aspects et significations de la *Scena Regia* dans le drame en musica italien de la deuxième moitié du XVIIe. siècle", en *Les voies de la creation Theatrale*, E. Konigson (ed.) (París, 1980), pp. 265-315.

- Fig. 34: Jardín con parras. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1ª jornada).
Acuarela de Francisco de Herrera (Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek)
- Fig. 35: Vista del Alcazar desde el Arco de la Armería. M. Alegre (Madrid, Museo Municipal).
- Fig. 36: Tarasca (1683). Dibujo de José Caudí (Madrid, *A.M.V.*: 2-199-7)
- Fig. 37: Talleres de pintura y carpintería en el Coliseo del Buen Retiro (siglo XVIII).
Farinelli, *Descripción* (1758).
- Fig. 38: Memoria de Barahona para la escenografía de *La Gloria de Niquea* de Villamediana
(1622) (Pub. por Chaves³).
- Fig. 39: Proyecto de vivienda (1633). Dibujo de Gómez de Mora.
- Fig. 40: Interior de vivienda madrileña. Dibujo de García Hidalgo.
- Fig. 41: Antolínez, *La tienda del pintor* (Munich, Pinacoteca Antigua)
- Fig. 42: Anónimo, *Retrato de una actriz* (¿María Calderón?). (Madrid, Monasterio de las
Descalzas Reales).
- Fig. 43: Anónimo, *Retrato de Juan Rana*. (Madrid, Real Academia de la Lengua)
- Fig. 44: Juan de la Corte, *El rapto de Elena* (Madrid, Museo del Prado)
- Fig. 45: Bowler, *Chrinomia or the Art of Manual Rhetorique* (1644)
- Fig. 46: *Palas y Mercurio*. Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo* (1653). Dibujo de
Baccio del Bianco (IV) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Fig. 47: Zurbarán, *Tentaciones de San Jerónimo* (Cáceres, Monasterio de Guadalupe)
- Fig. 48: Valdés Leal, *Tentaciones de San Jerónimo* (Sevilla, Museo de Bellas Artes)
- Fig. 49: Valdés Leal, *La Magdalena*, (Villamanrique de la Condesa (Sevilla). Colec.
particular)
- Fig. 50: Valdés Leal, *La danza de Salomé* (Madrid, Colec. particular)
- Fig. 51: Velázquez, *Los tres músicos* (Berlín, Gemäldegalerie)
- Fig. 52: Zurbarán, *Santa Barbara* (Sevilla, Museo de Bellas Artes)
- Fig. 53: Planta de la procesión del Corpus Christi en Madrid (Madrid, A.G.P., Histórica, C^a
51, tomo I, f^o 198r.)
- Fig. 54: Caroso, *Il Balarino* (1586)
- Fig. 55: Caroso, Gallarda de España (*Il Balarino*, 1586)
- Fig. 56: Negri, Ballo da Sei Cavalieri (*Le Gratie d'Amore*, 1602)
- Fig. 57: Murillo, *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo* (Sevilla, Palacio
Arzobispal)
- Fig. 58: Velázquez, *Mercurio y Argos* (Madrid, Museo del Prado)

Fig. 59: Veronés, *Venus y Adonis* (Madrid, Museo del Prado)

Fig. 60: Veronés, *Céfalo y Procris* (Estrasburgo, Museo de Bellas Artes)

³ CHAVES, T., *La Gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV* (Aranjuez, 1991)

3. LÁMINAS:

ÍNDICE DE LÁMINAS

- Lám. I: SERQUEIRA: “¡Ay mísera de ti Jerusalem!” (Valladolid, Catedral) (tr. C. Caballero)
- Lám. II: HIDALGO: “¡Credito es mi decoro!” (*Canente*). Ulloa, *Pico y Canente* (3ª jornada) (*B.N.M.* Ms. M-3880/32) (tr. L.K.Stein)
- Lám. III: a) CASTRO: “Ya no les pienso pedir” (*Cancionero de la Sablonara*, nº 23) (Munich, Bayerische Staatsbibliothek) (tr. L. Robledo)
b) Anónimo: “Ya no les pienso pedir”. Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (2ª jornada) (Universidad de Harvard, Houghton Library) (tr. L. Robledo)
- Lám. IV: LULLY, *Ballet des Muses* (1666): “Ballet des les Espagnols” (París, Biblioteca Nacional)
- Lám. V: Anónimo: “La que naze para ser estrago de la Fortuna”. Calderón, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (3ª jornada) (Universidad de Harvard, Houghton Library)
- Lám. VI: HIDALGO: “De los celos de diciembre” (la *Ocasión*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (loa) (*B.N.M.*, Ms. 3880/34) (tr. J.Sage)
- Lám. VII: HIDALGO: “Peynandose estaba un olmo” (la *Cortesía*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (loa) (*B.N.M.*, Ms. 3880/20) (tr. J.Sage)
- Lám. VIII: HIDALGO: “Como ha de saber Velilla” (la *Curiosidad*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (loa) (*B.N.M.*, Ms. 3880/42) (tr. J.Sage)
- Lám. IX: HIDALGO: “A los floridos años”. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (loa) (*B.N.M.*, Ms. 3880/24) (tr. J.Sage)
- Lám. X: HIDALGO: “De Cintia adoro” (*Endimión*). Solís, *Triunfos de Amor y Fortuna* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/48) (tr. J.Sage)

- Lám. XI: HIDALGO: "Cuidado pastor" (*Amor*). Solís, *Triunfos de Amor y Fortuna* (3ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/27) (tr. J.Sage)
- Lám. XII: HIDALGO: "Vuelve tirano aligero" (*Sirenas*). Solís, *Triunfos de Amor y Fortuna* (3ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/44) (tr. J.Sage)
- Lám. XIII: GALÁN: "No hay quien entienda al amor" (*Amor*). Solís, *Triunfos de Amor y Fortuna* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 14030/180-181) (tr. L.K.Stein)
- Lám. XIV: HIDALGO: "Celebren por las selvas". Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/38) (tr. J.Sage)
- Lám. XV: HIDALGO: "Quien a las puertas de Marte llama" (el *Temor*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/9) (tr. J.Sage)
- Lám. XVI: HIDALGO: "Juno que del Dios supremo eres esposa" (la *Ira*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/10) (tr. J.Sage)
- Lám. XVII: HIDALGO: "Recelos, cuidados" (*Amor*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1ª jornada) (Valladolid, Catedral) (tr. C. Caballero)
- Lám. XVIII: HIDALGO: "Al poderoso ruego" (*Amor*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/11) (tr. J.Sage)
- Lám. XIX: HIDALGO: "Alerta que de los montes ..." (*Mercurio*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (1ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/5) (tr. J.Sage)
- Lám. XX: HIDALGO: "De las luces que en el mar" (*Mercurio*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/8) (tr. J.Sage)
- Lám. XXI: HIDALGO: "Qué quiere Amor" (*Mercurio*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/12) (tr. J.Sage)
- Lám. XXII: HIDALGO: "La noche tenebrosa" (*Mercurio*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/13) (tr. J.Sage)
- Lám. XXIII: HIDALGO: "Sepan todos que Juno" (*Momo*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/14) (tr. J.Sage)
- Lám. XXIV: HIDALGO: "Ay, como gime" (*Temia*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (Valladolid, Catedral) (tr. C.Caballero)
- Lám. XXV: HIDALGO: "Si los celos se allan" (*Temia*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (Venecia, *Biblioteca Nacional San Marcos*. Ms. IV, nº 470/10) (tr. J.Sage)
- Lám. XXVI: HIDALGO: "Con la pasión amorosa" (*Minerva*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (Valladolid, Catedral) (vt. C. Caballero)

- Lám. XXVII: HIDALGO: “Venid, venid a este sitio” (*Amor y Mercurio*). Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/17) (tr. J.Sage)
- Lám. XXVIII: HIDALGO: “Aves, fieras, fuentes y ríos”. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/15) (tr. J.Sage)
- Lám. XXIX: HIDALGO: “Estrellas, luceros, planetas y signos”. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/16) (tr. J.Sage)
- Lám. XXX: HIDALGO: “Porque a pesar del rezelo”. Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas* (2ª jornada) (*B.N.M.*, Ms. 3880/18) (tr. J.Sage)
- Lám. XXXI a) HIDALGO: “Ay infeliz de aquella” (*Aura*). Calderón, *Celos aun del aire matan* (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá)
- b) HIDALGO: Modificación de *Diana*. Calderón, *Celos aun del aire matan* (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá)
- Lám. XXXII: HIDALGO: “A todos miro” (*Diana*). Calderón, *Celos aun del aire matan* (1ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K. Stein)
- Lám. XXXIII: HIDALGO: “Ya que a la deidad de Venus” (*Aura*) Calderón, *Celos aun del aire matan* (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá)
- Lám. XXXIV: HIDALGO: “Desvanecida hermosura” (*Erostrato*). Calderón, *Celos aun del aire matan* (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá)
- Lám. XXXV: HIDALGO: “Ya que aqueste peñasco” (*Diana*). Calderón, *Celos aun del aire matan* (3ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K. Stein)
- Lám. XXXVI: HIDALGO: “Noble en Tinacria naciste” (*Clarín*). Calderón, *Celos aun del aire matan* (2ª jornada) (Evora, Biblioteca) (tr. L.K. Stein)
- Lám. XXXVII: HIDALGO: “Pero que es esto” (*Diana*). Calderón, *Celos aun del aire matan* (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá)
- Lám. XXXVIII: HIDALGO: “Con la ciega cólera” (*Pocris*). Calderón, *Celos aun del aire matan* (1ª jornada) (Madrid, Biblioteca del Palacio de Liria, Cª 174) (tr. J. Subirá)

III. BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES⁴:

- ANÓNIMO, *A la Majestad Católica de Carlos II, nuestro Señor, rendida consagra a sus Reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la Comedia* (¿1681?). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 41-45.
- ARGENSOLA, Lupericio Leonardo de, *Memorial sobre la representación de comedias al rey Felipe II* (1598). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 66-69.
- AYALA MANRIQUE, J. Fco., *Noticias de Madrid desde el año de 1636 hasta el de 1638. Y desde el año de 1680 hasta el presente siglo*, (B.N., Mss. 18.447).
- BACILLY, B. de, *L'Art de Bien Chanter* (París, 1679), ed. facsímil (Ginebra, Minkoff, 1972)
- BANCES CANDAMO, F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (1689-1694). Edición de Moir, D.W., (Londres, Tamesis, 1970)
- BARDI, G., "Discorso sopra la musica antica e'l cantar bene". Edición de Palisca, C.V., *The Florentine Camerata. Documentary Studies and translations*, (New Haven and London, Yale University Press, 1988), pp. 102.
- BARRIONUEVO, J., *Avisos* (1654-1658), BAE, 2 vols. (Madrid, 1968).
- BEDMAR, Lucas Antonio, *La real entrada en esta corte y magnífico triunfo de la Reyna Nuestra Señora doña Mariana Sophia de Babiera y Neoburg*, s.l. (Madrid, Imprenta del Reino, 1690).
- BERTAUT, Francisco, *Diario del viaje de España* (París, 1659). Edición de García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, III (Junta de Castilla y León, 1999), pp. 391-523.
- Breve relación de la fiesta que se hizo a sus magestades y alteças Martes de carnestolendas en la noche en el alcaçar de Madrid en este año de 1623* (B.N., Mss. 2354, fols. 311-312). Edición de Simón Díaz, J., *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, (Madrid, 1982), pp. 189-191.
- BROSCI, C. (*Farinelli*), *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* (1747). Edición facsímil prologada por Bonet Correa, A., y A. Gallego, *Fiestas Reales*, (Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura-Patrimonio Nacional, 1992).
- BRUNEL, Antonio de, *Viaje de España* (Colonia, 1666). Edición de García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, III (Junta de Castilla y León, 1999), pp. 253-365.
- CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614* (Madrid, 1857)
- CACCINI, G., *Le Nuove Musiche* (Florencia, 1602). *Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle* (Florencia, 1614). Edición de Navarre, J.Ph., (ed.), (París, 1997).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Deposición de Don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura en el pleito con el procurador general de esta corte, sobre pretender éste se le hiciese repartimiento de soldados* (1677). Edición de Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, (Madrid, Cátedra, 1991), pp. 537-546.
- CAMARGO, P. Ignacio de, *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo* (1689). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 121-128.

⁴ Dada la diversidad de fuentes empleadas, que abarcan distintos campos artísticos, he preferido mantener el orden alfabético, ya que además en el caso de los tratados de música españoles del siglo XVII (Cerone, Lorente y Nasarre) el orden alfabético coincide con el cronológico. Las obras teatrales, que constituyen igualmente parte esencial de las fuentes que he manejado, se incluyen en la *Bibliografía*, dentro del apartado dedicado al teatro y a la fiesta.

- CARO DE MALLEN, Ana, *Contexto de las reales fiestas que se hizieron en el Palacio del Buen Retiro*, (Madrid, 1637). Edic. facsimil de Pérez Gómez, A., (Valencia, 1951)
- CAROSO, M.F., *Il ballarino* (Venecia, 1581). Edic. facsimil, N.York, 1967.
- _____, *Nobilta' di Dame* (Venecia, 1600). Edic. facsimil A.Forni, 1980.
- Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía. Entre los años de 1634 y 1648*, en *Memorial Histórico Español*, (1862), tomos XIII a XIX.
- CERONE, P., *El Melopeo y maestro. Tratado de música theorica y pratica en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto músico ha menester saber*, 2 vols. (Nápoles, 1613). Ed. facsimil, (Bolonia, 1969).
- CONSEJO DE CASTILLA, *Consulta del Consejo a S.M. sobre la permisión o prohibición de comedias* (1600). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 163-164.
- CONSEJO DE CASTILLA, *Consulta del Consejo de 6 de Diciembre de 1666* (1666). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 171-183.
- D'AULNOY, Marie Catherine, *Relación del viaje de España* (1691). Edición de García Mercadal, J. (Madrid, Akal, 1986).
- Diccionario de Autoridades*, (Madrid, RAE. 1726-1739). Ed. facsimil (Madrid, 1984)
- Diferentes sucesos y noticias desde el año de 1629 hasta el año de 1636*, (B.N., Ms. 9404).
- DONI, Gio. Batista, *Trattato della Mvsica Scenica*, (Florencia, 1763)
- ESQUIVEL NAVARRO, J., *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla, 1642). Repr. facsimil (Valencia, 1992).
- Etiquetas de Palazio, estilo y gouerno de la Casa Real q. an de observar y guardar los criados de ella en el uso y exerzizio de sus oficios, desde mayordomo mayor y criados mayores asta los demas criados inferiores. Funziones de la misma Casa Real ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624 años*, (B.N., Mss. 8740).
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Pedro, *Conservación de Monarquías y Discursos Políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al Sr. rey D. Felipe III* (1619), BAE, XXV (reimpresión 1947), pp. 449-547.
- FERRER, P. Juan, *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas* (1613). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 251-258.
- Fiesta que la Serenissima Infanta D^a M^a Teresa de Austria mandó hazer, en celebracion de la salud de la Reyna nuestra Señora D^a Mariana de Austria. Ejecutose en el Salón del Palacio del Buen Retiro y después en su Coliseo* (Madrid, Imprenta Real, 1656)
- FROMPEROSA Y QUINTANA, P. Pedro, *El Buen Zelo* (Valencia, 1683). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 263-269.
- GRAMONT, Antonio de, *Viaje a España* (1659). Edición de García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, III (Junta de Castilla y León, 1999), pp. 367-386.
- Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni dramatiche* (1628-1637). Edición de Fabbri, P. y A. Pompilio (eds.), (Florencia, 1983)
- JESÚS MARÍA, Fr. José de, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad* (Alcalá, 1601). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 367-384.
- JUNTA SUPERIOR, *Parecer de la Junta formada de orden de V.M. con que se sirvió de acompañar una Consulta hecha sobre si se debe o no permitir el uso de la comedia, hecha por el Presidente del Consejo, fecha 15 de Abril de 1672* (1672). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 387-390.
- LEÓN PINELO, Antonio, *Anales de Madrid* (1447-1658). Edición de Fernández Martín, P., (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971).

- LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética* (Madrid, 1596). Edición de Rico Verdu, J., (Madrid, Bibl. Castro, 1998)
- LORENTE, Andrés, *El porque de la música*, (Alcalá de Henares, 1672)
- MADRID, La Villa de, *Memorial impreso dirigido al rey D. Felipe II para que levante la suspensión en las representaciones de comedias* (1598). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 421-424.
- MANCINI, G.B., *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, (Milán, 1777).
- MARIANA, P. Juan de, *Tratado contra los juegos públicos (De spectaculis)* (Colonia, 1609). Edición de Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), pp. 431-437.
- MARTÍNEZ DE PRESA, Domingo, *Fuerza del Ingenio Humano* (Madrid, 1662), Cabello Martín, M. (ed^a), (Madrid, 2000).
- MONTEVERDI, Claudio, *Correspondance, préfaces épîtres dédicatoires*, (1601-1643/1651). Edición y traducción de Russo, A., (Liege, Mardaraga, 2001)
- NASARRE, Pablo de, *Escuela música según la práctica moderna*, (Zaragoza, 1723-24). Edic. Facsimil, 2 vols (Zaragoza, 1980).
- NEGRI, Cesare, *Le gratie d'amore*, (Milán, 1602). Edic. facsimil (New York, 1969)
- Noticia de la entrada de la Reyna Nuestra Señora en Madrid* (1649), en *Miscelanea Histórico-política*, (B.N., Ms. 11.205).
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura* (Sevilla, 1649). Edición de Bassegoda i Hugas, B., (Madrid, Cátedra, 1990)
- PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico: III. El Parnaso Español Pintoresco* (Madrid, 1724). Edición de Ayala Mallory, N., *Antonio Palomino. Vidas*, (Madrid, Alianza, 1986).
- PELLICER, José de, "Avisos históricos que comprehenden las noticias y sucesos mas particulares ocurridos en nuestra Monarquía desde el año de 1639", en *Semanario Erudito*, Antonio Valladares de Sotomayor (ed.), tomos XXXI-XXXIII, (Madrid, 1788)
- _____, *Avisos Históricos*. Edición de Tierno Galván, E., (Selección) (Madrid, Taurus, 1965).
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta* (Madrid, 1585). Edición de Clavería, C. (Madrid, Cátedra, 1995)
- POZO, Cassiano del, *Diario*, Mss. Biblioteca Barberini. Biblioteca Vaticana, Cod. Barb., lat. 5689. (fotocopia microfilm).
- RUIZ DE RIBAYAZ, L., *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano*, (Madrid, 1677). Edic. facsimil (Ginebra, 1976).
- SABBATINI, N., *Pratica di fabricar scene e machine nel teatri* (Ravena, 1638). Edición de Ponoledo, E. (Roma, 1955)
- SALINAS, Francisco, *De música libri septem*, (Salamanca, 1577). Edición en español de Fernández de la Cuesta, I., (Madrid, Alpuerto, 1983).
- SOMMI, Leone De, *Quattro dialoghi in materia dei rappresentazioni sceniche* (1570). Edición de Marotti, F., (Milán, Il Polifilo, 1968).
- TEXEIRA, P., *Topographia de la Villa de Madrid descrita por D. Pedro Texeira, año 1656*. Edición del Ayuntamiento de Madrid, 1965.
- TOSI, F., *Opinioni de cantori antichí e moderni o sieno osservazion sopra il canto figurato*, (Bologna, 1723).
- ULLOA, L. de, *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de D. Felipe Prospero, Principe de Asturias* (n.p. n.d.), (B.N.: R-4443).
- VILLARS, Marquesa de, *Cartas de la Señora de Villars a la Señora de Coulanges* (1679). Edición de García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, III (Junta de Castilla y León, 1999), pp. 667-736.
- ZACCONI, Lodovico, *Prattica di musica utile et necessaria* (Venecia, 1592). Edic. facsimil Bolonia, 1967.
- ZARLINO, Gioseffo, *Istitutioni harmoniche*, (Venecia, 1558). Edic. facsimil Nueva York, 1965.

2. BIBLIOGRAFÍA:

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- AGREDA, M^a de Jesús de, *Correspondencia con Felipe IV. Religión y Razón de Estado*. C. Baranda (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1991).
- ALCALÁ-ZAMORA, J.N. (ed.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez* (Madrid, Temas de Hoy, 1989).
- , “Velázquez y Calderón, dos vidas paralelas en la corte de Felipe IV”, en Alcalá-Zamora, J. y A.E. Pérez Sánchez (Coords.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, (Madrid, 2000), pp. 11-30.
- , “De la monarquía despótica a la república de sabios”, en Alcalá-Zamora, J. y A.E. Pérez Sánchez (Coords.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, (Madrid, 2000), pp. 283-304.
- ALCALÁ-ZAMORA, J. y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ (Coords.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, (Madrid, 2000).
- ALEDA Y MIRA, J., *Relaciones de las solemnidades y fiestas públicas de España*, (Madrid, 1937) 2 vols.
- ALVAR, Alfredo, E., “Aspectos de la vida diaria en la corte del rey de España”, en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Alcalá-Zamora, J. (ed.) (Madrid, Temas de Hoy, 1989), pp. 91-108.
- ALVAR EZQUERRA, A., *La Villa de Madrid vista por los extranjeros en la Alta Edad Moderna* (Madrid, Instituto Estudios Madrileños, 1990).
- AMEZÚA Y MAYO, A., “Las primeras ordenanzas municipales de la Villa y Corte de Madrid”, *R.B.A.M.*, III, nº 12 (1926), 401-429.
- ANDRÉS, Gregorio, “La despedida de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en el Escorial (1623) y la columna-trofeo que se levantó para perpetua memoria”, *A.I.E.M.*, X (1970), pp. 113-132.
- , *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, (Madrid, 1975).
- ARCO, R. del, *La sociedad española en las obras de Lope de Vega* (Madrid, 1941).
- BARBEITO CARNEIRO, M^a Isabel, “Una madrileña polifacética en Santa Clara de Lerma: Estefanía de la Encarnación”, *A.I.E.M.*, 24 (1987), pp. 151-163.
- BARRIOS, F. *Los Reales Consejos. El gobierno central de la Monarquía en los escritores sobre Madrid del siglo XVII* (Madrid, UCM, 1988)
- BATAILLON, M., *Pícaros y picaresca* (Madrid, Taurus, 1969).
- BELING DE BENASSY, M^a C., “A manera de apéndice: Sor Juana y el problema del derecho de las mujeres a la enseñanza”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas 2º Coloquio Grupo de Estudios sobre el Teatro Español. Toulouse, 16-17 Nov. 1978 (Toulouse, Universidad, 1978), pp. 89-93.
- BENITO RUANO, E., “Recepción madrileña de la reina Margarita de Austria”, *A.I.E.M.*, (1966), pp. 85-99.
- BENNASSAR, B., *La España del Siglo de Oro*, (Barcelona, Critica, 1983).
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita M^a., “Mujeres y género en la España del Siglo de Oro”, en *Las mujeres en la Sociedad Española del Siglo de Oro*, Martínez Berbel, J.A., y Castilla Pérez, R., (eds.), (Granada, 1998), pp. 37-55.
- BOTTINEAU, “Aspects de la cour d’Espagne au XVIIe. siècle: l’étiquette de la chambre du roi”, *Bulletin Hispanique*, 24 (1972), pp. 138-157.
- BOUZA ALVAREZ, Fernando, “La cosmovisión del Siglo de Oro. Ideas y supersticiones”; “Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas”, en *La vida cotidiana en la*

- España de Velázquez*, Alcalá-Zamora, J. (ed.), (Madrid, Temas de Hoy, 1989), pp. 217-234 y 235-253.
- _____, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, (Madrid, 1991).
- BRAVO LOZANO, Jesús, "Fuentes para el estudio del trabajo femenino en la Edad Moderna. El caso de Madrid a fines del siglo XVII", en *VI Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer: el trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, (Madrid, Universidad Autónoma, 1996), pp. 143-160.
- CALVO POYATO, José, *Juan José de Austria. Un bastardo regio*, (Barcelona, Plaza y Janés, 2002)
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura* (1633). Edición de Calvo Serraller, F. (Madrid, Turner, 1979).
- CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, (Madrid, 1985).
- _____, *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*, (Barcelona, Circulo de lectores, 1993).
- CASTRO, A., *De la edad conflictiva*, (Madrid, Taurus, 1972)
- DELEITO Y PIÑUELA, J., "La vida madrileña en tiempos de Felipe IV", *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo de Madrid*, II (1925), pp. 352-371; VIII (1925), pp. 471-481; X (1933), pp. 471-490;
- _____, *Solo Madrid es Corte*, (Madrid, 1942)
- _____, *La mujer, la casa y la moda en la España del Rey Poeta*, (Madrid, Espasa Calpe, 1946)
- _____, *El rey se divierte*, (Madrid, Alianza, 1988)
- _____, *También se divierte el pueblo*, (Madrid, Alianza, 1988)
- DICKENS, A.G., (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800* (Londres, Thames and Hudson, 1977).
- DÍEZ BORQUE, J.M^a, *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, (Barcelona, Serbal, 1990).
- DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: Artistas, residencias, jardines y bosques*, (Madrid, Altapuerto, 1993).
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, A., "Aspectos del vivir madrileño durante el reinado de Carlos II", *A.I.E.M.*, VII (1971), pp. 229-251.
- _____, *Instituciones y Sociedad en la España de los Austrias*, (Barcelona, Ariel, 1985).
- _____, *La sociedad española en el siglo XVII*. 2 vols. (Granada, Universidad de Granada, 1988). Edic. facsímil de la de 1963-70.
- _____, "Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca", en *La fiesta, la ceremonia y el rito*. Actas Coloquio. (Granada, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990), pp. 9-20.
- _____, "La España de Calderón", en *Fiesta barroca* (Madrid, 1992), pp. 87-105.
- ELLIOT, J.H., *La España Imperial 1469-1716*, (Barcelona, Vicens Vives, 1965).
- _____, "Philip IV of Spain, Prisoner of Ceremony", en *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty 1400-1800*, Dickens, A.G. (ed.), (Londres, 1977), pp. 169-189.
- _____, *Richelieu y Olivares*, (Cambridge, 1984). Hay edición española (Barcelona, Crítica, 2001).
- _____, "Poder y propaganda en la España de Felipe IV", en *Homenaje a José M^a Maravall*, Vol. II., Iglesias, M^aC., C.Moya y L.Rodríguez Zuñiga (eds.), (Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985), pp. 15-28.
- _____, "The Court of the Spanish Habsburgs: A Peculiar Institution?", en *Politics and Culture in Early Modern Europe: Essay in Honour of H.G.Koenisberger*, Ph.Mack & M.G.Jacobs (eds.), (Cambridge, 1987), pp. 5-24.
- _____, *El Conde-Duque de Olivares*, (Barcelona, Crítica, 1990).
- ELLIOT, Jh. y L BROCKLISS (Dirs.), *El Mundo de los validos*, (Madrid, Taurus, 1999).
- FITZMAURICE, Kelly J., "Woman in the XVIth. century Spain", *Revue Hispanique*, LXX (1927).
- GARCIA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, (Madrid, 1959) (Reedición Junta de Castilla y León, 1999).
- GARCÍA SALINERO, F. *Léxico de alarifes*, (Madrid, REA, 1968).
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, "La familia, la mujer y el niño", en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Alcalá-Zamora, J.N.(ed.), (Madrid, Temas de hoy, 1989), pp. 169-194.

- GONZÁLEZ CAÑAL, R., "El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas", *Críticón*, 53 (1991), pp. 71-96.
- GUERRERO MAYLLO, Ana, *El Gobierno Municipal de Madrid*, (Madrid, IEM, 1993).
- HATTON, R., "Louis XIV. At the Court of the Sun King", *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400-1800*, (Londres, 1977), pp. 233-261.
- HOOK, J.A. "Urban VIII. The paradox of Spiritual Monarchy", en *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400-1800*, A.G.Dickens (ed.), (Londres, Thames and Hudson, 1977), pp. 213-261.
- KAMEN, Henry, *Spain in the later Seventeenth Century. 1665-1700*, (London, 1980)
- _____, *La España de Carlos II*, (Barcelona, Crítica, 1981)
- _____, *Una sociedad conflictiva: España 1469-1714*, (Madrid, Alianza, 1984)
- _____, "Nudité et contre-réforme en Espagne", en *Le Corps dans la Société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, (París, Sorbonne, 1990), pp. 297-305.
- _____, "El mundo europeo y la cultura española en la 2ª mitad del siglo XVII", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994), pp. 3-22.
- _____, *Felipe de España*, (Madrid, Siglo XXI, 1997)
- LARQUIE, C., "La alfabetización de los madrileños en 1650", *A.I.E.M.*, XVII (1980), pp. 223-252.
- _____, "La crianza de los niños madrileños abandonados en el siglo XVII", *A.I.E.M.*, XXIII (1986), pp. 363-384.
- LYNCH, Jh., *España bajo los Austrias*, (Madrid, Península, 1972)
- _____, *Los Austrias (1598-1700)*. Historia de España, XI (Barcelona, Crítica, 1993).
- MAGALOTTI, Lorenzo, *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, Sánchez Rivero, A., y A.Marutti de Schetz. Rivero (eds.), (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933).
- MARAVALL, J.A., *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, (Barcelona, Ariel, 1975)
- _____, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, (Madrid, 1979).
- MARIN TOVAR, Cristóbal, "Impresiones e imprecisiones de la condesa D'Aulnoy sobre Madrid", *Anales de Historia del Arte*, 7 (1997), pp. 211-229.
- MARTÍNEZ BERBEL, J.A. y R. CASTILLA PÉREZ (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, (Granada, 1998).
- MARTORELL TELLEZ-GIRON, Ricardo, *Cartas de Felipe III a su hija Ana, Reina de Francia*, (Madrid, Imprenta Helénica, 1929).
- MATILLA TASCÓN, Antonio, "Una tienda de telas en la Puerta de Guadalajara en tiempos de Felipe II", *A.I.E.M.*, XXIII (1986), pp. 227-235.
- MATILLA, Mª J., y M. ORTEGA, *VI Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer: El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XVII*, (Madrid, Universidad Autónoma, 1996).
- MAURA, DUQUE DE, *Carlos II y su corte*, (Madrid, 1911-1915)
- _____, *Vida y reinado de Carlos II*, (Madrid 1942).
- MAURA GAMAZO, G., y A. GONZÁLEZ AMEZÚA, *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa d'Aulnoy, criticado históricamente*, (Madrid, 1944).
- MOLA, M. Alfonso y C. MARTÍNEZ SHAW (eds.), *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, (Madrid, MEC, 1999), pp. 199-208.
- MOLINA CAMPUZANO, M., *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII. Introducción, reseña y estudios*, (Madrid, 1960).
- PÉREZ VILLANUEVA, J., *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, (Salamanca, Caja de Ahorros de Salamanca, 1986)
- REGLA, J., *Historia de España y América*, (Barcelona, Vicens Vives, 1971).
- RUDOLF, Karl F., "Unión dinástica y política. Los Austrias y los Habsburgo de Viena en el siglo XVII", en *Barroco español y austriaco: fiesta y teatro en la corte*, (Madrid, Museo Municipal, 1994), pp. 33-40.

- SAENZ DE MIERA SANTOS, C., "Entrada triunfal de la reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649", *A.I.E.M.*, XXIII (1986), pp. 167-174.
- SAINT-SAËNS, *Historia silenciada de la mujer. La mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, (Madrid, Ed. Complutense, 1996).
- SHAW FAIRMAN, Patricia, "El Madrid y los madrileños del siglo XVII según los visitantes ingleses de la época", *A.I.E.M.*, I (1966), pp. 137-146.
- _____, *España vista por los ingleses del siglo XVII*, (Madrid, 1981).
- STRADLING, R.A., *Felipe IV y el gobierno de España. 1621-1665*, (Madrid, Cátedra, 1989).
- SUAREZ QUEVEDO, D., "Madrid-Institución Monárquica cara al contexto hispano en 1650: El testimonio del cronista real Pellicer de Tovar", en *Actas Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, II (Madrid, UCM, 1992), pp. 1477-1999.
- SUAREZ QUEVEDO, D., "Fiesta barroca y política en el reinado de Carlos II. Sobre el triunfal destierro a Toledo de Mariana de Austria (1677)", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 3 (2000), pp. 57-99.
- VALGOMA Y DÍAZ DE VARELA, Dalmiro de la, *Entradas en Madrid de Reinas de la Casa de Austria*, (Madrid, IEM-Aula de cultura, 1966).
- VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Dolores, "La cárcel y los presos en el Madrid barroco", en *Villa de Madrid*, IV/82 (1984), pp. 31-42.
- VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, (Madrid, Siglo XXI, 1986).
- VILLACORTA BAÑOS, Antonio, *Las mujeres de Lope de Vega*, (Madrid, Alderaban, 2000)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTE:

- AAVV, *Palacios Reales en España. Historia y Arquitectura de la magnificencia*, (Madrid, Fundación Argentaria-Visor Distribuciones, 1996), pp. 51-66
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII* (Granada, 1978)
- _____, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1981).
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "Dibujos españoles en el museo de los Uffizi", *A.E.A.A.*, III, (1927), 341-347, IV (1928), 45-55.
- _____, "La mitología y el arte español del Renacimiento", *B.R.A.H.* (1952), pp. 63-209.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, (Madrid, 1969).
- _____, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, (Madrid, 1983).
- ARACIL, Alfredo, *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, (Madrid, Cátedra, 1998).
- AZCÁRATE, J.M^a., "Noticias sobre Velázquez en la corte", *A.E.A.* (1960), 357-385.
- _____, "Anales de la construcción del Buen Retiro", *A.I.E.M.*, (1966), pp. 99 -135.
- _____, "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *A.I.E.M.*, VI (1970), 43-61.
- BALDINUCCI, F., *Notizie de' professori del disegno* (Firencia, 1847).Ed. facsimil, vol. V, (Firenze, 1974).
- BARBEITO, J.M., "Dos dibujos para la decoración de un techo", *Villa de Madrid*, III-IV, nos. 105-106, año XXVIII (1991), pp. 78-89.
- _____, *El Alcázar de Madrid* (Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid-COAM, 1992).
- _____, "El Alcázar de Madrid", en AAVV, *Palacios Reales en España. Historia y Arquitectura de la magnificencia*, (Madrid, Fundación Argentaria-Visor Distribuciones, 1996), pp. 51-66
- BONET CORREA, A., "Velázquez, arquitecto y decorador", en *Archivo Español de Arte*, (1960), pp. 215-249.

- _____, "El plano de Juan Gómez de Mora de la plaza Mayor de Madrid en 1636", *A.I.E.M.*, IX (1973), pp. 15-53.
- _____, "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5/6 (1979), pp. 53-85.
- _____, "La plaza Mayor de Madrid. Escenario de la Corte", *Coloquio-Artes*, 64, (1985), pp. 54-61.
- _____, "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras", en *Teatro y Fiesta en el Barroco*, J.M^a Díez Borque (compil.), (Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986), pp. 41-70.
- _____, "Arte barroco de Madrid de Calderón de la Barca", en *Fiesta Barroca*, (Madrid), pp. 107-120.
- BOTTINEAU, Y., "L'Alcazar de Madrid et L'inventaire de 1686", *Bulletin Hispanique*, LX (1958), pp. 30-61.
- _____, "Architecture éphémère et Baroque espagnol", *Gazette des Beaux Arts*, LXXI (Abril, 1968), pp. 213-230.
- BRAVO LOZANO, Jesús, "Pintura y mentalidades en Madrid a finales del siglo XVII", en *A.I.E.M.*, XVIII (1981), pp. 193-220.
- BROWN, J., "Drawings by Herrera the Younger and a Follower", *Master Drawings*, XIII (1975), pp. 235-240.
- _____, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, (Madrid, Alianza, 1981).
- _____, *Velázquez, pintor y cortesano*, (Madrid, Alianza, 1986).
- _____, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, (Madrid, Nerea, 1995).
- BROWN, J., y J.H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, (Madrid, Alianza, 1981).
- BUENDIA, J.R., "Dos pintores madrileños en la época de Carlos II. Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo", *Príncipe de Viana* (1965), pp. 23-27.
- BURKE, M.B., *Italian Painting un private Spanish Collections in the XVIIth. Century*. Tesis no publicada (1984)
- CABELLO MARTÍN, Mercedes (ed^a.), *Domingo Martínez de Presa: Fuerza del Ingenio Humano* (1662), Madrid, 2000.
- CÁMARA, Alicia, "El Orbe del rey y el Laberinto de Dios: Madrid, urbe manierista y barroca", *A.I.E.M.*, XIX (1982), pp. 44-59.
- _____, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro*, (Madrid, Edic. El Arquero, 1990).
- CAMÓN AZNAR, J., "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega", *RIE*, 3 (1945), pp. 233-274.
- _____, "Teorías pictóricas de Lope y Calderón", *Velázquez*, 1 (1964), pp. 66-72.
- CARDÍNANOS BARDECI, I., "Proyecto de vivienda por Juan Gómez de Mora", *A.I.E.M.*, XXIII (1986), pp. 37-38.
- CARRETE PARRONDO, J., "Solemnidades reales y fiestas públicas", *El grabado. La estampa como medio de comunicación en la sociedad española*, (Madrid, Planeta, 1984), pp. 241-262.
- CIRLOT, J., *Diccionario de símbolos*, (Barcelona, 1978).
- CHAVES MONTOYA, T., "El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV (Universidad Autónoma de Madrid, 1992).
- CHECA, Fernando (ed.), *El Real Alcázar de Madrid*, (Madrid, Nerea, 1994),
- CHECA, F., y R. DIEZ DEL CORRAL, "Arquitectura, iconología y simbolismo político. La entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España, en Milán el año 1598", en A. Schnapper (ed.), *La Scenografia barocca. Atti dei XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, (Bologna, 1982), pp. 73-83.
- CHUECA GOITIA, "La Corte en tiempos de Lope", *Villa de Madrid*, nº 18 (1961), pp. 51-60.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J., "Noticias para la historia del Buen Retiro", *R.B.A.M.*, nº 37, Enero (1933), pp. 87-89.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J. (Coord.), *Arte efímero y espacio estético*, (Barcelona, Anthropos, 1988).

- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Á. L., "Espacios de la vida social: los "otros" espacios de la Arquitectura Teatral", en *Arquitectura Teatral en España*. Dic. 1984-Enero 1985 (Madrid, Direc. Gral. de la Vivienda, 1984), pp. 65-77.
- _____, *Arquitectura teatral en Madrid*, (Madrid, El Avapiés, 1988).
- FLÓREZ ASENSIO, M^a. A., "El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano", *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998), pp. 171-195.
- _____, "José Caudí: Un escenógrafo del Rey al servicio del Corpus madrileño", *Anales de Historia del Arte*, 12 (2002), pp. 167-188.
- GÁLLEGO, J., "El Madrid de los Austrias, un urbanismo de teatro", *Revista de Occidente*, 73 (1969).
- _____, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, Cátedra, 1984).
- GARBERO, E., "Il Salone del Cinquecento in Palazzo Vecchio", en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, (Firencia, 1980), pp. 323-329.
- GERARD, V., "La fachada del Alcázar de Madrid", *Cuadernos de Investigación Histórica*, 2 (1978), pp. 237-257.
- _____, *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, (Madrid, 1984)
- GIL CALVO, E., *Estado de fiesta*, (Madrid, Espasa Calpe, 1991).
- HERNÁNDEZ PERERA, J., "Velázquez y las joyas", *A.E.A.*, (1960), pp. 251-286.
- HORNEDO, Rafael M^a de, "El arte en Trento", *Razón y Fe. Revista Hispano-Americana de Cultura. Centenario de Trento 1545-1945*, T. 31, enero (1945), pp. 203-223.
- KRCÁLOVÁ, J. y S. MELONI TRKULJA, "Del Bianco, Baccio", en *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 36, (Roma, Inst. della Enciclopedia Italiana, 1988), pp. 348-351.
- LAPUERTA MONTOYA, M., de, "Bartolomé Carducho y Juan de Bolonia: arte y diplomacia en la corte de Felipe III", *A.H.A.*, 7 (1997), pp. 157-182.
- LECLERC, H., *Les Origines italiennes de l'Architecture théâtrale Moderne*, (Paris, 1946)
- _____, *La Scene d'Illusion et l'Hegemonie du thâtre a l'Italienne*. Enciclop. La Pleiade, (Paris, Gallimard, 1965).
- _____, *Venise et L'avènement de l'opera public a L'age Baroque*, (Paris, Armand Colin, 1987).
- LÓPEZ NAVIO, J., "Testamento de Francisco de Herrera el Jover", *Archivo Hispalense*, XXXV (1961), pp. 263 y ss.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., "Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de M^a Luisa de Orleans (1680)", *Archivo Español de Arte*, 58 (1985), pp. 239-250.
- _____, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche", en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte. Dep. Historia del Arte Diego Velázquez*, (Madrid, 1991), pp. 27-36.
- _____, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, (Madrid, Cátedra, 1995).
- LOPEZOSA APARICIO, C., "Un singular edificio en el Prado Viejo de San Jerónimo: la Torre de Música", *Anales de Historia del Arte*, 5 (1995), pp. 93-100.
- MADRUGA REAL, A., "Arquitectura y espectáculo: los Teatros del Palacio de Aranjuez", *Reales Sitios*, 140 (1999), pp. 14-24.
- _____, "Un espacio escénico para el Real Sitio de Aranjuez: el teatro de Jaime Marquet", *Reales Sitios*, 142 (1999), pp. 2-11.
- MARIAS, Fernando, "Teatro antiguo y corral de comedias en Toledo: teoría y práctica arquitectónica en el Renacimiento español", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 1621-1638.
- _____, "Las Meninas de Velázquez, del despacho de Felipe IV al cenador de Carlos III", en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Alcalá-Zamora, J., y A.E.Pérez Sánchez (Coord.), (Madrid, 2000), pp. 157-178.
- MATILLA, J.M., *El caballo de bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*, (Madrid, 1997).
- MATILLA TASCÓN, A., *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Planos, trazas y dibujos. Inventario*, (Madrid, Ministerio de Cultura, 1989).
- MENA, Manuela, "Velázquez en la Torre de la Parada", en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Alcalá-Zamora, J., y A.E. Pérez Sánchez (Coord.), (Madrid, 2000), pp. 101-156.

- MOORMANN, E.M. y W. UITTERHOEVE, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, (Madrid, Akal, 1997).
- MORALES SARO, M^a C., "Notas sobre la arquitectura del teatro de ópera: el Palacio Valdés", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B. Martínez del Fresno (eds.), pp. 319-346.
- MORAN, M., y B.J. GARCÍA (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, 2. vols.: I. *Estudios Históricos*, y II. *El plano de Texeira: lugares, nombres y sociedad* (Vidaurre Jofre, dibujos), (Madrid, Ayuntamiento de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2000).
- MORAN TURINA, J.M., "Felipe III y las Artes", *Anales de Historia del Arte*, nº 1 (1989), pp. 159-175.
- _____, J.M., y J. PORTUS PÉREZ, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, (Madrid, Istmo, 1997).
- MORENO, F., *Arquitectura efímera del siglo XVII español*, (Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984).
- MORENO MENDOZA, A., *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, (Madrid, 1997).
- ORSO, S.N., *In the Presence of the "Planet King". Studies in Art and Decoration at the Court of Philip IV of Spain*. Tesis doctoral. Princeton University, 1978.
- _____, "Francisco de Herrera the Younger. New documentation", *Source. Notes in the History of Art*, I nº 2 (1982), pp. 29-32
- _____, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, (Princeton, 1986).
- PATERSON, A.K.G., "Calderón's *Deposición en Favor de los profesores de la pintura*: Comment and text", en *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, Davis, Ch. y P.J. Smith (eds.), (Londres-Madrid, Tamesis, 1993), pp. 153-166.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A., "Notas sobre Palomino, pintor", *Archivo Español de Arte* (1972), pp. 251-270.
- _____, *El dibujo español de los Siglos de Oro* (Catálogo exposición) (Madrid, 1980)
- _____, "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón", *Goya*, 161-162 (1981), pp. 266-273.
- _____, "José Caudí, arquitecto y decorador", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 1651-1672.
- _____, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, (Catálogo exposición)(Madrid, 1986).
- _____, "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en *La escenografía del teatro barroco*, Egido, A., (ed^a), (Salamanca, 1989), pp. 61-90. También en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992), pp. 33-52.
- _____, *Pintura barroca en España. 1600-1750*, (Madrid, Cátedra, 1992).
- _____, "Velázquez en su tiempo y en el nuestro", en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Alcalá-Zamora, J., y A.E. Pérez Sánchez (coord.), (Madrid, 2000), pp. 31-62.
- PETRIOLI TOFANI, A. M^a., "Gli ingressi Trionfali", en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, (Firenze, 1980), pp. 343-354.
- _____, "Le feste e la città", en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, (Firenze, 1980), pp. 393-395.
- PORTÚS PEREZ, J., "La intervención de Lope de Vega y de Gómez de Mora en las fiestas de canonización de San Isidro", *Villa de Madrid*, I, 95 (1988), pp. 30-41.
- _____, *Lope de Vega y las artes plásticas. Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, (Madrid, Universidad Complutense, 1992).
- _____, "Las Descalzas Reales en la cultura festiva del Barroco", *Reales Sitios*, 138 (1998), pp. 3-12.
- _____, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, (Guipuzcoa, Nerea, 1999).
- RAPOSO BRAVO, A.M., "Calderón y el Arte", en *Hacia Calderón. 6º Coloquio Anglogermano*. Würzburg, 1981, Flasche, H., (ed.), (Wiesbaden, 1983), pp. 41-48.

- RODRÍGUEZ SUSO, C., "El Templo de la Pintura y el Templo de la Música: dos edificios paralelos (Lomazzo, 1590/Fludd, 1618)", en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte Instituto de Estudios Iconográficos*, II, (Vitoria-Gasteiz, 1990), pp. 285-288.
- SAEZ PIÑUELA, M^a. J., "Las modas femeninas del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán", *Goya*, 65-65 (1965), pp. 284-289.
- SÁNCHEZ BELÉN, J. A., "La patria de todos. La corte en la España barroca", en *Arte y saber: la cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*. Valladolid, 15 abril-27 junio, 1999. (Valladolid, 1999).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., "Como vivía Velázquez. Inventario descubierto por D.F. Rodríguez Marín", *Archivo Español de Arte*, 49 (1942), pp. 69-91.
- SANTIAGO PAEZ, E., "Dibujos de arquitectura y ornamentación en la Biblioteca Nacional de los siglos XVI y XVII", *Villa de Madrid*, III/IV núms. 105-106 (1991), pp. 43-61.
- SEBASTIÁN, S., *Arte y Humanismo*, (Madrid, Cátedra, 1978)
- _____, *Contrarreforma y barroco*, (Madrid, Alianza, 1981)
- SIMAL LÓPEZ, M., "La llegada de Mariana de Neoburgo a España. Fiestas para una reina", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 3 (2000), pp. 101-124.
- SIMÓN DÍAZ, J., "Francisco Rizi, postergado", *A.E.A.*, (1945), p. 308.
- _____, "El arte en las mansiones nobiliarias de Madrid de 1626", *Goya*, 154 (1980), pp. 200-205.
- TOAJAS ROGER, M^a A., "La ciudad transfigurada. Ideas y proyectos para obras efímeras en Madrid (siglos XVII-XIX)", en *Las propuestas para un Madrid soñado. De Texeira a Castro*, (Catálogo exposición) (Madrid, 1992).
- TORRIONE, M., "El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida", en *España Festejante: El siglo XVIII*, M. Torrione (ed^a), (Málaga, 2000), pp. 295-322.
- TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid, IEM, 1975)
- _____, "La vivienda madrileña de los siglos XVII y XVIII", *Cointra Press*, (1976), pp. 17-27.
- _____, "La ornamentación barroca en la arquitectura civil madrileña del siglo XVIII", *Cointra Press*, (1976), pp. 61-70.
- _____, "El arquitecto madrileño José de Arroyo, autor de *Festejo y Loa en honor de Mariana de Neoburg*", *A.I.E.M.*, XVII (1980), pp. 285-298.
- _____, "El factor teatral en la arquitectura religiosa madrileña del siglo XVII", *Goya*, 161-162 (1981), pp. 306-311.
- _____, "Arquitectura escénica del Madrid calderoniano", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 1701-1714.
- _____, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, (Madrid, IEM, 1983).
- _____, *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, (Madrid, Ayuntamiento, 1985).
- _____, *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*, (Madrid, Ayuntamiento, 1986)
- _____, "El real sitio de El Buen Retiro en el siglo XVIII", *Villa de Madrid*, IV, n^o 102 (1989), pp. 13-46.
- TURNER, V., *La Selva de los Símbolos*, (Madrid, Siglo XXI, 1980).
- VVAA, *El arte efímero en el mundo hispánico*, (México, UNAM, 1983)
- _____, *El Siglo de Oro de la pintura española*, (Madrid, Mondadori, 1991)
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., "Proyecto del Ayuntamiento madrileño para el libro de la entrada en la corte de la Reina M^a Luisa de Orleans (1680)", *Villa de Madrid*, III/IV, núms. 105-106 (1991), pp. 3-27.
- _____, *La entrada en la Corte de M^a Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, (Madrid, 2000).
- ZORZI, L., "La Scena All'Italiana (Sangallo, Vasari, Buontalenti)", en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il Potere e lo Spazio. La Scena del Principe*, (Firencia, 1980), pp. 336-342.
- _____, "Il teatro Mediceo degli Uffici e il teatrino detto della dogana", en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il Potere e lo Spazio. La Scena del Principe*, (Firencia, 1980), pp. 355-360.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ACTORES:

- AGUILAR PRIEGO, R., "Aportaciones documentales a las biografías de autores y comediantes que pasaron por la ciudad de Córdoba en los siglos XVI y XVII", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 84 (1962), pp. 281-313.
- ALLEN, Jh, "Gaspar de Porres, autor de comedias", *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro Clásico español*, Diago, M.V., y T. Ferrer (eds.) (Valencia, Universidad de Valencia, 1991), pp. 337-348.
- ALVAREZ BARRIENTOS, J., "El actor español en el siglo XVIII. Formación, consideración social y profesional", *Revista de Literatura*, 50 (1988), pp. 445-466.
- _____, "El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación", *Del Oficio al Mito*, Rodríguez Cuadros, E., (ed^a), 2 vols. (Valencia, 1997), II, pp. 287-309.
- ALVAREZ SELLERS, R., "Hacia un Diccionario de la práctica escénica de los Siglos de Oro: el vocabulario de la técnica del actor", *Del Oficio al Mito*, E. Rodríguez Cuadros (ed^a), 2 vols. (Valencia, 1997), I, pp. 221-254.
- BAFFI, Mariano, "Un comico dell'arte italiano in Spagna: Alberto Naselli, detto Ganassa", en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*. Coloquio. Roma 16 a 19 de noviembre de 1978 (Roma, 1981), pp. 435-444.
- BERGMAN, H.E., "Juan Rana se retrata", *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I (Madrid, 1966), pp. 65-73.
- BUEZO, C., "Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y autora de comedias", en *Teatro y poder. VI y VII Jornadas de Teatro Universidad de Burgos* (Universidad de Burgos, 1998), pp. 108.
- _____, "La mujer vestida de hombre en el teatro del siglo XVII: María de Navas, itinerario vital de una autora aventurera", en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, García Lorenzo, L. (ed.), (Murcia, 2000), pp. 267-286.
- CANAVAGGIO, J., "Teatro y comediantes en el Siglo de Oro", *Segismundo* 23-24 (1976), pp. 25-51.
- CANET VALLES, J.L., "El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 109-120.
- CLERMONT, Martine, "L'acteur et son jeu au XVIIe. siècle: ses rapports avec le personnage qu'il représente", *Revue de la Société D'Histoire du Theatre*, IV (1981), pp. 379-388.
- COTARELO Y MORI, E., *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, (Madrid, 1911).
- _____, "Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba Amarilis y su marido Andrés de la Vega", *Revista de Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, X (1933), pp. 1-33.
- DAVIS, Ch., "¿Cuántos actores había en el Siglo de Oro? Hacia un análisis numérico de *Diccionario de actores del teatro clásico español*", *diáblotexto*, 4/5 (1997-98), pp. 61-77.
- DIAGO, V., "La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de las tres comedias de Timoneda)", *Críticón*, 63 (1995), pp. 103-117.
- DIAGO, V., y Teresa FERRER (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*. (Valencia, Universidad de Valencia, 1991).
- DÍAZ DE ESCOBAR, N., "Comediantes del siglo XVII: Baltasar de Pinedo", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 92 (1928), pp. 162-174.
- _____, "Comediantes de otros siglos. La bella *Amarilis*", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 98 (1931), pp. 323-362.
- DIXON, V., "Manuel Vallejo. Un actor se prepara: un comediante del Siglo de Oro ante un texto (*El castigo sin venganza*)", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Díez Borque, J.M^a., (ed.), (Londres, Támesis, 1989), pp. 55-74.

- DOMÍNGUEZ, Rosalía, "La tonadilla dieciochesca y sus interpretes: tonadilleros y graciosos", *Cuatro siglos de teatro en Madrid* (Madrid, 1992), pp. 201-211.
- DOMÍNGUEZ MATITO, F., "Noticias sobre actrices y (algunos actores) en los patios de comedias de La Rioja (1610-1694). Contribución a la biografía de comediantes del teatro español del Siglo de Oro", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, J.A.Martínez Berbel y R.Castilla Pérez (eds.), (Granada, 1998), pp. 197-215.
- ESQUERDO, V, "Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General", *B.R.A.E.*, LV (1975), pp. 429-530.
- _____, "Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII", *B.R.A.E.*, 58 (1978), pp. 447-544.
- FERNÁNDEZ MARIN, L., *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, (Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988)
- FERRER VALS, T., "La incorporación de la mujer a la empresa teatral: Actrices, Autoras y Compañías en el Siglo de Oro", en Calderón. Entre veras y burlas. Actas II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja, Domínguez Matito, F., y J. Bravo Vega (eds.), (Universidad de la Rioja, 2002), pp. 139-160.
- FLECNIAKOSKA, J.L., "Por monts et par vaux avec la troupe de Pedro de la Rosa (1636-1637)", en *Arts du Spectacle et Histoire des Idées*, (Tours, 1984), pp. 151-161.
- FLÓREZ ASENSIO, M^a A., "Diego Velázquez y Cosme Pérez: genio e ingenio en la corte de Felipe IV", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 2 (1999), pp. 217-253.
- FOURNIER, E., "L'Espagne et ses comédiens en France au XVIIe. siècle", *Revue Hispanique*, XXV (1911), pp. 19-46. (1^a edic. en *Revue des Provinces*, 4 (1864).
- FROLDI, Rinaldo, "I comici italiani in Spagna", en *Convegno di studi "Origini della commedia dell'arte"*. Roma, 12-14 ottobre, 1995. Anagni 15 ottobre 1995, Chiabó, M., y F. Doglio (eds.), (Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1996), pp. 283.
- GARCÍA GARCÍA, B.J., "La compañía de Ganassa en Madrid (1580-84): tres nuevos documentos", *Journal of Hispanic Research*, 1,3 (1993), pp. 355-370.
- _____, "Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porras", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 171-188.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F., "El Gremio de Representantes", en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992).
- GARCÍA LORENZO, L., (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, (Murcia, Festival de Almagro-Universidad de Murcia, 2000).
- GARCÍA VALDECASAS, A., "Concepción de los actores en la sociedad de la época", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), pp. 843-852.
- _____, "Los actores en el reinado de Felipe III", *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Diago, M.V. y T. Ferrer (eds.), (Valencia, Universidad de Valencia, 1991), pp. 369-385.
- GRACIA BENEYTO, C., "La iconografía del actor como documento", en *Del Oficio al Mito*, Rodríguez Cuadros, E. (ed^a.), (Valencia, 1997), 2 vols, vol. II, pp. 411-478.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, "Unas notas sobre la Calderona", en *Opúsculos histórico-literarios*, (Madrid, CSIC, 1951), t. III, pp. 255-278; y también en *Estudios Hispánicos. Homenaje a A.M. Huntington*, (Willesley, 1952), pp. 15-37.
- GRANJA, A. de la, "El actor y la elocuencia de lo espectacular", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Díez Borque, J.M^a., (ed.), (Londres, Támesis, 1989), pp. 99-120.
- _____, "Un caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano", en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, Diago, M.V., y T.Ferrer (eds.), (Valencia, 1991), pp. 349-368.
- _____, "El actor barroco y el Arte de hacer comedias", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X.* (Almería, Diputación de Almería, 1995), pp. 15-42.
- _____, "El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 37-67.

- HERMENEGILDO, A., "El gracioso y el control de la dramatización: *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto", en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas Jornadas IX-X, (Almería, Diputación de Almería, 1995), pp. 147-163.
- _____, "Registro de representantes: soporte escénico del personaje dramático en el siglo XVI", en *Del Oficio al Mito*, Rodríguez Cuadros, E., (ed^a), Vol. I, (Valencia, 1997), pp. 121-159.
- KAUFMAN, P., "Spanish Players at Tangier: A New Chapter in Stage History", *Comparative Literature*, 12 (1960), pp. 125-132.
- KENNEDY, R.L., "Quiteria, comedianta toledana: Her importance for the Chronology of Quiñones de Benavente and Other Dramatists", *RHM*, XXXVII (1972/73), pp. 1-28.
- KERR, M.Ch., "La técnica de los actores en los corrales", en *El corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores*, Castillejo, D., (ed.), (Madrid, Ayuntamiento, 1984), pp. 266-269.
- MAESTRE, R. "El actor calderoniano en el escenario palaciego", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.M^a Diez Borque (ed.), (London, Thamesis, 1989), pp. 177-193.
- _____, "El actor cortesano en el escenario de los Austrias. 1492-1622", en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*. Cuadernos de Teatro Clásico, 10 (Madrid, 1998), pp. 191-213.
- MAROTTI, F., y Giovanni ROMELI, *La Commedia dell'arte e la società barocca II. La professione del teatro*, (Roma, Bulzoni, 1991)
- MARTÍN MARCOS, A., "El actor en la representación barroca: verosimilitud, gesto y ademán", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), pp. 763-774.
- MASON, T.R.A., "Calderón y los comediantes: año teatral 1639-40", en *Hacia Calderón. 9º Coloquio Anglogermano*. Liverpool, 1990, Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1991), pp. 55-65.
- McGRADY, D., "Explicación de un soneto de Góngora ("Sabe el cielo Valdés..."). Mas datos sobre Lope de Vega y Jerónima de Burgos", en *Homenaje a D. Agapito Rey*, (Bloomington, Indiana University, 1980), pp. 277-288.
- OEHRLEIN, J., "El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social", en *Actor y técnica de la representación del teatro clásico español*, J.M^a Diez Borque (ed.), (Londres, Tamesis, 1989), pp. 17-33.
- _____, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, (Madrid, Cátedra, 1993).
- _____, "Las compañías de título: columna vertebral del teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época", en *Studia Hispánica*, Stroszski, Ch., (ed.), (Vervuert-Iberoamericana, 1998), pp. 246-262.
- OJEDA CALVO, M^aV., "Nuevas aportaciones al estudio de la *commedia dell'arte* en España: el *zibaldone* de Stefanello Bottarga", *Críticón*, 63 (1995), pp. 119-138
- _____, "Barbara Flaminia: una actriz italiana en España", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Martínez Berbel, J.A., y R. Castilla Pérez (eds.), (Granada, 1998), pp. 375-393.
- _____, "El arte de representar de una actriz profesional del quinientos", en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, L. García Lorenzo (ed.), (Murcia, 2000), pp. 237-253.
- OLIVA, Cesar, "Los actores desde la experiencia dramatúrgica: el territorio espacial del actor", en *Del oficio al mito*, 2 vols., Rodríguez, E., Cuadros (ed^a), vol. I, (Valencia, 1997), pp. 201-219.
- PÉREZ PRIEGO, M.A., "El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI", en *La Comedia*, Canavaggio, J., (ed.), (Madrid, 1995), pp. 227-243.
- REYES PEÑA, M. de los, "En torno a la actriz Jusepa Vaca", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Martínez Berbel, J.A., y R. Castilla Pérez (eds.), (Granada, 1998), pp. 81-114.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., "Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro. Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, 1987. L. García Lorenzo (ed.), (Madrid, Ministerio de Cultura, 1988), pp. 47-93.

- _____, "Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Díez Borque, J.Mª., (ed.), (Londres, Támesis, 1989), pp. 35-53.
- _____, "La idea de representación en el barroco: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor", en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, (Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos, 1990), pp. 116-133.
- _____, "El documento sobre el actor: la dificultad barroca del oficio de los clásico", en *Del Oficio al Mito: el actor en sus documentos*, Rodríguez Cuadros, E., (edª), vol. I, (Valencia, 1997), pp. 163-200.
- _____, "La técnica silenciada y la primera emergencia documental", en *Del Oficio al Mito: el actor en sus documentos*, Rodríguez Cuadros, E., (edª), vol. I, (Valencia, 1997), pp. 163-200.
- _____, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, (Madrid, Castaglia, 1998).
- _____, "Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina", en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Reyes Peña, M., (edª), (Junta de Andalucía-Festival de Almagro, 1998), pp. 33-65.
- _____, "Manual mínimo del actor según Calderón", *Ínsula*, 644-645 (agosto/sept.), (2000), pp. 36-37.
- ROZAS, Juan Manuel, "Sobre la técnica del actor barroco", en *II Jornadas de Teatro Clásico Español*, Ruiz Ramón, F., (Coord.), (Almagro, 1979), pp. 90-106.
- SANZ AYAN, C., y B.J., GARCÍA GARCÍA, "Jerónimo Velázquez. Un hombre de teatro en el periodo de gestación de la comedia barroca", *Espacio, Tiempo y Forma* (Separata), V (1992), pp. 97-134.
- SARRIO RUBIO, P., "Sobre los miembros de las compañías teatrales", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III (1989), pp. 853-861.
- _____, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, (Valencia, Diputación de Valencia, 2001).
- SAVARESE, Nicola, "Genesi dell'attore rinascimentale", *Convegno di Studi Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*. Anagni 5-7 luglio 1996, Chiabó, M., y F.Daglio (eds.), (Roma, Torre d'Orefeo, 1997).
- SENTAURENS, Jean, "De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 297-303.
- SERRALTA, Frederic, "Juan Rana, homosexual", *Críticón*, 50 (1990), pp. 81-92.
- SHERGOLD, N.D. y J.E. VAREY, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España, (Fuentes II)*, (Londres, Támesis, 1985).
- SIRERA TURO, J., "Espectáculo y representación. Los actores, el público. Estado de la cuestión", en *La comedia*, Canavaggio, J., (ed.), (Madrid, 1995), pp. 115-129.
- SUBIRÁ, J., *El gremio de representantes y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, (Madrid, CSIC, 1960).
- TORDERA, A., "El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Díez Borque, JMª., (ed.), (Londres, Támesis, 1989), pp. 121-140.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEATRO Y FIESTA:

- AGUADO, Simón, "Mojiganga de los niños de la Rollona y lo que pasa en las calles", en *Madrid en el teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), Madrid, 1994, pp. 17-34.
- _____, "Los Negros", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (edª), Madrid, 1965. 302-320.
- _____, "El Platillo", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (edª), Madrid, 1965, pp. 283-301.
- AGUILAR, Gaspar, "Baile de la boda de Fuencarral", en *Madrid en el teatro*, Berenguer, I.A., (ed.), Madrid, 1994, pp. 39-41.

- AGUILAR MORA, J., "Notas sobre la loa a *Fieras afemina amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIII (1974), pp. 111-115.
- AGULLÓ Y COBO, M., "Datos para las biografías de escritores de los Siglos XVI y XVII", *A.I.E.M.*, IV (1969), pp. 169-231.
- _____, "Documentos sobre las fiestas del Corpus en Madrid y sus pueblos", en *Segismundo*, VII (1972), pp. 51-63.
- _____, "Documentos sobre el teatro español del Siglo de Oro", *Segismundo*, XIX-XX (1974), pp. 73-84.
- _____, "Cornejos y Peris en el Madrid de los Siglos de Oro (alquiladores de trajes para representaciones teatrales)", en *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, Peláez Martín, A., (ed.), Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 181-200.
- _____, "100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)", en *El teatro en Madrid 1583-1925*. Catálogo Exposición Museo Municipal (Madrid, 1983), pp. 85-137.
- ALCALÁ Y HERRERA, Alonso de, "Los dos soles de Toledo" (*Varios efectos de Amor*, 1641), en *Novelas Amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Rodríguez Cuadros, E., (ed^a), (Madrid, Castalia, 1988), pp. 201-231.
- ALCALÁ-ZAMORA, J., "Mitos y política en la España del joven Calderón", en *El mito en el teatro clásico español*. VII Jornadas de teatro clásico español. Almagro 25 al 27 de septiembre, 1984. Ruiz Ramón y Oliva (eds.), (Madrid, Taurus, 1988), pp. 123-140.
- _____, *La reflexión política en el itinerario del teatro de Calderón*. Discurso de ingreso en la R.A.H. (Madrid, R.A.H., 1989).
- _____, "Las respuestas de la estatua", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*. *Anthropos*, extra 1 (1997), pp. 38-43.
- _____, "La España de Calderón y los rasgos fundamentales de una obra monumental", en Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), *Calderón de la Barca. Obras maestras*, (Madrid, Castalia, 2000), pp. 755-761.
- _____, y J.M^a DIEZ BORQUE (eds.), *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, (Madrid, Castalia, 2000).
- ALLEN, Jh., *The reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse. El Corral del Príncipe. 1583-1744* (Florida, Gainesville University Press of Florida, 1983).
- _____, "El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid", *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ruano de la Haza, J.M., (ed.) (Ottawa, Doverhouse Press, 1988), pp. 21-34.
- _____, "Estado presente de los estudios de escenografía en los corrales de comedias", en Egido, A., (ed^a), *La escenografía del teatro barroco* (Salamanca, 1989), pp. 13-24.
- _____, "La escenografía en los corrales de comedias", *Studies in honor of Bruce Wardropper*, Dian Fox, H. Sieber y R. Ter Horst (eds.) (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989), pp. 1-19.
- _____, "Los primeros corrales de comedias: dudas, enigmas, desacuerdos", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 13-27.
- ALLEN, Jh. y J.M. RUANO DE LA HAZA, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (Madrid, Castalia, 1994).
- ALONSO, Dámaso, "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", *Seis calas en la expresión literaria española* (Madrid, Gredos, 1970). Reproducido en J. Aparicio Maydeu (ed.) *Estudios sobre Calderón*, 2 vols. (Madrid, Istmo, 2000), vol. I, pp. 290-350.
- ALSINA, J., *El Mayor encanto Amor*. Edición crítica (Tesis mecanografiada, París, Instituto Hispanique, 1963).
- ALVAREZ BARRIENTOS, J., y A. CEA GUTIÉRREZ (eds.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, (Madrid, CSIC, 1987).
- ALVAREZ GARCÍA, Belén, "Loa para comedia de ¿Quién es quien premia al amor?", *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Arellano, I., et al. (eds.) (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 189-211.
- AMEZÚA, A., *Epistolario de Lope de Vega*, (1941).

- AMADEI PULICE, M.A., *Hacia Calderón. Las bases teoricoartísticas del teatro barroco español* (Los Angeles, University of California-UMI, 1981).
- _____, "El Stile rappresentativo en la comedia de teatro de Calderón", McGaha, M.D., *Approaches to the theater of Calderón* (Washington, 1982), pp. 215-229.
- _____, "Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, 8-13 de junio de 1981, García Lorenzo, L., (dir.), 3 vols. (Madrid, CSIC, 1983), III, pp. 1519-1531).
- _____, *Calderón y el Barroco: Exaltación y engaño de los sentidos* (Philadelphia, J.Benjamins, 1990).
- AMEZCUA, José, "Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón", *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, 8-13 de junio de 1981, García Lorenzo, L., (dir.), 3 vols. (Madrid, CSIC, 1983), III, pp. 1533-1543.
- _____, "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro", *Acta Poética*, 7 (1987), pp. 37-48.
- AMEZÚA, A., *Epistolario de Lope de Vega* (1941) III.
- Anónimo, "Baile de Marizapalos", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 313-316.
- _____, *Diálogos de las comedias*, Vázquez, L., (ed.), (Madrid, Estudios, 1990).
- _____, "El alma", en Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología (Madrid, 1991), pp. 1048-1062.
- _____, "El Cid", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 341-354.
- _____, "El cuero" (1642), en Bergman, H.E., (ed^a.), *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 199-208.
- _____, "El estudiante" (1635), en Bergman, H.E., (ed^a.), *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 131-142.
- _____, "El fariseo", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 207-217.
- _____, "Entremés de la Plaza Mayor para Navidad", *Madrid en el teatro*, Berenguer, I.A. (ed.) (Madrid, 1994), pp. 1-13
- _____, "Entremés de un viejo casado con mujer moza", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 103-110.
- _____, "Florinda" en Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología (Madrid, 1991), pp. 1145-1152.
- _____, "La cárcel de Sevilla", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 111-124.
- _____, "Las loas", en Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología (Madrid, 1991), pp. 1133-1144.
- _____, "Loa general para cualquier fiesta de comedia", en *Migajas de Ingenio*, Cotarelo, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 135-144.
- _____, "Los alcaldes" (4^a parte)(1628), en Bergman, H.E., (ed^a.), *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 117-130.
- _____, "Los dos alcaldes encontrados", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 190-198.
- _____, "Los locos de Toledo", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 309-312.
- _____, "Lo que pasa en mitad de la Cuaresma al partir la vieja", en Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología (Madrid, 1991), pp. 1063-1075.
- _____, "Los romances", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 125-138.

- _____, "Nocturno segundo villancico" (1637), en Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología (Madrid, 1991), pp. 1091-1094.
- _____, "Nocturno villancico V" (1653), en Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología (Madrid, 1991), pp. 1095-1100.
- _____, "Pelicano y ratón" (1691), en Bergman, H.E., (ed^a.), *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 451-460.
- _____, "Relación y compendio de las reales fiestas que Madrid celebró por la salud recobrada de Carlos II en 1693". Edición de Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología (Madrid, 1991), pp. 975-996.
- _____, *Verdones del Parnaso* (1668). Edición de Benitez Claros, R., (Madrid, CSIC, 1969).
- ANTONUCCI, F., "Teatro breve e feste di palazzo: le loas cortigiane di Agustín de Salazar y Torres", *Studi Ispanici* (1994-96), pp. 99-110.
- ANTONUCCI, F. y S. ARATA, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra* (Valencia-Sevilla, UNED, 1995).
- APARICIO MAYDEU, J., "La comedia de santos calderoniana: evangelización y especulación teológica", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropos*, extra 1 (1997), pp. 85-89.
- _____, (ed.), *Estudios sobre Calderón*, 2 vols. (Madrid, Istmo, 2000).
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, (Pisa, Giardini Editori, 1989).
- _____, "Una loa de Lope de Vega y la estética de los mosqueteros", *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro*, García Lorenzo y Varey (eds.) (Londres, Támesis, 1991), pp. 327-336.
- ARCE, Joaquín, "Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio", *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*. Actas Coloquio. Roma 16 a 19 de noviembre. 1978 (Roma, 1981), pp. 367-381.
- ARELLANO, Ignacio, "La comicidad escénica en Calderón", *Bulletin Hispanique*, 88 (1986), pp. 47-92.
- _____, "El entremés de las visiones de Bances Candamo", *Críticón*, 37 (1987), pp. 11-35.
- _____, "La mojiganga para el auto sacramental *El primer duelo del mundo* de Bances Candamo", *Varia Bibliographica. Homenaje a J. Simón Díaz* (Kassel, Reichembreger, 1988), pp. 55-66.
- _____, "Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro", *Iberoromania*, 27/28 (1988), pp. 42-60.
- _____, "Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo", *Críticón*, 42 (1988), pp. 169-192.
- _____, "Loa para la comedia *La restauración de Buda* de Bances Candamo", *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Arellano, I., et al. (Kassel, Reichembreger, 1994), pp. 127-142.
- _____, "Loa de la comedia *Como se curan los celos y Orlando furioso*", *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, I. Arellano et al. (Kassel, Reichembreger, 1994), pp. 253-273.
- _____, *Historia del Teatro Español del Siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1995).
- _____, "Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo", *Studia Hispánica. Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Strosetzki. Ch., (ed.) (Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1998), pp. 1-26.
- _____, "Poesía, Historia, Mito en el drama áureo: los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo", *El drama histórico*, Spang, K., (ed.) (Pamplona, 1998), pp. 171-191.
- _____, "El teatro cortesano en el reinado de Felipe III", *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 55-94.
- _____, *Convención y Recepción: Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1999).

- _____, "Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón", en Alcalá-Zamora, J., y A.E. Pérez Sánchez (Coords.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, (Madrid, 2000), pp. 221-248.
- _____, "Algunos aspectos del marco historial en los Autos Sacramentales de Calderón", en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Alcalá-Zamora, J., y A.E. Pérez Sánchez (Coord.), (Madrid, 2000), pp. 221-248.
- _____, "El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)", en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 85-107.
- _____, "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón", en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas XXIII Jornadas Teatro Clásico, Pedraza, F. et als. (eds.), (Almagro, 2001), pp. 77-106.
- _____, (ed.) *Siete siglos de autores españoles* (Kassel, Reichemberger, 1991)
- _____, (ed.) *Francisco Bances Candamo: Como se curan los celos y Orlando furioso* (Ottawa, Dovehouse Editions, Canada-Ediciones Universidad de Navarra, 1991).
- _____, et. al. (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo* (Kassel, Reichemberger, 1994).
- ARELLANO, I. y M. ZUGASTI, "La loa sacramental del *Primer duelo del mundo*: materiales para el estudio del género en Bances Candamo", *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Arellano, I., et al. (Kassel, Reichemberger, 1994). pp. 167-187
- _____, "La loa del *Gran Químico del mundo*", *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*. Arellano, I., et al., (Kassel, Reichemberger, 1994). pp. 213-234.
- _____, "Una loa atribuible a Bances: Loa para *Las mesas de la fortuna*", *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Arellano, I., et al., (Kassel, Reichemberger, 1994). pp. 235-251.
- ARELLANO, I., M.C. PINILLOS, F. SERRALTA y M. VITSE (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, (Navarra, GRISO-LEMSO, 1996), 2 vols.
- ARELLANO, I., C. GARCÍA VALDÉS, C. MATA y M^a C. PINILLOS (eds.) *Comedias burlescas del Siglo de Oro: El Hamete de Toledo, El Caballero de Olmedo, Dar todo y no dar nada, Céfalo y Pocris* (Madrid, Espasa Calpe, 1999).
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, C., "De la realidad a la ficción: el vestido en la escena", *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Martínez Berbel, J.A., y R. Castilla Pérez (eds.) (Granada, 1998), pp. 161-184.
- _____, "La realidad del vestido en la España barroca", en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 11-41.
- ARIAS, R. *The Spanish Sacramental Plays* (Boston, Twayne P., 1980).
- ARIAS DE COSSIO, A.M^a, "La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación", *Anales de Historia del Arte*, nº 1 (1989), pp. 265-280.
- ARMAS, F.A. de, "The Betrayal for a Myth: Botticelli and Calderon's *Apolo y Clímene*", *Romanische Forschungen*, 98 (1986), pp. 304-323.
- ARMONA, José Antonio, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España, formadas en 1785 por el corregidor de Madrid D. José Antonio de Armona*, 2 vols. (Mss. de la Real Academia de la Historia).
- ARRONIZ, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid, Gredos, 1969).
- _____, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1977).
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* (Madrid, Gredos, 1971).
- _____, "Tramoya contra poesía, Lope atacado y triunfante (1617-1622)", *Actas del Coloquio Teoría y Realidad en el teatro español del siglo XVII o la influencia italiana* (Roma, 1978) (Roma Instituto Español de Cultura y Literatura, 1981), pp. 257-270. Reimpreso en *Lope de Vega: el teatro*, I, Sánchez Romeralo, A., (ed.) (Madrid, Taurus, 1989), pp. 229-248.
- AUBRUN, Ch.V., "Chansonniers Espagnols du XVIIe. siècle", *Bulletin Hispanique*, LI (1949), pp. 269-290

- _____, *La estatua de Prometeo y Eco y Narciso de Calderón*, (París, ECNRS), 1961.
- _____, "Idees de Lope de Vega sur le systeme du monde", *Hommage a M. Bataillon* (París, 1962).
- _____, "Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón", *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*, (Londres, 1973), Flasche, H., (Berlín, 1976), pp. 148-155.
- _____, "Nouveau public, nouvelle comédie a Madrid au XVIIe. siècle", *Dramaturgie et societe*, Jacquot, J., (ed.), (París, 1968), pp. 1-12.
- _____, *La comedia española 1600-1680* (Madrid, 1981).
- _____, "Los entremeses de Calderón", *Hacia Calderón. 5º Coloquio Anglogermano*. Oxford 1978, Flasche, H., y R.D.F. Pring-Mill (eds.) (Wiesbaden, 1982), pp. 64-75.
- _____, "Una tragicomedia pura: *La estatua de Prometeo*", *Hacia Calderón. 6º Coloquio Anglogermano*. Würzburg, 1981., Flasche, H., (ed.) (Wiesbaden, 1983), pp. 114-122.
- _____, "Lope de Vega, Dramaturge", *Golden-Age Studies in Honour of A.A. Parker*, Mckendrick, M., (ed^a), en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI, 3 (1984), pp. 271-282.
- AVELLANEDA, Francisco, "Entremés de los Gansos", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, T., (ed.) (Madrid, CSIC, 1969), pp. 27-44.
- _____, "Loa a los años de Su Alteza", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, T., (ed.) (Madrid, CSIC, 1969), pp. 44.
- _____, "Loa por papeles para Placido" en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, T., (ed.) (Madrid, CSIC, 1969), p. 22.
- _____, "Los rábanos y la fiesta de toros", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, J. Huerta Calvo (ed.) (Madrid, Taurus, 1985), pp. 259-267.
- _____, "Noches de invierno y perdone el enfermo"; "Lo que es Madrid", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a) (Madrid, 1965), pp. 883-897 y 898-908.
- AYALA, A. de, "Mojiganga para la zarzuela de *Quinto elemento es amor*", en Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga Dramática. Historia y Teoría*. Tesis doctoral (Madrid, 1991), pp. 1101-1112.
- BACCI, M., "Lettere inedite di Baccio del Bianco", *Paragone*, 14 (1963), 68-77.
- BACON, G.W. "The comedias of Dr. J.P. de Montalvan", *Revue Hispanique*, 17 (1907), pp. 45-65.
- BALBIN LUCAS, R., "El entremés de doña Esquina, de Agustín Moreto", *Segismundo*, 1, pp. 95-109.
- BANCES CANDAMO, F., "El astrólogo tunante", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C.C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 483-500.
- _____, *Como se curan los celos y Orlando furioso*, Arellano, I., (ed.), (Ottawa, Dovehouse Editions Canada-Ediciones Universidad de Navarra, 1991)
- _____, *El español mas amante y desgraciado Macías*, Oteiza, B., (ed^a) (Pamplona, EUNSA, 2000)
- _____, *El esclavo con grillos de oro*, y *La piedra filosofal*, Díaz Castañón, C., (ed^a) (Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1983).
- _____, "El imposible mayor en amor le vence Amor", en Martín Moreno, A., "El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, 1994), pp. 95-155; pp. 122-155.
- _____, "Loa para *La restauración de Buda*"; "Loa para *Duelos de ingenio y fortuna*"; "Loa para *Primer duelo del mundo*"; "Loa para *¿Quién es quien premia al amor?*"; "Loa para *El Gran Químico del mundo*"; "Loa para *Las mesas de la fortuna*"; "Loa para *Como se curan los celos y Orlando furioso*"; en Arellano, I., et al. (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo* (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 127-273.
- _____, *Por su Rey y por su dama o las máscaras de Amiens*, García Castañón, S., (ed.) (Oviedo, Real Instituto Estudios Asturianos, 1997).
- _____, *Sangre, valor y fortuna*, García Castañón, S., (ed.) (Oviedo, CSIC-Instituto Estudios Asturianos, 1991).

- BARBEITO, J.M., "Francisco Herrera el *Mozo* y la comedia *Los celos hacen estrellas*" en *El Real Alcázar de Madrid*, Checa, F., (ed.) (Madrid, Nerea, 1994), pp. 171-3
- BARBONI YANS, G., "Teatro a Mantova all'inizio del Seicento. La feste del 1608 descritte dal Follino. Contributo alla ricostituzione pratica del Teatro di Corte", *La Scenografia Barocca*, Schnapper, A., (ed.) (Bologna, 1982), pp. 35-41.
- BARCELO JIMÉNEZ, Juan, "La epístola de Cascales a Lope de Vega con motivo de la licitud de las comedias", *Segismundo*, I, 2 n° 2 (1965), pp. 227-245.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la, *Catalogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid, 1860). (Londres, Tamesis, 1968).
- BARRIONUEVO, Gabriel, "Entremés famoso del *Triunfo de los coches*", en *Madrid en el teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 47-68.
- BASTIANUTTI, D.L., "La inspiración pictórica en el teatro hagiografico de Lope de Vega", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas del I Congreso sobre Lope de Vega, Criado del Val, M. (ed.), (Madrid, Edi-6, 1981), pp. 711-718.
- BATAILLON, M., "Essai d'explication de l'Auto Sacramental", *Bulletin Hispanique*, 42 (1940), pp. 193-212.
- BEAMUD, Ana M^a., "Las Hilanderas, the theater and a comedia by Calderón", *Bulletin of comediantes*, 34, n° 1 (1982), pp. 37-44.
- BELMONTE, Luis, "La maestra de gracias", en *Entremeses y flor de sainetes de varios autores* (Madrid, 1657), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a.) (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 151-163.
- BENITEZ CLAROS, R. (ed.), *Verdones del Parnaso* (1668), (Madrid, CSIC, 1969).
- BERENGUER, Angel. (ed.), *Madrid en el teatro. Siglos de Oro. I* (Madrid, 1994)
- BERGMAN, H.E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (Madrid, Castaglia, 1965).
- _____, *Ramillete de entremeses y bailes* (Madrid, Castaglia, 1970).
- _____, *Luis Quiñones de Benavente* (N.York-1972, Castaglia, 1970).
- _____, "Algunos entremeses desconocidos de Luis Quiñones de Benavente", *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y Poesía*, Pincus, R., y G.Sobejano (eds.) (Madrid, Gredos, 1972), pp. 85-94.
- _____, "A Court Entertainment of 1638", *Hispanic Review*, 42 (1974), pp. 67-81.
- BERMÚDEZ, P.P., *La imaginación escénica del teatro sacramental de Calderón*. Tesis doctoral inédita (Rochester, 1969).
- BERNARDO DE QUIROS, F., *Obras. Aventuras de don Fruela*, García Valdés, C.C. (ed^a), (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984).
- _____, "La burla del pozo" (1639), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E. (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 187-198.
- _____, "El toreador don Babilés" (1656), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E. (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 209-222.
- _____, "Las fiestas del aldea", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J. (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 235-242.
- _____, "El muerto, Eufrasia y Tronera", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C.C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 349-363.
- _____, "Escandarbey", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C.C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 364-374.
- _____, "Sainete de las calles de Madrid", en *Madrid en el teatro*, I. Berenguer, A., (ed.) (Madrid, 1994), pp. 75-82.
- BERNIS, Carmen, "Tipos Sociales" y "Los Trajes", en *El Corral de comedias. Escenarios. Sociedad. Actores*. Castillejo, D., (ed.), (Madrid, Ayuntamiento, 1984), pp. 119-130.
- BERTI, F. I., "I bozzetti per y costumi", en *Firenze e la Toscana dei Medici ne'Il Europa del cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe* (Firenze, 1980), pp. 361-365.
- BLUE, W.R., "Art and History in Calderón's *Guardate del agua mansa*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 3 (1986), pp. 15-35.
- BLUMENTHAL, Arthur R., "Giulio Parigi and Baroque stage design", en *La Scenografia barocca*, Schnapper, A., (ed.), (Boloni, 1982), pp. 19-34.

- BOLAÑOS DONOSO, P., "Deconstrucción de arquetipos tradicionales: voz, traje y ademanes en *El Rey naciendo mujer*, de Luis Vélez de Guevara", en *Las mujeres en la Sociedad Española del Siglo de Oro*, Martínez Berbel, J.A., y R.Castilla Pérez (eds.), (Granada, 1998), pp. 57-79.
- BRADNER, Leicester, "The theme of "privanza" in spanish and english drama. 1590-1625", en *Homenaje a W.L.Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossoff, A.D. y J. Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 97-106.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (ed^a.), *Villancicos del siglo XVII y XVIII*, (Madrid, 1978).
- BRIESEMEISTER, D., "La metafórerica y la puesta en escena en algunos autos sacramentales", en *Hacia Calderón*, VII, (Wiesbaden, 1985), pp. 65-78.
- BUENDIA, F., *Antología del entremés* (Madrid, Aguilar, 1965).
- BUEZO, C., "El Sacristán fariseo. Edición de un entremés inédito y apuntes sobre la figura del fariseo", *Críticón*, 50 (1990), pp. 93-112.
- _____, "Problemas que plantea la edición crítica del género *mojiganga dramática*", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, García Lorenzo, L. y J.H.Varey (eds.), (Londres, Tamesis, 1991), pp. 237-244.
- _____, *La mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Filología, (Madrid, 1991).
- _____, *La Mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*. (Kassel, Reichemberger, 1993).
- _____, "Mojigangas dramáticas calderonianas: síntesis y parodia de un género", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, extra 1 (1997), pp. 131-135.
- _____, "Conciencia de genero y autoparodia en el teatro breve calderoniano: *La Negra*, una mojiganga de posible atribución a Calderón", en *Calderón. Entre veras y burlas. Actas II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, Domínguez Matito, F., y J. Bravo Vega (eds.), (Universidad de La Rioja, 2002), pp. 115-138.
- _____, (ed^a), *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*, (Madrid, Castaglia, 1992).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andromeda y Perseo*, Maestre, R., (ed.), (Almagro, Museo Nac. del Teatro-Ministerio de Cultura, 1994), y también en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 547-596.
- _____, "Las Carnestolendas", Rodríguez, E., y A.Tordera (eds.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 721-726.
- _____, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Rey Hazas, A., y F.Sevilla Arroyo (eds.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 373-408.
- _____, "La Casa de los linajes", en *Madrid en el Teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 87-94; y también edición de Rodríguez, E., y A.Tordera en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 727-731.
- _____, "La Casa holgona", en *Madrid en el Teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 95-104.
- _____, *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Arellano, I., et al. (eds.), (Madrid, Espasa Calpe, 1999), pp. 311-421.
- _____, *Celos aun del aire matan*, Stroud, M.D., (ed.), (San Antonio-Texas, 1981)
- _____, "Los Degollados", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 218-227.
- _____, *La Desdicha de la voz*, Ebersole, A.V., (ed.), (Estudios de Hispanofilia:University of North Carolina, 1969), (Valencia, Castaglia, 1963).
- _____, *El Divino Orfeo*, Enrique Duarte, J., (ed.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 697-714.
- _____, *Eco y Narciso*, Valbuena Briones, A., (ed.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 597-633.

- _____, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Rodríguez, E., y A.Tordera (eds.), (Madrid, Castaglia, 1982)
- _____, *La Fiera, el rayo y la piedra*, Egido, A., (ed^a.), (Madrid, Cátedra, 1989), y también edición de Sánchez Mariana, M., y J.Portús (eds.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 481-546.
- _____, *Fieras afemina amor*, Wilson, E.M., (ed.), (Kassel, Reichemberger, 1984)
- _____, "La Garrapiña" Rodríguez, E., y A.Tordera (eds.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 747-753.
- _____, *El Golfo de las sirenas*, Nielsen, S.L., (ed^a.), (Kassel, Reichemberger, 1989).
- _____, *El Gran teatro del Mundo*, Allen, J., y D.Yndurain (eds.), (Barcelona, Crítica, 1997).
- _____, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, BAE, IV (Madrid, 1945).
- _____, *La Hija del aire*, Ruiz Ramón, F., (ed.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 147-183.
- _____, *La Humildad coronada. Auto sacramental*. Ed. facsimilar del Mss Res. 72 de la B.N. Introducción y transcripción Sánchez Mariana, M., (Madrid, 1981).
- _____, "Jácara de Carrasco", Rodríguez, E., y A.Tordera (eds.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 733-736.
- _____, "Jácara de Mellado", Rodríguez, E., y A.Tordera (eds.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 737-740.
- _____, *El Mayor monstruo del mundo*, Ruano de la Haza, J.M^a., (ed.), (Madrid, Espasa Calpe, 1945), y también en edición de Valbuena Briones, A., en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 41-74.
- _____, *No hay burlas con el amor*, Arellano, I., (ed.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 441-472.
- _____, *El Nuevo palacio del Retiro*, Paterson, A.K.G., (ed.), (Kassel, Reichemberger, 1998).
- _____, "La Pedidora" (1663), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 399-410.
- _____, *Peor esta que estaba*, Valbuena Briones, A., (ed.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 409-440.
- _____, *El Pintor de su deshonra*, Valbuena Briones, A., (ed.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 291-327.
- _____, "La Plazuela de Santa Cruz" (1661), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 361-372.
- _____, "La Plazuela de Santa Cruz", en *Madrid en el Teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 104-116.
- _____, *El Pleito matrimonial*, Arellano, I., (ed.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 641-658.
- _____, *Primero y Segundo Isaac*, Zafra, R., y E.Borrego (eds.), (Madrid, Alpuerto-Caja Madrid, 2001). Con edición de la música a cargo de A.Torrente.
- _____, *La Púrpura de la rosa*, Cardona, A., D.Cruickshank y M.Cunningham (eds.), (Kassel, 1990).
- _____, "Las Visiones de la Muerte", Rodríguez, E., y A.Tordera (eds.), en *Calderón de la Barca. Obras Maestras*, Alcalá-Zamora, J., y J.M^a Díez Borque (eds.), (Madrid, Castaglia, 2000), pp. 741-746.
- CALLE, Fco. de la, "Los valientes encamisados" (1665?). *Ociosidad entretenida* (Madrid, 1668), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 441-450.
- CAMARA, Alicia, "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento", *Madrid en el Renacimiento* (Madrid, Comunidad de Madrid, 1986), pp. 61-93.

- CAMERINO, José, "Los efectos de la fuerza" (*Novelas Amorosas*, 1624), en *Novelas Amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Rodríguez Cuadros, E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1988), pp. 109-126.
- _____, "Los peligros de la ausencia" (*Novelas Amorosas*, 1624), en *Desatinos y Amoríos. Once cuentos españoles del siglo XVII*, Pontón, G., (ed.), (Barcelona, Muchnik Ed., 1999), pp. 235-253.
- _____, "El pícaro amante" (*Novelas Amorosas*, 1624), en *Novelas Amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Rodríguez Cuadros, E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1988), pp. 91-108.
- CAMPA, M. de la, D. GAVELA y D. NOGUERA, "Breve Corpus documental para el estudio de los festejos públicos y su dimensión teatral a finales del XVI en Madrid", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 89-98.
- CANAVAGGIO, J., "Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito", en *La comedia. Actas Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*. Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992, Canavaggio, J., (ed.), (Madrid, 1995), pp. 245-256.
- _____, (ed.), *La comedia. Actas Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*. Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992, (Madrid, 1995).
- CÁNCER, Jerónimo de, "El Cortesano" (1656), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 279-290.
- _____, "Entremés del Gigante", en *Tardes apacibles, de gustoso entretenimiento* (Madrid, María de Quiñones, 1663), fols. 52v-57r.
- _____, "Los Gitanos", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a.), (Madrid, 1965), pp. 619-634.
- _____, "Los Hombres Deslucidos" (1655), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 313-322.
- _____, "El Portugués", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a.), (Madrid, 1965), pp. 635-650.
- _____, "Los Putos", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 228-234.
- _____, "Testimonios", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C.C., (ed^a.), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 375-386.
- _____, "La Visita de la cárcel" (1655), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 301-312.
- CANET VALLES, J. L., "Las comedias manuscritas anónimas o de posibles "autores de comedias" como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el periodo áureo", en García Lorenzo, L., y J.E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, (Londres, Támesis, 1991), pp. 273-283.
- _____, "Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda", en Diago, M.V., y T.Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, (Universidad de Valencia, 1991), pp. 79-90.
- CANTERA MONTENEGRO, Jesús, "La presencia del teatro en *Las Meninas* y en *Las Hilanderas*", *Bol. Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXVI (1989), pp. 107-123.
- CAPARROS ESPERANTE, Luis, "Un breve olor de Corte para *La noche de San Juan* de Lope", *Bulletin of comediantes*, 42, nº 1 (1990), pp. 93-117.
- CARANDINI, Silvia, *Teatro es Spettacolo nel Seicento*, (Roma, Ed.Laterza, 1995) 1ª edic. 1990.
- CARILLA, E., *El teatro español en la Edad de Oro. Escenarios y representaciones*, (Buenos Aires, 1968).
- CARO DE MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, Luna, L., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1993).
- CARVAJAL Y SAAVEDRA, Mariana, *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas* (1663), Soriano, C., (ed.) (Madrid, Comunidad de Madrid, 1993).
- CASA, F.P., "Conflicto y jerarquía de valores en el teatro del Siglo de Oro", en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, González, A., T. Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 15-24.

- CASE, Th.E., *Las dedicatorias de partes XII-XX de Lope de Vega* (University of North Carolina, 1975)
- _____, "The Role of Venus in the Mythological Dramas of Lope and Calderón", *Revista de Estudios Hispánicos*, 18 (1984), pp. 195-206.
- CASTILLEJO, D. (ed.), *El Corral de Comedias. Escenario, sociedad, actores*. Centenario del Teatro Español, abril-junio de 1984 (Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento y Comunidad Autónoma de Madrid, 1984).
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *Aventuras del bachiller Trapaza*, Joset, J. (ed.), (Madrid, Cátedra, 1986)
- _____, *Las harpías de Madrid, La niña de los embustes, Aventuras del bachiller Trapaza, La Garduña de Sevilla, La vida y hechos de Estebanillo González*, en Zamora Vicente, A., (ed.), *Novela picaresca española*, III (Barcelona, Noguer, 1976).
- _____, "La fantasma de Valencia" (*Tardes entretenidas*, 1625), en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Rodríguez, E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1988).
- _____, *Fiestas del jardín que contienen tres comedias y cuatro novelas*, (ed.facsimil) (Hildesheim-New York, Georg Olms, 1973).
- _____, *Sala de recreación*. Edición de Glenn, R.F., y F.G. Veri (Valencia, Alabartos, 1977)
- _____, *Tardes entretenidas*. Edición de Campana, P., (Barcelona, Montesinos, 1992).
- _____, "Entremés de la Castañera", en *Madrid en el teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 121-129.
- _____, "La prueba de los doctores", en *Antología del entremés barroco*, Buendía, F., (ed^a.), (Madrid, 1965), pp. 456-473).
- CASTRO, A y H.A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, (Salamanca, Anaya, 1968).
- CASTRO, Fco. de, "La burla del sombrero", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 284-296.
- CATTANEO, M^a T., *Lope de Vega Carpio: Lo fingido verdadero*, (Roma, Bulzoni, 1992).
- CECILLA, M^a A., "Dramaturgos del Siglo de Oro", Martínez Berbel, J.A., y R.Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, (Granada, 1998), pp. 185-195.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Pedro de Urdemalas (Ocho Comedias y ocho Entremeses nuevos)* (Madrid, 1615). Edición de Talens, J., y N. Spadaccini, (Madrid, Cátedra, 1986).
- CÉSPEDES, Gonzalo de, "La constante cordobesa" (*Historias peregrinas y ejemplares*, 1623), en *Desatinos y Amoríos. Once cuentos españoles del siglo XVII*, Pontón, G., (ed.), (Barcelona, Muchnik Ed., 1999), pp. 151-194.
- CIANCARELLI, Roberto, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del Teatro Farnese di Parma (1618-1629)*, (Bulzoni, 1987)
- CIORANESCU, A., "Tirso de Molina y Lope de Vega", en *Homenaje a W.L.Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossoff, A.D., y J.Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 151-160.
- COE, A.M., *Catalogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, (Baltimore, 1935).
- COLELL ENRICH, M., "Biografía: Calderón en tres jornadas", en *Estudios sobre Calderón*, I, Aparicio Maydeu, J., (ed.), (Madrid, Itsmo, 2000), pp. 25-33.
- Coloquio International La fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*. Aix en Provence, 6,7, 8 décembre, 1985 (Aix en Provence, Université de Provence, ¿1985?).
- COSTA, Angelina, "Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido mas firme* de Lope de Vega", en *El mito en el teatro clásico español. VII Jornadas de Teatro Clásico Español*. Almagro, 25 al 27 de septiembre de 1984, Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.), (Madrid, Taurus, 1988), pp. 278-285.
- COTARELO Y MORI, E., "Noticias inéditas de las comedias de Calderón y otros", *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, I (1901), pp. 142-146, 179-182, 212-214, 245-247, 263-264, 295-296, 327-328, 372-376.
- _____, "El primer auto sacramental del teatro español, y noticia de su autor, el bachiller Hernán López de Yanguas", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII (1902), pp. 251-272.
- _____, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, (Madrid, 1904).

- _____, *Migajas de Ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, (Madrid, 1908).
- _____, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, 2 vols., (Madrid, 1911)
- _____, *El teatro de Cervantes*, (Madrid, 1915).
- _____, "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias", *B.R.A.E.*, III (1916), pp. 272-297 y 454-497.
- _____, "Luis Velez de Guevara y sus obras dramáticas", *B.R.A.E.*, 3(1916) pp. 621-652 y 4 (1917) pp. 137-171, 269-308, 414-444.
- _____, "Dramáticos españoles del siglo XVII: Alvaro Cubillo de Aragón", *B.R.A.E.*, V (1918), pp. 3-23.
- _____, "Dramáticos del siglo XVII: D. Antonio Coello y Ochoa", *B.R.A.E.*, V (1918), pp. 550-600.
- _____, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, 1924).
- _____, "Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII", *R.B.A.M.*, Octubre (1925), pp. 461-470.
- CRO, Stelio, "Calderón y la pintura", en *Calderón and the Baroque Tradition*, Levy, K., J. Ara y G. Hughes (eds.), (Wilfrid Laurier University Press, 1985), pp. 119-124.
- CRUZADA VILLAAMIL, "Teatro antiguo español", *El Averiguador*, 2ª época, I (1871).
- CUBILLAS, R.M., "Aproximación a una comedia mitológica de Calderón", *Castilla*, 4 (1982), pp. 57-71.
- CUENCA Y PRADO, L.A. de, "El mito clásico en *La estatua de Prometeo*", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 413-419.
- CUERVO ARANGO, Fco., *Francisco Antonio de Bances y López Candamo. Estudio bibliográfico y crítico*, (Madrid, 1916)
- CURTIUS, E.R., "La teoría del arte en Calderón y las artes liberales", *Literatura europea y Edad Media latina*, II (México, F.C.E, 1955), pp. 776-790.
- _____, "La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII", *Literatura europea y Edad Media latina*, (México, F.C.E, 1955), pp. 760-775.
- CHAPMAN, "Las comedias mitológicas de Calderón", *Revista de Literatura*, V (1954), pp. 35-67.
- CHAVES MONTOYA, T., *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, (Aranjuez, 12 Calles, 1991).
- _____, "Un espectáculo mediceo de Calderón de la Barca (*Fortunas de Andromeda y Perseo*)", en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas XXIII Jornadas Teatro Clásico, Pedraza, F., et al. (eds.), (Almagro, 2001), pp. 225-252.
- DAMIANI, B.M., "Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*, Ruano de la Haza, J.M., (ed.), (Canada, 1989)
- DANIEL, L.A., "The loas of Sor Juana Inés de la Cruz", en *Letras Femeninas*, 11 (1985), pp. 42-48.
- DAVIS, Ch., "The audible stage: noises and voices off in Golden Age drama", en Davis, Ch., (ed.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in honour of John Varey*, (London, Westerfield College, 1991), pp. 63-72.
- _____, y J.E. VAREY, "Perspective scenery in the corral de la Olivera, Valencia, en 1665", en *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, Davis, Ch., y P.J. Smith (eds.), (Londres-Madrid, Támesis, 1993), pp. 89-104.
- _____, *Fuentes para la historia del teatro en España, XX. Los hospitales y los corrales de comedias de Madrid: 1574-1615. Estudio y Documentos*, (Londres, Támesis, 1993)
- DAVIES, G.A., *A poet at court: Antonio Hurtado de Mendoza*, (Oxford, Dolphin, 1971)
- DECROISSETTE, Françoise, "Un exemple d'administration des théâtres au XVIIème siècle: Le théâtre de la Pergola a Florence (1652-1662)", en *Arts du Spectacle et Histoire des Idées. Recueil offert en Hommage a J. Jacquot*, (Tours, 1984), pp. 73-90.
- _____, "Aspects et Significations de la "Scena Regia" dans le drame en musique italien de la deuxième moitié du XVIIe. siècle", en *Les voies de la creation Theatrale*, Konigson, E., (ed.), (París, CNRS, 1980), pp. 265-315.
- DIAGO, Manuel V., "Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional", *Críticón*, 50 (1990), pp. 41-65.

- DIAGO, V., y Teresa FERRER (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII. (Valencia, Universidad de Valencia, 1991).
- DIAMANTE, Juan Bautista, "El figonero" (*Rasgos de Ocio*, Madrid, 1661), Bergman, H.E., (ed^a), *Ramillete de entremeses y bailes*, (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 347-360.
- _____, "Xacara entremesada de la Pulga y la Chispa"; "Bayle en esdrújulos de Marizapalos"; "Baile entremesado en esdrújulos del Pórtico de la cárcel", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), pp. 11; 52; 212, (Madrid, CSIC, 1969).
- _____, "La Pulga y la Chispa", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), , (Madrid, Taurus, 1985), pp. 329-333.
- DÍAZ CASTAÑON, C., "Bances Candamo y su teatro político", *Cuadernos del Norte*, 6 (1981), pp. 74-82.
- _____, "El esclavo en grillos de oro. Acercamiento al teatro político de Bances Candamo", en *Teoría y realidad en el teatro español del Siglo de Oro. La influencia italiana*. Actas coloquio, Roma 16 a 19 de noviembre de 1978. (Roma, 1981), pp. 387-418
- DÍAZ DE ESCOBAR, N., *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, (Barcelona, Montaner, 1924).
- _____, "Poetas dramáticos del siglo XVII: Juan Bautista Diamante", *B.R.A.H.*, 90 (1927), pp. 216-226; 91 (1927), pp. 105-114.
- _____, "Poetas dramáticos del Siglo XVII: D. Francisco Bances Candamo", *B.R.A.H.*, 41 (1927), pp. 105-114.
- DÍAZ ECHARRI, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español* (Madrid, CSIC, 1949).
- DÍEZ BORQUE, J.M^a., "¿De qué vivía Lope de Vega?", *Segismundo*, (1972) pp. 65-89.
- _____, "Estructura social del corral de comedias", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 274 (1973), pp. 7-22.
- _____, "Organización económica de los corrales de comedias madrileños en el siglo XVII", *Arbor*, 351 (1975), pp. 91-99.
- _____, *La Sociedad Española y los viajeros del siglo XVII*, (Madrid, 1975)
- _____, *Sociología de la comedia española en el siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1976)
- _____, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona, A.Bosch, 1978).
- _____, "El feminismo de D^a María de Zayas", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del 2º Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español*. Toulouse 16-17 nov., 1978, (Toulouse, Universidad, 1978), 61-88.
- _____, "Públicos del teatro español del siglo XVII", *II Jornadas de Teatro Clásico Español*, (Almagro, 1980), pp. 61-87.
- _____, "Lope para el vulgo. Niveles de significación", en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (Roma, 16 a 19 de nov., 1978), (Roma, 1981), pp. 297-314.
- _____, *Pedro Calderón de la Barca: una fiesta sacramental barroca*, (Madrid, Taurus, 1983).
- _____, "Teatro y fiesta en el barroco español. El auto sacramental de Calderón y el público", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 396 (1983), pp. 606-642.
- _____, "Liturgia-fiesta-teatro: órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI", *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada. Dicenda*, 6 (1987), pp. 485-499.
- _____, *El teatro en el siglo XVII*, (Madrid, Taurus, 1988).
- _____, "Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII", *Criticón*, 42 (1988), pp. 103-124.
- _____, "La representación teatral del siglo XVII como espectáculo de conjunto", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, I (Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989), pp. 203-216.
- _____, "Los autos del 98", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, vol. II, 8 (Amsterdam, 1989), pp. 435-449.
- _____, "Distintas posibilidades del teatro en la calle", en *Espacios teatrales del Barroco Español*, J.M^a Diez Borque (ed.). *XIII Jornadas de Teatro Clásico*, (Almagro, 1991), pp. 3-26.
- _____, "Las sombras de la documentación y el valor informativo de las relaciones de fiesta", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, García Lorenzo, L., y J.E. Varey (eds.), (Londres, Támesis, 1991), pp. 205-215.

- _____, "El Auto Sacramental en los corrales de comedias", en *9º Coloquio Anglogermano*. Liverpool, 1990. Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1991), pp. 45-53.
- _____, "Fiesta Sacramental barroca *El Gran Mercado del Mundo* de D. Pedro Calderón de la Barca", en *Fiesta Barroca*, (Madrid, 1992), pp. 25-85.
- _____, "Fiesta y teatro en la corte de los Austrias", en *Barroco español y Austriaco. Fiesta y Teatro en la Corte*. (Madrid, Museo Municipal, 1994), pp. 15-23.
- _____, "Las fiestas del teatro del Siglo de Oro: la sacramental barroca", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez, J.A., Rodríguez y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad, 1994), pp. 23-58.
- _____, "Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica", en *La Comedia*, Canavaggio, J., (ed.), (Madrid, 1995), pp. 155-177.
- _____, "Noticias que del teatro cortesano y su aparato da el avisador Jerónimo de Barrionuevo", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 269-298.
- _____, "Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey", en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Europeennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia, 1996. K. Sabik (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 177-204.
- _____, "Espacios del teatro cortesano", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de teatro Clásico*, 10 (Madrid, 1998), pp. 119-136.
- _____, "Calderón de la Barca: celebración teatral de los dioses", *Ínsula*, 644-645 (agosto/septiembre), (2000), pp. 15-18
- _____, (ed.), *Historia del teatro en España* (Tomo I: Edad Media, Siglos XVI y XVII), (Madrid, 1983)
- _____, (ed.), *Teatro y Fiesta en el Barroco*, (Barcelona, 1986).
- _____, (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, (Londres, Támesis, 1989)
- _____, (ed.), *Espacios teatrales del Barroco Español: Calle-Iglesia-Palacio-Universidad*, (Kassel, Reichemberger, 1991).
- _____, (dir.), *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998).
- DÍEZ DE REVENGA, F.J., *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (Universidad de Murcia, 1983).
- _____, "Monarquía y mito en la España del Siglo de Oro: el anfiteatro de Felipe el Grande", en *El mito en el teatro clásico español*. VII Jornadas de teatro clásico español. Almagro, 25 al 27 de septiembre de 1984, Ruiz Ramón y Oliva (eds.) (Madrid, Taurus, 1988), pp. 196-202.
- _____, "Teatro clásico y canción tradicional", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 29-44.
- DIPUCCIO, Denise, "Ambiguous voices and beuties in Calderón's *Eco y Narciso* and their tragic consequences", *Bulletin of comediantes*, 37 nº 1 (1985), pp. 129-144.
- DIXON, V., "La comedia de corral de Lope como genero visual", *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 35-58.
- _____, "The Emblemas Morales of Sebastián de Covarrubias and the plays of Lope de Vega", *Emblematica*, VI nº 1, Summer (1992), pp. 83-104.
- _____, "El post-Lope: *La noche de San Juan*, metacomedia urbana para palacio", en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Actas XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1995. Pedraza Jimenez, F.B., y R.González Cañal (eds.), (Almagro, 1996), pp. 61-82.
- DOMÍNGUEZ, E., "Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano", *B.R.A.E.*, LXVII (1987), pp. 251-270.
- DOMÍNGUEZ, Rosalía, "Una pionera del feminismo en el Madrid del siglo XVII: María de Zayas y Sotomayor", *Villa de Madrid*, 84, (1985-II), pp. 39-52.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, E., "Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano", *BRAE*, 67 (1987), pp. 251-270.
- DURAN, M., "Lope y la evolución del gracioso", *Bulletin of the comediantes*, 40 (1988), pp. 5-12.

- EBERSOLE, A.V., *El ambiente español visto por Juan Ruiz de Alarcón*, (Madrid, Castaglia, 1959).
- EGÍDO, Aurora, *La fabrica de un auto sacramental: "Los encantos de la culpa"*, (Universidad de Salamanca, 1982).
- _____, "El Mundo en los Autos Sacramentales de Calderón", en *Hacia Calderón. 8º Coloquio Anglogermano*. Bochum, 1987, Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1988), pp. 40-64.
- _____, "Dos variantes escenográficas de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca (según la versión de Vera y Tassis, 1687, y la valenciana de 1690)", en *Sobre poesía y teatro*, (Málaga, UNED, 1989), pp. 75-93.
- _____, "La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, según la edición de 1664", en *La escenografía del teatro barroco*, Egido, A., (ed^a.), (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989), pp. 161-184.
- _____, "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, (Barcelona, Crítica, 1990), pp. 164-197.
- _____, "El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón", en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Diago, M.V., y T.Ferrer (eds.), (Valencia, Universidad de Valencia, 1991), pp. 387-405.
- _____, *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, (Kassel-Reichemberger, 1995).
- _____, "La majestad de la rosa", en *La púrpura de la rosa*. Programa representación en el Teatro de la Zarzuela (Madrid, 1999), pp. 9-17.
- _____, (ed^a), *La escenografía del teatro barroco* (Universidad de Salamanca, 1989).
- ELIZALDE, Ignacio, "San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico", *Razón y Fe*, 153 (1956), pp. 280-314.
- _____, "El antiguo teatro de los colegios de la Compañía de Jesús", *Educadores*, 4 (1962), pp. 667-684.
- _____, "El papel de Dios verdadero en los autos y comedias mitológicas de Calderón", *Actas*, II (Madrid, CSIC, 1983), pp. 999-1012.
- _____, "Teoría del Teatro de F.A. Bances Candamo", en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, II, 8, (Amsterdam, 1989), pp. 219-231.
- Enciclopedia dello Specttacolo*, (Roma, Le Maschere, 1960).
- ENTENZA DE SOLARE y P. SAENZ. "Celos aun del aire matan: la versión de Pedro Saenz y José Guillermo García Valdecasas", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 1569-1572.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de, *Vida de Lope de Vega*, (Barcelona, Labor, 1936).
- _____, *Una familia de ingenios: los Ramírez de Prado*, (Madrid, 1943)
- _____, "Vivir y crear de Lope de Vega", *Arbor* (1948), p. 488.
- ESPINEL, V. "La casa de la memoria" en *Diversas Rimas*, (Madrid, 1591), Navarro González, A., y P.González Velasco (eds.) (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980), pp. 102-124.
- _____, V., *Vida del escudero Marcos de Obregón* (Madrid, 1618), Carrasco Urgoiti, M^a.S., (ed^a.), 2 vols. (Madrid, Castaglia, 1972).
- ESQUER TORRES, R., "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVII", *Segismundo*, I,2 nº 2 (1965), pp. 187-226.
- ESTEPA, Luis, "Voz femenina: los comienzos de la lírica popular hispánica y su relación con otros géneros literarios", *Cuadernos de teatro clásico*, nº 3 (1989), pp. 9-27.
- _____, "Elementos dramáticos en varios sermones a fines del siglo XVII", en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, (Amsterdam, Rodopi, 1989), pp. 155-178.
- _____, *Teatro breve y de Carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1994).
- EZQUERRA, R. *Fiestas a personajes extranjeros en tiempos de Felipe IV*, (Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1985).
- FALCONIERI, J.J., "Historia de la Commedia dell'arte en España", *Revista de Literatura*, XI y XII (1957), pp. 3-37, y pp. 69-90.
- FELTEN, H., "La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas y Lope de Vega", en *Hacia Calderón. 8º Coloquio Anglogermano*. Bochum, 1987. Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1988), pp. 77-81.

- FELZAGA, Luis de, "Entremeses de Pandurico", *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), pp. 31.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, "Cuento del rico desesperado". *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1614), tomo II. Cito por *Desatinos y Amorios. Once cuentos españoles del Siglo XVII*, Pontón, G., (ed.), (Barcelona, Muchnik, 1999), pp. 105-131.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, J., *Estudios sobre Lope de Vega*, (Salamanca, Anaya, 1967).
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., "Calderón y el texto literario", *Insula*, 644-645 (agosto/sept.), (2000), pp. 31-33.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, J., *Literatura y Sociedad en los entremeses del siglo XVII*, (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992).
- FERNÁNDEZ PÉREZ, Alicia, "La mujer trabajadora del barroco a través de la picaresca", en *VI Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer: El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, (Madrid, Universidad Autónoma, 1996), pp. 17-29.
- FERRER VALS, T., *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*. Tesis Doctoral, 2 vols. en microfichas. Universidad de Valencia.
- _____, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, (Londres, Tamesis, 1991)
- _____, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, (Madrid-Sevilla-Valencia, UNED-Universidades de Sevilla y Valencia, 1993).
- _____, "Teatros y representación cortesana. La Arcadía de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena", en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 213-232.
- _____, "Mujer y escritura dramática: del acatamiento a la réplica de la convención teatral", en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Reyes Peña, M., (ed^a), (Junta de Andalucía-Festival de Almagro, 1998), pp. 9-32.
- _____, "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 63-84.
- FLASCHE, Hans, "La teatralidad del auto sacramental mitológico. *Andrómeda y Perseo* de Calderón", *III Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 1980), pp. 153-171.
- _____, (ed.), *Hacia Calderón. IV Coloquio Anglogermánico* (Berlín, 1979)
- FLECNIAKOSKA, J.L., *La formation de l'auto religieux avant Calderón* (Montpelier, 1961).
- _____, "Une épître d'Antonio de Guevara et la "Loa entre un cortesano y un villano" (texte inédit)", *Les Langues Romances*, 75 (Montpelier, 1962), pp. 1-13
- _____, "Comedias, autos sacramentales et entremeses dans les miscellanées", en *Dramaturgie et Société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI et XVII siècles*, (París, CNRS, 1968), pp. 117-123.
- _____, "La "Loa" comme source pour la connaissance des rapports troupe-public", en *Dramaturgie et Société*, Jacquot, J., (ed.), (París, 1968), pp. 111-116.
- _____, *La Loa*, (Madrid, SGEL, 1975).
- FLOR, F.R., y E. GALINDO BLASCO, *Política y Fiesta en el Barroco*, (Universidad de Salamanca, 1994).
- FLORIT DURAN, F., "Testimonios teatrales de los costumbristas barrocos", en *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Actas Jornadas IX-X (Almería, 1995), pp. 181-191.
- FOTHERGILL-PAYNE, L., *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, (Londres, Thamesis, 1977).
- _____, "On readers, spectators and critics", *Bulletin of Comediantes*, 37 (1985), pp. 167-169.
- _____, "The World Picture in Calderon's Autos Sacramentales", en *Calderón and the Baroque Tradition*, (1985), pp. 33-40.
- _____, "The Jesuitas as masters of Rethoric and Drama", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10 (1986), pp. 375-387.
- FOULCHE-DELBOSC, R., "Rimas del Incógnito", *Revue Hispanique*, XXXVII (1916), pp. 251-399.
- FRADEJAS, J., "Diario madrileño de 1636 (24 de mayo a 27 de diciembre)", *A.I.E.M.*, XVI (1979), pp. 87-161.

- FRANCO DURAN, M^aJ., "La función de la mitología clásica en el teatro del Siglo de Oro", en *Studia Hispánica*, Strosetzki, Ch., (ed.) (Vervuert-Iberoamericana, 1998), pp. 119-129.
- FRENK ALATORRE, M., "Un desconocido Cantar de los Comendadores, fuente de Lope", en *Homenaje a W.L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossoff, A.D. y J. Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 211-222.
- _____, *Estudios sobre lírica antigua*, (Madrid, Castaglia, 1978).
- _____, "Lectores y Oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. I. Venecia, 1980. (Roma, Bulzoni, 1982), pp. 101-123.
- _____, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, (Madrid, 1987)
- _____, "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en *Actas del primer Congreso Anglo-Hispano*, II. (Madrid, Castaglia, 1993)
- _____, "El cancionero oral", en *Culturas en la Edad de Oro*, Díez Borque, J.M^a., (ed.), (Madrid, Edit. Complutense, 1995), pp. 83-96.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, (Madrid, Anaya, 1968).
- FRUTOS, E. de, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales* (Zaragoza, 1952) (Reedic. Zaragoza, 1981).
- Fuentes para la historia del teatro en España I. Representaciones palaciegas 1603-1699. Estudio y documentos*, Shergold, N.D. y J.E. Varey (eds.) (Londres, Támesis, 1982)
- Fuentes para la historia del teatro en España III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Varey, J.E., y N.D., Shergold (eds.) (Londres, Támesis, 1971)
- Fuentes para la historia del teatro en España IV. Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Varey, J.E., y N.D., Shergold (eds.) (Londres, Támesis, 1973)
- Fuentes para la historia del teatro en España V. Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, Varey, J.E., y N.D., Shergold (eds.) (Londres, Támesis, 1975)
- Fuentes para la historia del teatro en España VI. Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, Shergold, N.D., y J.E. Varey (eds.) (Londres, Támesis, 1979)
- Fuentes para la historia del teatro en España IX. Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Varey, J.E., y N.D., Shergold (eds.) (Londres, Támesis, 1989)
- Fuentes para la historia del teatro en España XXIX. El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Greer, M.R., y J.E. Varey (eds.), (Londres, Támesis, 1997)
- GALLARDO, Carmen, "El teatro como predicación: la homilética del Padre Acevedo", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 161-169.
- GÁLLEGO, Julián, "Calderón de la Barca y la integración de las artes", *Goya*, 161-2 (1981), pp. 274-281.
- GALLEGO MORELL, A., *El mito de Faetón en la literatura española*, (Madrid, 1961).
- _____, A. SORIA y N. MARIN (recop.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, 3 tomos, (Granada, Universidad de Granada, 1979).
- GARCÍA BERRIO, A., *Intolerancia del poder y protesta popular en el Siglo de Oro. Los debates sobre la licitud moral del teatro*, (Málaga, Universidad de Málaga, 1978).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^aC., "El cuerpo entre predicadores y copleros", en *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, (París, Sorbonne, 1990), pp. 233-244.
- GARCÍA GARCÍA, B. J., "El alquiler de hatos de comedias y danzas en Madrid a principios del siglo XVII", *Cuadernos de Historia Moderna*, 10 (1989-1990), pp. 143-164.
- _____, "Los hatos de actores y compañías", en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 165-190.
- GARCÍA-CASTAÑÓN, Santiago, "Francisco Bances Candamo. Nota biográfica e ideas sobre el teatro", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994), pp. 59-94.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F., "Archivo de la Cofradía de la Novena", en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992).
- GARCÍA LORENZO, L., "La escenografía de los géneros dramáticos menores", en *La escenografía del teatro barroco*, Egido, A., (ed^a.), (Universidad de Salamanca, 1989), pp. 127-139.
- _____, (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, (Madrid, CSIC, 1983)

- _____, (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, (Madrid, Ministerio de Cultura, 1988).
- _____, y J.E. VAREY, (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, (Londres, Támesis, 1991),
- GARCÍA RUIZ, V., "Calderón y la loa *Para coronar abril*", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, Arellano, I., y otros (eds.), (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 37-48.
- _____, "Loa para el auto del *Veneno y la triaca* de Calderón", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, Arellano, I., y otros (eds.), (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 49-64.
- _____, "La *Loa de la Maya*", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, Arellano, I., y otros (eds.), (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 65-79.
- GARCÍA SORIANO, J., *El teatro universitario y humanístico en España*, (Toledo, 1945).
- GARCÍA VALDÉS, C.C., "*El Sordo* y *Don Guindo*, dos entremeses de "figura" de Francisco Bernardo de Quirós", *Segismundo*, 17/37-38 (1983), pp. 241-69.
- _____, "Un entremés inédito de Francisco Bernardo de Quirós: *Entre bobos anda el juego*", *Segismundo*, XVIII (1984), pp. 291-308.
- _____, *Antología del entremés barroco*, (Barcelona, Plaza y Janés, 1985).
- _____, "Bibliografía crítica de las obras de Francisco Bernardo de Quirós", *Críticón*, 32 (1985), pp. 5-53.
- GARIOLO, Joseph, "Lope de Vega y los italianos que vivían en Madrid en su tiempo", *Arbor*, 111 (1982), pp. 116-123.
- GENTILLI, Luciana, "Uno scenografo di corte fra Italia e Spagna. Appunti per una biografia di Baccio del Bianco", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 7/8 (1988), pp. 41-60.
- _____, *Fiestas y diversiones en Madrid. La 2ª mitad del siglo XVII. Relatos de viajeros europeos*, (Roma, Bulzoni, 1989).
- _____, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca. Fortunas de Andromeda y Perseo*, (Roma Bulzoni, 1991).
- GIL ENRÍQUEZ, Andrés, "El ensayo" (*Ociosidad Entretenida*, 1668), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 334-346.
- GÓMEZ MINGORANCE, M., "*Apolo y Climene*, *El hijo del Sol*, *Faetón*. (Análisis de dos comedias calderonianas)", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 461-476.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, G. E., "Autos sacramentales y comedias de Lope de Vega en *El peregrino en su patria* de 1604", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid 20,21 y 22 de febrero, 1995, (Valladolid, 1997), pp. 365-370.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A., "Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias", *Boletín Biblioteca Menéndez Pelayo* (1921), pp. 5-7.
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo, *Autos Sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, BAE, T. 58, (Madrid, 1952).
- GRAJALES, Juan, "Baile del Sotillo de Manzanares", en *Madrid en el teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 171-173.
- GRANADOS Y MOSQUERA, Diego, "Mojiganga cantada de la renegada de Valladolid", en *Verdones del Parnaso* (1668), R. Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 99.
- GRANJA, Agustín de la, "Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el Padre Valentín de Céspedes", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Vol II. (Granada, 1979), pp. 145-159.
- _____, *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, (Granada, Universidad de Granada, 1981).
- _____, *Del teatro en la España barroca. Discurso y escenografía* (Granada, 1982).
- _____, "Los entremeses de *La premática* de Calderón (Notas y addenda a una edición crítica)", en *Estudios Románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, (Granada, Universidad, 1985), vol. II, pp. 257-274.
- _____, "El entremés y la fiesta del Corpus", *Críticón*, 42 (1988), pp. 139-153.
- _____, "Lope de Vega, Alonso Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*, Ruano de la Haza, J.M^a, (ed.), (Canadá, 1989).

- _____, "Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera parte: Estudios II", *Criticón*, 50 (1990), pp. 113-124.
- _____, "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, García Lorenzo, L., y J.E.Varey (eds.), (Londres, Támesis, 1991), pp. 19-41.
- _____, "El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas", en *Espacios teatrales del barroco español*. XIII Jornadas de Teatro Clásico, Díez Borque, J.M^a, (ed.). (Almagro, 1991), pp. 121-147.
- _____, "Una carta con indicaciones escénicas para el autor de comedias Roque de Figueroa", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17-2 (1993), pp. 383-388.
- _____, "Una loa para *La cena de Baltasar* y probable estreno (Madrid, 1635) del auto calderoniano", en *Hacia Calderón. 10º Coloquio Anglogermano*. Passau, 1993. Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1994), pp. 147-163.
- _____, "Una *Loa con que empezó Escamilla en Madrid* atribuida a Calderón", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Arellano, I., et. al. (eds.), (Navarra, GRISO-LEMSO, 1996), vol. II, pp. 169-175.
- _____, "Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 189-206.
- _____, "Este paso está ya hecho. Calderón contra los mosqueteros", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*. *Anthropos*, extra 1 (1997), pp. 73-84.
- _____, "Felipe II y el teatro cortesano en la Península Ibérica", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 31-54.
- _____, "Obras de Lope y Calderón en la vida de María de Heredia, autora de comedias", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Martínez Berbel, J.A., y R.Castilla Pérez (eds.), (Granada, 1998), pp. 263-292.
- _____, "Por los entresijos de los antiguos corrales de comedias", en *Studia Hispánica*, Strosetzki, Ch., (ed.), (Vervuert-Iberoamericana, 1998), pp. 159-190.
- GRANJA, A. de la y M^a L. LOBATO, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, (Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 1999).
- GREER, M.R., "The play of power: Calderon's *Fieras afemina amor* and *La estatua de Prometeo*", *Hispanic Review*, 53, 3 summer (1988), pp. 319-341.
- _____, *Pedro Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*. Estudio de la música por L.K.Stein. (Kassel. Reichemberger, 1986).
- _____, "Bodies of power in Calderón's *El nuevo palacio del Retiro* and *El mayor encanto, amor*", en *Conflicts of discourse: Spanish literature in the Golden Age*, Evans, P.W., (ed.), (Manchester, University, 1990), pp. 145-165.
- _____, *The play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, (New Jersey, Princeton University Press, 1991).
- _____, y J.E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1686-1707. Estudios y documentos. Fuentes XXIX*, (Londres, Támesis, 1997).
- GROULT, P., "La loa de *El verdadero Dios Pan* de Calderón", *Les lettres Romances*, 9 (1955), pp. 39-54.
- GUEVARA, Luis de, "Los hermanos amantes". (*Intercadencias de las Calentura de Amor*, 1685), en *Novelas Amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Rodríguez Cuadros, E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1988), pp. 313-347.
- GUTIÉRREZ, P.F., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. (Madrid, 1992).
- HABERBECK OJEDA, N.E., "El tema mitológico en el teatro de Calderón", *RUM*, XXI, n° 84-II (1972), pp. 116-117.
- HALEY, G., "Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606", en *Homenaje a William L. Fichter*, D.Kossoff y J. Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 257-268.
- _____, (ed.), *Diario de un estudiante de Salamanca*, (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977).
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, (Madrid, 1961).
- _____, "La marginación del Carnaval: *Celos aun del aire matan*, de Pedro Calderón de la Barca". *Bulletin of the Comediantes*, 40 (1988), pp. 103-120.

- _____, "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a E. Varey*, Ruano de la Haza, J.Mª., (ed.), (Ottawa, Dovehouse Press, 1988)
- _____, "Uso y manipulación de la historia: experiencia barroca y teatro cortesano", en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 245-267.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., "Mitos, Simbolismo y Estructura en *Apolo y Climene* y *El Hijo del Sol, Faetón*", *Bulletin Hispanic Studies*, LXIV, nº 1 (1987), pp. 77-85.
- HERNÁNDEZ NIETO, H., "La epístola XXI de Juan Caramuel sobre el *Arte Nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega", *Segismundo*, 23-24 (1976), pp. 203-208.
- HERRERO GARCÍA, M., "El Madrid de Calderón", *R.A.B.M.*, (1925) tomo II, nº VI, pp. 273-301 y nº VIII, pp. 482-514; tomo III, nº 11, pp. 282-329.
- _____, *Madrid en el teatro*, (Madrid, 1963).
- HESSE, E.W., "The two versions of Calderón's *El laurel de Apolo*", *Hispanic Review*, 14 (1946), pp. 213-234.
- _____, "Courtly Allusions in the Plays of Calderón", *PMLA*, 65 (1950), pp. 531-549.
- _____, "Calderón y Velázquez", *Clavileño*, 2 nº 10 (1951), pp. 1-10.
- _____, *La comedia y sus interpretes*, (Madrid, Castaglia, 1973).
- _____, *Interpretando la comedia*, (Madrid, Porrúa, 1977).
- _____, "Calderón's *Eco y Narciso* and the Split Personality", en *Calderón and the Baroque Tradition*, Levy, K., J.Ara & G.Hughes (eds.), (Wilfrid Laurier University Press, 1985), pp. 137-144.
- HESSE, J. (ed.), *Vida teatral en el Siglo de Oro*, (Madrid, Taurus, 1965).
- HORMIGÓN, J.A., "Los mitos en el espejo cóncavo: transgresiones de la norma en el personaje del Rey", en *El mito en el teatro clásico español. VII Jornadas de Teatro Clásico Español*. Almagro 25 al 27 sept. 1984, Ruiz Ramón, F., y C.Oliva (eds.), (Madrid, Taurus, 1988), pp. 158-181.
- HORNEDO, R. Mª de, "Teatro e Iglesia en los siglos XVI y XVII", en *Historia de la Iglesia en España*, AAVV, tomo IV. *La Iglesia en España en los siglos XVII y XVIII*, (Madrid, BAC, 1979), p.326.
- HOZ Y MOTA, J. de la, "El invisible" y "Los toros de Alcalá", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (edª), (Madrid, 1965), pp. 915-931 y 932-949.
- HUERTA CALVO, J., *Un entremesista del Siglo de Oro: Juan Manuel de León Merchante (1626-1680)*, (Madrid, Universidad Complutense, 1977).
- _____, "Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: Función de las piezas menores", *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*, (1980), pp. 69-81.
- _____, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, (Madrid, CSIC, 1983).
- _____, "El discurso popular en el siglo XVII: Calderón y los géneros teatrales ínfimos", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 805-816.
- _____, "Cómico y femenino buro (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)", *Criticón*, 24 (1983), pp. 5-68.
- _____, "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: Status y prospectiva de la investigación", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, García, L., Lorenzo (ed.), *Segismundo*, 5 (1983), pp. 23-62.
- _____, *Teatro breve del siglo XVII*, (Madrid, Taurus, 1985)
- _____, "Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII", en *Teatro y Fiesta en el Barroco*, Díez Borque, J.Mª., (Compil.), (Barcelona, 1986).
- _____, "De mitología burlesca. Mito y entremés" en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Alvarez Barrientos, J., y A.Cea (eds.), (Madrid, CSIC, 1987), pp. 289-307.
- _____, "Poética de los géneros menores", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro. Jornadas de Almagro. 1987*. García Lorenzo, L., (ed.), (Madrid, Ministerio de Cultura, 1988), pp. 15-31.
- _____, "Entremés *El Carnaval*. Edición y estudio", en *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada. Dicenda*, 7 (1988), pp. 357-387.

- _____, "El cuerpo en escena", en *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*. Colloque International (Sorbonne, 5-8 octobre 1988), Redondo, A., (de.), (París, Publications de la Sorbonne, 1990), pp. 277-287.
- _____, "El teatro en la plaza. La plaza en el teatro", en *Espacios teatrales del barroco español*. Díez Borque, J.M^a., (ed.), XIII Jornadas de Teatro Clásico, (Almagro, 1991), pp. 79-97.
- _____, "Reyes de Carnaval. (Sobre el personaje del rey en la comedia burlesca)", en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 269-295.
- _____, "El teatro de Juan Rana", *Acotaciones*, 2 (1999), pp. 9-37.
- _____, *El teatro breve en la Edad de Oro*, (Madrid, 2001).
- _____, (ed.), *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (Amsterdam-Atlanta, 1989)
- _____, (ed.), *Teatro y Carnaval. Cuadernos de Teatro Clásico*, 12 (1999).
- _____, (ed.), *El gran mundo del teatro breve. Ínsula* (nº monográfico), 639-640 (2000)
- HURTADO DE MENDOZA, A., "Famoso entremés de Getafe", en *Madrid en el teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 181-190. También en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a.), (Madrid, Castaglia, 1970), pp. 81-92.
- _____, "El examinador Miser Palomo", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1984), pp. 139-150.
- _____, "Segunda parte del entremés de Miser Palomo, medico de espíritu", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a.), (Madrid, 1965), pp. 504-538.
- Ingenio de esta Corte, "Entremés del Paloteado", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 140.
- ISLA, P.J.F., "La mojiganga teológica", Buezo Canalejo, C., *La Mojiganga Dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral (Madrid, 1991).
- JAMMES, R., "La letrilla diálogada", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Actas Coloquio. 1982, (Madrid, CSIC, 1983), pp. 91-118.
- JACQUOT, J. (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance*, 2 vols. (París, 1956-60).
- _____, (ed.), *Le Lieu théâtral a la Renaissance*, (París, CNRS, 1964)
- _____, (ed.), *Dramaturgie et Société: rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVII^e et XVIII^e siècles*, 2 vols, (París, 1968)
- JAURALDE POU, P., "Introducción al estudio del teatro clásico español", *Edad de Oro*, V (1986), pp. 107-147.
- _____, "Ideologías y comedia: estado de la cuestión", en *La Comedia*, Canavaggio, J., (ed.), (Madrid, 1995), pp. 351-380.
- JOSÉ PRADES, J. de, *El arte nuevo de hacer comedias*, (Madrid, CSIC, 1971).
- KIRSCHNER, T., "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 15 (1991), pp. 453-463.
- KOSSOFF, A.D., y J. AMOR Y VÁZQUEZ, (eds.), *Homenaje a William A. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, (Madrid, Castaglia, 1971).
- La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del 2º Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español. Toulouse 16-17 nov. 1978, (Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1978).
- LAFERL, Ch.F., "La justificación del imperio universal de los Habsburgo en el teatro barroco español", en *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte*, (Madrid, Museo Municipal, 1994), pp. 67-72.
- LAMB, R.S., "La influencia italiana en la escenografía española del Siglo de Oro", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, (1981), pp. 311-319.
- LANINI, Pedro Francisco, *Darlo todo y no dar nada*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, Arellano, I., (ed.), (Madrid, Espasa Calpe, 1999), pp. 189-310.
- _____, "Baile del cazador", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 182-185.
- _____, "Baile del herrador", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, R., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 105-109.

- _____, "Baile del Hilo de Flandes", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 72-75.
- _____, "Baile de la pelota", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 186-190.
- _____, "Baile de la plaza", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 163-167.
- _____, "Baile de los mesones", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 47-51.
- _____, "Baile de los metales", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 130-134.
- _____, "Baile de Xácara", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 76-79.
- _____, "Entremés cantado de lo relojes", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 152-156.
- _____, "Entremés del Colegio de los Gorrones", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 40-46.
- _____, "Entremés del degollado", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 94-104.
- _____, "Entremés del día de San Blas en Madrid", en *Madrid en el teatro*, Berenguer, A., (ed.), Vol. I. (Madrid, 1994), pp. 193-201.
- _____, "Entremés del día de San Blas en Madrid", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 123-129.
- _____, "Entremés de la Tataratera", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 145-151.
- _____, "La entrada de la comedia". (*Migajas de Ingenio*, 1691), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 461-468; y también en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta, L., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 323-328; y en *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 35-39.
- _____, "Loa a Nuestra Señora del Rosario", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 25-34.
- _____, "Loa para la compañía de Feliz Pascual", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 80-93.
- _____, "Loa para la compañía de Vallejo", *Migajas de Ingenio*, Cotarelo y Mori, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 110-122.
- LARA GARRIDO, J., "Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 939-954.
- _____, "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la 1ª comedia: 1579-1597)", en *La escenografía del teatro barroco*, Egido, A., (ed^a), (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989), pp. 91-126.
- LARSON, C., "Writing the performance: stage directions and the staging of Sor Juana's *Los empeños de una casa*", *Bulletin of the Comediantes*, 42 (1990), pp. 179-198.
- LASA GABASTER, J. M^a, "La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?", en *El mito en el teatro clásico español*. VII Jornadas de teatro clásico español. Almagro 25 al 27 sept. 1984, Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.), (Madrid, Taurus, 1988), pp. 223-234.
- LEAL FUERTES, J., "Madrid, Calderón y el Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 71 (1981), pp. 33-38.
- LEAVITT, S.E., *An introduction to Golden Age Drama in Spain*. Estudios de Hispanofilia. Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1971.
- LEDDA, Giuseppina, "Forme e modi di teatralita nell'oratoria sacra del Seicento", *Studi Ispanici*, (1982), pp. 87-107.
- _____, "Predicar a los ojos", *Edad de Oro*, VIII (1989), pp. 129-142.
- LEÓN, P.R., "El divino Orfeo c. 1634: paradoja teológico-poética", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 687-700.
- _____, "La puesta en escena de las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón", en *Hacia Calderón. 7º Coloquio Anglogermano*. Cambridge, 1984, Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1985), pp. 146-157.

- LEÓN MERCHANT, Manuel, "La estafeta", en *Antología del entremés barroco*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 959-973.
- _____, "Gargolla", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 334-340.
- _____, "Los motes", en C. Buezo Canalejo, *La Mojiganga dramática. Historia y Teoría*. Tesis Doctoral (Madrid, 1991), pp. 1030-1047).
- _____, "Los pajes golosos", en *Antología del entremés barroco*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 974-990.
- _____, "El paseo al río de noche" (1649), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castalia, 1984), pp. 253-278.
- LEVY, K. et al., *Calderón and the Baroque Tradition*, (Ontario, 1985)
- LIÑAN Y VERDUGO, A., *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, Simons, E., (ed.), (Madrid, Editora Nacional, 1980)
- LOBATO, M^a Luisa, "Segunda parte inédita del entremés *Las Jácaras*, atribuido a Calderón", *RILCE*, II (1986), pp. 119-140.
- _____, "Una mojiganga inédita de Calderón: *El Parnaso*, segunda parte de *La Rabia*", en *Estudios sobre Calderón*. Actas Coloquio Calderoniano. Salamanca, 1985, Navarro González, A., (ed.), (Salamanca, 1988), pp. 71-90.
- _____, "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto", *Críticón*, 46 (1989), pp. 125-134.
- _____, *Calderón de la Barca. Teatro Cómico Breve*, (Kassel, Reichemberger, 1989).
- _____, "Mojigangas parateatrales y teatrales en la corte de Carlos II (1681-1700)", en *El teatro español a fines del siglo XVII*. Huerta Calvo, J., et al. (eds.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), 3 vols.
- _____, "El testamento de Luis Quiñones de Benavente", *Bulletin of Comediantes*, 44-2 (1992), pp. 253-259.
- _____, "Dos nuevos entremeses para Juan Rana", en *Studia Hispánica*, Strosetzki, Ch., (ed.), (Vervuert-Iberoamericana, 1998), pp. 191-235.
- _____, "Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir en Palacio", en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas XXIII Jornadas Teatro Clásico, Pedraza, F., et al. (eds.), (Almagro, 2001), pp. 187-224.
- LÓPEZ DE ARMESTO Y CASTRO, Gil, *Saynetes y entremeses representados y cantados*, (Madrid, Roque Rico de Miranda, 1674), (BNM: T-9713).
- _____, "Entremés famoso de las vendedoras del Rastro", en *Madrid en el Teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 205-212.
- _____, "Entremés famoso de las vendedoras del Rastro", en *Teatro Breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta, Calvo, J., (ed.), (Madrid, 1985), pp. 276-285.
- LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia, "Oro, plata y sedas para una "comedia grande" de Calderón de la Barca en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid", en *Actes du Congres International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia, 1996, Sabik, K., (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 339-353.
- LÓPEZ ESTRADA, F., "Boccaccio, Lope de Vega y Tirso de Molina, un triángulo de relaciones", en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*. Roma 16 a 19 nov. 1978, (Roma, 1981), pp. 355-366.
- LUNA, Lola, "Ana Caro, una escritora "de oficio" del Siglo de Oro", *Bulletin of Hispanic Studies*, 72 (1995), pp. 11-26.
- MACKENZIE, Ann., "The comedias of D. Pedro Lanini Sagredo", *Bulletin of Hispanic Studies*, 68 (1991), pp. 139-151.
- _____, *La escuela de Calderón: estudio e investigación* (Liverpool University Press, 1993).
- MACKINNON, D.N., *The Mythological Dramas of Pedro Calderón de la Barca*. Tesis Doctoral. Universidad de Kentucky, 1977.
- MADROÑAL DURAN, A., "Vida y versos de Luis Quiñones de Benavente", *RFE*, LXXI (1993), pp. 345-367.
- _____, "En torno a la *Jocosería* de Luis Quiñones de Benavente", en *Hommage a Robert Jammes*, vol. II (Toulouse, PUM, 1994), pp. 654-675.
- _____, *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, (Kassel, Reichemberger, 1996).

- MAESTRE, Rafael, "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca", en *El mito en el teatro clásico español. VII Jornadas de Teatro Clásico*, Ruiz Ramón, F., y C.Oliva (eds.), (Almagro, 1984), pp. 55-81.
- _____, *Escenotécnica del barroco. El error de Gomar y Bayuca*, (Universidad de Murcia, 1989).
- _____, "Escenotecnia de los "Salones dorados": el del Alcázar, el del Palacio del Buen Retiro", en *Espacios teatrales del barroco español. XIII Jornadas de Teatro Clásico*, Díez Borque, J.Mª., (ed.), (Almagro, 1991), pp. 185-197.
- _____, "Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico", *Revista de Historia Moderna*, 11 (Alicante, 1992), pp. 239-250.
- _____, "Baccio del Bianco: aportaciones a la escena áurea española", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X*. (Almería, Diputación de Almería, 1995), pp. 53-69.
- _____, "El ritmo dramático en el teatro palaciego calderoniano", en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia, 1996, Sabik, K., (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 355-366.
- _____, (ed.), *Andromeda y Perseo, de P. Calderón de la Barca*, (Almagro, 1994).
- _____, *Actor, espacio y espectáculo en el teatro menor del Barroco* (Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1995)
- MAMCZARZ, Irene, (edª), *Problemes, interferencies des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, (París, 1985).
- _____, (edª), *Le Rôle des formes primitives et composites dans le dramaturgie européenne*, (París, 1992).
- MANCINI, G., "Nota per lo studio della scenografia spagnola nel sec. XVII", *Studi Medio Latini e Volgari*, II (1954), pp. 39-47.
- MARAVALL, J.A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, (Madrid, 1972)
- _____, "Teatro, fiesta e ideología en el barroco", en *Teatro y Fiesta en el Barroco*, Díez Borque, J.Mª., (Comp.), (Barcelona, ed.Serbal, 1986).
- MARCHI, P., "La Scena del giardino", en *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: Il potere e lo spazio. La scena del Principe*, (Florenia, 1980), pp. 320-321.
- MARIN, D., "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón", *Segismundo*, 6, vol. II (1983), pp. 1139-1146.
- _____, *Uso y función de la versificación dramática de Lope de Vega*, (Madrid, Castaglia, 1968).
- MARTIN, H.M., "The Perseus Myth in Lope de Vega and Calderón with some reference to their source", *PMLA*, 46 (1931), pp. 450-460.
- MARTÍNEZ LEIVA, G., "En torno a Cosme Lotti: Nuevas aportaciones documentales", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 3 (2000), pp. 321-354.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Mª J., *El entremés, radiografía de un género*, Anejos de *Críticón* nº 9 (Press Universitaires du Mirail, 1997).
- MARTÍNEZ TORRON, D., "El mito de Circe y *Los encantos de la culpa*", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 701-712.
- MASON, T.R.A., "¿La sexualidad pervertida? Las manos blancas no ofenden", en *Hacia Calderón. 7º Coloquio Anglogermano*. Cambridge, 1984, Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1985), pp. 183-192.
- MASSAR, Ph.D., "Scenes for a Calderón play by Baccio del Bianco", *Master Drawings*, 15 (1977), pp. 365-375.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, "Entremés de los Enharinados", en *Verdones del Parnaso (1668)*, Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 201.
- _____, "Entremés de Don Terencio", en *Verdones del Parnaso (1668)*, Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 238.
- _____, "Entremés del Matachín", en *Verdones del Parnaso (1668)*, Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 110.
- _____, "El galán llevado por mal", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (edª), (Madrid, 1965), pp. 705-715.
- MATTEOLI, Anna, "Un contributo a Baccio del Bianco", *Paradigma*, 5 (1983), pp. 73-78.
- MAYAYO VICENTE, Mª Luisa, "Sobre los entremeses de Antonio de Zamora", en *El teatro español a fines del siglo XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989).

- McGAHA, M. D., "Las comedias mitológicas de Lope de Vega", en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, González, A., T. Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 67-83.
- _____, (ed.), *Approaches to the theater of Calderón*, (Lanham, N.York, University Press of América, 1982).
- McGRADY, D., "Análisis de *La bella malmaridada* de Lope", en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, González, A., T. Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 83-91.
- McKENDRICK, Malveena, "The "bandolera" of Golden-Age drama: A symbol of feminist revolt", en *Pedro Calderón de la Barca. Comedias*, Cruickshank, W., y J.E. Varey (eds.), vol. XIX, (Londres, Támesis, 1973), pp. 169-190.
- _____, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, (Cambridge, 1974).
- _____, *El teatro en España (1490-1700)*, (Barcelona, Oro Viejo, 1993).
- _____, "El espacio simbólico en Calderón", en *Hacia Calderón. 9º Coloquio Anglogermano*, Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1991), pp. 123-131.
- MELENDEZ, M^a Carmen, "La loa en el Siglo de Oro: aproximación bibliográfica", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Arellano, I., y otros (eds.), (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 103-124.
- MENÉNDEZ PELAEZ, M^a Jesus, "El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca", en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas XXIII Jornadas Teatro Clásico, Pedraza, F.B., et als. (eds.), (Almagro, 2001), pp. 33-76.
- MEREGALLI, F., "Sobre Calderón sainetista", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a E. Varey*, Ruano de la Haza, J.M., (ed.), (Ottawa, 1988)
- ME MAROTTI, F., y Giovanni ROMELI, *La Commedia dell'arte e la società barocca II. La professione del teatro*, (Roma, Bulzoni, 1991)
- MERINO, G., *Los bailes dramáticos del siglo XVII*. Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1980.
- _____, "El baile dramático: sus cuatro integrantes", *Segismundo*, 34-40 (1984), pp. 51-72.
- MIRATS-BABA-MOUSSA, C., "Cinco bailes teatrales: edición y notas", *Críticón*, 41 (1988), pp. 103-137.
- MONTANER, A., "La legitimación del poder en los autos sacramentales de Calderón", en *La Comedia*, Canavaggio, J., (ed.), (Madrid, 1995), pp. 397-424.
- MONTERO, Román, "Cupido y Venus" (1662), (*Rasgos de Ocio* (Madrid, 1664), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 385-398.
- MONTESER, F., "El maulero", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 845-859.
- _____, "Entremés de la Cortesía", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 149.
- _____, "Entremés de la Tía", en *Migajas del Ingenio*, Cotarelo, E., (ed.), (Madrid, 1908).
- _____, "Entremés de las Dueñas" en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969).
- _____, "Entremés de los Porfiados", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 57.
- _____, "Entremés del Boticario", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 75
- _____, "Entremés del Capitán Gorreta", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 184.
- _____, "Entremés del Doctor Borrego", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 64.
- _____, "Las manos negras", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 860-874.
- MORENO NAVARRO, I., "Fiesta y teatralidad", en *Teatro y Fiesta en el Barroco*, Díez Borque, J.M^a, (Compil.), (Barcelona, 1986).
- MORETO, Agustín, "Baile de las calles de Madrid", en *Madrid en el Teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 217-221.
- _____, "Baile de las casas", *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), pp. 223-227.

- _____, "Baile de las puertas de Madrid", *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), pp. 229-232.
- _____, "El aguador", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 807-823.
- _____, *El desdén con el desdén*, Rico, F., (ed.), (Madrid, Castaglia, 1978).
- _____, "El retrato vivo", en *Ramillote de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 323-334.
- _____, "Entremés de los Gatillos", *Verdones del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1968), pp. 167-221.
- _____, "Doña Esquina", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 824-838.
- _____, "La loa de Juan Rana", en *Ramillote de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), 419-440.
- MORLEY, S.G. y C. BRUERTON, *The chronology of Lope de Vega's comedias*, (N.York, 1940).
- MUÑOZ MORILLEJO, M., *Escenografía española*, (Madrid, 1923).
- NAVARRO GONZÁLEZ, A., *Vicente Espinel. Músico, Poeta y Novelista Andaluz*, (Universidad de Salamanca, 1977)
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, "Del corral al Coliseo", en *El teatro en Madrid. 1583-1925*. Catálogo Museo Municipal (Madrid, 1983), pp. 17-24.
- _____, "La escenografía realizada por Gomar y Bayuca para la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón, dada en Valencia en 1690", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8, vol III, (1989), pp. 731-762.
- NAVASCUES PALACIO, P. "Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía", en *Arquitectura en España*. Exposición organizada por la Dirección General de la Vivienda (Madrid, 1984), pp. 53-64.
- NEUMEISTER, "La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina amor*)", en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*, Flasche, H., (ed.), (Berlín, 1973), pp. 156-170.
- _____, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderons*, (Munich, 1978).
- _____, "Las clases de público en el teatro del Siglo de Oro", *Ibero-Romania*, 7 (1978), pp. 106-119.
- _____, "Los retratos de los Reyes en la última comedia de Calderón (*Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, Loa)", en *Hacia Calderón. 4º Coloquio Anglogermano*. Wolfenbüttel, 1975, Flasche, H., et al. (eds.), (Berlin-N.York, W.Gruyter, 1979), pp. 83-91.
- _____, "Calderón y el mito clásico (*Andromeda y Perseo*, auto sacramental y fiesta de corte)", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 713-722.
- _____, "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo", en *La escenografía del teatro barroco*, Egido, A., (ed^a), (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989), pp. 141-159.
- _____, "La fiesta de corte como anticomedia", en *Espacios teatrales del barroco español*, Díez Borque, J.M^a, (ed.), XIII Jornadas de Teatro Clásico, (Almagro, 1991), pp. 167-181.
- _____, "Una comedia palaciega en representación particular: *Fineza contra fineza*, de Calderón", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 255-268.
- _____, "La mitología", en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 233-243.
- _____, "Perspectivismo teatral: el estreno de la *Fábula de Andromeda y Perseo*, de Calderón", en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Strosetzki, Ch., (ed.), (Frankfort-Madrid, Vervuert, Studia Hispánica, 1998), pp. 237-245.
- _____, "Los Reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón", en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Alcalá-Zamora, J., y A.E. Pérez Sánchez (Coord.), (Madrid, 2000), pp. 197-220.
- _____, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, (Kassel, Reichemberger, 2000).
- _____, "Los dramas mitológicos de Calderón", *Ínsula*, 644-645 (agosto(sept.)), (2000), pp. 18-20.
- NOGUERA GUIRAO, Dolores, "El Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, fuente documental de autos sacramentales", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, García Lorenzo, L., y Varas (eds.), (Londres, Támesis, 1991), pp. 43-49.

- O'CONNOR, T.A., "Hercules y el mito masculino: la posición "feminista" de *Fieras afemina amor*", en *Estados sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, González, A., T.Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 171-180.
- _____, "El "optimismo" de *Ni Amor se libra de amor*", en *Calderón and the Baroque Tradition*, Levy, K., J.Ara y G.Hughes (eds.), (Wilfried Laurier University Press, 1985), pp. 145-151.
- _____, "Formula Thinking/Formula Writing in Calderón's *El golfo de las sirenas*", *Bulletin of the Comediantes*, XXXVIII, 1 (1986), pp. 25-38.
- _____, *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, (Trinity University Press, 1988).
- _____, "Infantas, conformidad and Marriages of State: Observations on the Loa to Calderón's *La púrpura de la rosa*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 70 (1993), pp. 175-185.
- OJEDA ESCUDERO, P., y M^a J.DÍEZ GARRETAS, "Algunos problemas del teatro en el reinado de Carlos II: repercusiones del impago de las entradas", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III (1989), pp. 669-677.
- OLEZA, J., "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", *Cuadernos de Filología*, III (1-2), (1981), pp. 153-223. Reeditado en *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Oleza, J., (de.), (Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1984), pp. 9-41.
- _____, "En los orígenes de la práctica escénica cortesana: la comedia *Aquilana* de Torres Naharro", en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia, 1996, Sabik, K., (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 153-176.
- _____, "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-251.
- _____, "La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana", en *Teatro Cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 13-30.
- OLIVA, Cesar, "Introducción al lenguaje teatral en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 1147-1154.
- _____, "La práctica escénica en fiestas teatrales previas al barroco", en *Teatro y Fiesta en el Barroco*, Díez Borque, J.M^a., (Compil.), (Barcelona, Serbal, 1986).
- _____, "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega", en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*. Actas XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio 1995, Pedraza Jiménez, F.B., y R. González Cañal (eds.), (Almagro, 1996), pp. 13-36.
- _____, y F. TORRES MONREAL, *Historia básica del Arte Escénico*, (Madrid, Cátedra, 1994).
- ONRUBIA DE MENDOZA, J. de, (ed.), *Trece autos sacramentales*, (Barcelona, 1970).
- ORGEL, Stephen, "The Royal Theatre and the Role of the King", in *Patronage in the Renaissance*, Little, G.F., and S.Orgel (eds.), (Princeton, Princeton University Press, 1981), pp. 261-273.
- OROZCO, E., *El teatro y la teatralización en el Barroco*, (Barcelona, Planeta, 1969).
- _____, "Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 2-3 (1980), pp. 171-188.
- OTEIZA, Blanca, "Loa, entremés, baile y bailete final de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*, de F.A. Bances Candamo", *Revista de Filología Hispánica Universidad de Navarra (RILCE)*, III-1 (1987), pp. 111-153.
- _____, "Loa para la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna*", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Arellano, I., et al.(eds.), (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 143-165.
- PARKER, A., "The Chronology of Calderon's Autos Sacramentales from 1647", *Hispanic Review*, 37 (1969), pp. 164-188.
- _____, *Los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca*, (Barcelona, 1983)
- _____, *La imaginación y el arte de Calderón*, (Madrid, Cátedra, 1991).
- PARKER, J.H., "El tricentenario de Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686)", en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, González, A., T. Holsopfel y A. Rodríguez (eds.), (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 235-240.

- PASTO, D., "The independent heroines in Ruiz de Alarcón's major comedias", *Bulletin of comediantes*, 40 nº 2 (1988), pp. 227-235.
- PATERSON, A.K.G., "El marco seglar del Auto Sacramental" en *Hacia Calderón. 9º Coloquio Anglogermano*. Liverpool, 1990, Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1991), pp. 67-74.
- PATSY BOYER, H., "La visión artística de María de Zayas", en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, González, A., T. Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 253-263.
- PAVESI, Anna, "Feste Teatrali e Política. Un matrimonio spagnolo per il futuro re D'Inghilterra", en *La Scena e la Storia. Studi sul Teatro Spagnolo*, Cattaneo, M^aT., (ed^a), (Bologna, 1997), pp. 9-57.
- PAZ, J. (ed.), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2 vols. (Madrid, 1934/35)
- PEALE, C. G. (ed.), *Antigüedad y actualidad en Luis Velez de Guevara: estudios críticos*, (Amsterdam y Filadelfia, 1983).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B., "El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 75-104.
- _____, "Calderón, drama y escena", en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas XXIII Jornadas Teatro Clásico*, (Almagro, 2001), pp. 7-9.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B., y R. GONZÁLEZ CAÑAL, (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas XVIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, 1995, (Almagro, 1996).
- _____, et al. (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas. Actas XXIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, 11-13 julio de 2000, (Almagro, 2001).
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, (Madrid, 1804), Díez Borque, J.M^a, (ed.), (Barcelona, 1975).
- PENEDO, Fr. Manuel, "El Ayuntamiento de Madrid y Lope de Vega", *Revista Bibliográfica y Documental*, IV (1950), pp. 314-315.
- PENZOL, P., "Francisco Bances Candamo, de la comedia a la zarzuela", *Erudición Ibero Ultramarina*, III - 9 (1932), pp. 145-159.
- _____, "Un centauro en una zarzuela de Bances Candamo", *Escritos*, (1956), pp. 45-58.
- PÉREZ FELIU, *Autos sacramentales de Francisco Bances Cándamo*, (Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1975).
- PÉREZ DE MONTALBAN, J., "La mayor confusión" (*Sucesos y prodigios de Amor*, 1624), en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Rodríguez Cuadros, E., (ed^a), (Madrid, Castalia, 1988), pp. 127-165.
- _____, *Sucesos y prodigios de amor* (1624), Giuliani, L., (ed.), (Barcelona, Montesinos, 1992).
- PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña*, (Madrid, 1891-1907), 3 tomos.
- _____, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, (Madrid, Imprenta Revista Española, 1901)
- _____, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, (Madrid, RAEH, 1905)
- _____, "Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII", *Bulletin Hispanique*, VIII (1906), pp. 71-78, 148-153, 363-373; IX (1907), pp. 360-385; X (1908), pp. 243-258; XII (1910), pp. 303-316; XIII (1911), pp. 47-60 y 306-315; XIV (1912), pp. 300-317, 408-432; XV (1913), pp. 300-315, 428-444; XVI (1914), pp. 209-224, 458-487.
- _____, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, (Madrid, 1914).
- PINILLOS, M^a Carmen, "Prácticas escénicas del auto *El segundo blasón de Austria* de Calderón de la Barca", en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Strosetzki, Ch., (ed.), (Frankfort-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998), pp. 163-282.
- PINO, Rosa M^a, "Apuntes sobre una función preceptiva en las loas", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, Arellano, I., et al. (eds.), (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 81-101.
- PONTON, Gonzalo, *Desatinos y amoríos. Once cuentos españoles del siglo XVII*, (Barcelona, Muchnik ed., 1999)

- POPPENBERG, Gerhard, "La licitud del teatro. Los argumentos del debate y el argumento del drama a partir de *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega", en *Studia Hispanica*, Strosetzki, Ch., (ed.), (Vervuert-Iberoamericana, 1998), pp. 283-304.
- PORTÚS PÉREZ, J., "Entre el divino artista y el retratista alcahuete. El pintor en la escena barroca española", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, tomo V (1992), pp. 185-210.
- _____, "Religión, poesía e imagen en el Siglo de Oro", en *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las luces*, J.M^a Díez Borque (ed.), (Madrid, Calcografía Nacional-Comunidad de Madrid, 1993), pp. 311-326.
- _____, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, (Madrid, 1993).
- _____, "El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio", en *El Real Alcázar de Madrid*, (Madrid, Nerea-Comunidad de Madrid, 1994), pp. 112-130.
- POQUERAS MAYO, A., y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, "La verdad universal y la teoría dramática en la Edad de Oro", en *Homenaje a W.L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossoff, A.D., y J. Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 601-609.
- PROFETI, M^a Grazia, "Ruido/sonido/consonante: teatro spagnolo e udiencia nel secolo XVII", en *Atti del congresso Il suono del teatro*. Palermo, ottobre, 1981. (Palermo, 1982), pp. 133-142. Publicado también en *La vil Quimera de este Monstruo Cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, (Kassel, Reichemberger, 1992), pp. 83-92.
- _____, "Guardare/fare: lo spettatore come spettacolo", en *Atti del convegno Semiotica della rappresentazione*. Palermo 20-21 nov. 1980. (Palermo, 1984), pp. 277-284. Publicado también en *La vil Quimera de este Monstruo Cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, (Kassel, Reichemberger, 1992), pp. 93-99.
- _____, "Storia di O. Sistema della moda e scrittura sulla moda nella Spagna del Secolo d'Oro", en *Identita e Metamorfosi del Barocco Ispanico*, Calabro, G., (ed^a), (Nápoles, 1987), pp. 113-148.
- _____, "Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro", en *Los Géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro. Jornadas de Almagro, 1987*. García Lorenzo, L., (ed.), (Madrid, Ministerio de Cultura, 1988), pp. 33-46.
- _____, "La escuela de danzar di Francisco Navarrete y Ribera", en *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, Dicenda, 7* (1988), pp. 439-447.
- _____, *La vil Quimera de este Monstruo Cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, (Kassel, Reichemberger, 1992).
- _____, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, (Florenia, 1995)
- _____, "Desnudos femeninos y comedia: una intervención en la polémica sobre la licitud del teatro", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Martínez, J.A., Berbel y R. Castilla Pérez (eds.), (Granada, Universidad, 1998), pp. 493-504.
- _____, (ed^a) *La Selva sin amor, de Lope de Vega*, (Florenia, Alinea, 1999)
- QUEVEDO, Francisco de, "Entremés de la destreza", en Asensio, E., *Itinerario del entremés*, (Madrid, 1971), pp. 295-306;
- _____, "Entremés 1º de Barbara" y "2ª parte del entremés de Barbara", en Asensio, E., *Itinerario del entremés*, (Madrid, 1971), pp. 338-352 y 353-364
- _____, "Entremés de Diego Moreno" (1ª parte y 2ª parte), en Asensio, E., *Itinerario del entremés*, (Madrid, 1971), pp. 259-271 y 272-285.
- _____, "Entremés de la Vieja Muñatones", en Asensio, E., *Itinerario del entremés*, (Madrid, 1971), pp. 286-294.
- _____, "La polilla de Madrid", en Asensio, E., *Itinerario del entremés*, (Madrid, 1971), pp. 307-337.
- _____, *Obras Festivas*, Jauralde Pou, P., (ed.), (Madrid, Castaglia, 1984).
- _____, "La ropavejera" (1624), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 107-116.
- _____, "Diego Moreno" (1ª parte), en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 151-162.

- _____, "La venta", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 163-171.
- _____, "Los enfadosos o El zurdo alanceador", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C.C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 176-194.
- _____, "Los refranes del viejo celoso", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C.C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 195-214.
- QUINTERO, M.C., "Political Intentionality and Dramatic convention in the teatro palaciego of Francisco Bances Candamo", *Revista de Estudios Hispánicos*, XX, 3 (1986), pp. 37-53.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, "Don Gaíferos y las busconas de Madrid", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 172-182.
- _____, "El casamiento de la calle Mayor con el Prado Viejo", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 556-557.
- _____, "El Guardainfante, I y II", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 524-526 y 528-530.
- _____, "El licenciado y el bachiller", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 539.
- _____, "El mago", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 314-334.
- _____, "El Martinillo" (I y II partes), en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 551-552 y 555-556.
- _____, "El miserable" (1640?), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid Castaglia, 1984), pp. 233-240.
- _____, "El mundo al revés", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 317-322.
- _____, "El retablo de las maravillas", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 263-279.
- _____, "El tiempo", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 507-509.
- _____, "Entremés de los escuderos y el lacayo", en *Migajas del ingenio*, Cotarelo, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 157-162.
- _____, "Entremés del desengaño", en *Migajas del ingenio*, Cotarelo, E., (ed.), (Madrid, 1908), pp. 168-181.
- _____, *Entremeses*, Andrés, C., (ed.), (Madrid, Cátedra, 1991).
- _____, "Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 530-531.
- _____, "Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 544.
- _____, "Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 558.
- _____, "Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 514-515.
- _____, *Joco seria. Burlas veras o reprehensión moral y festiva de los desordenes públicos*. Ed. facsimil, (Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms, 1985).
- _____, "La malcontenta", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 183-189.
- _____, "La maya", en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid Castaglia, 1984), pp. 175-186.
- _____, "La muerte", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 506-7.
- _____, "La puente segoviana" (I y II partes), en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 533-534 y 537-539.
- _____, "La visita de la cárcel", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 512-513.
- _____, "Las alforjas" (1621); en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid Castaglia, 1984), pp. 93-106.

- _____, "Las calles de Madrid", en *Madrid en el teatro*, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 289-297.
- _____, "Las civilidades", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 280-295.
- _____, "Las Dueñas", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 566-567.
- _____, "Loa con que empezó en la corte Roque de Figueroa", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 531-533.
- _____, "Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la segunda vez", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 500-502.
- _____, "Loa con que empezó Tomás Fernández en la Corte", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 558-561.
- _____, "Loa que representó Antonio de Prado", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 515-517.
- _____, "Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid", en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Cotarelo (ed.), (Madrid, 1911), pp. 544-546.
- _____, "Los condes" (1640?), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid Castaglia, 1984), pp. 241-252.
- _____, "Los sacristanes burlados", en *Antología del entremés barroco*, García Valdes, C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 296-313.
- RECOULES, H., *Les allusions au théâtre et la vie théâtrale dans le Rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interpretation et son public au XVI et XVII siècles*, (Paris, CNRS, 1968).
- _____, "Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro", *B.R.A.E.*, 55 (1975), pp. 109-145.
- _____, "Una jácara y una jácara entremesada del siglo XVII", en *Hommage a J.L.Flechniakoska*, II, (Montpellier, Université Paul Valéry, 1980), pp. 345-356.
- REDONDO, A. (Comp.), *Le Corps dans la société espagnole des XVIe. et XVIIe. siècles*. Colloque International. Sorbonne, 5-8 oct. 1988, (Paris-Sorbona, 1990).
- REGALADO, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vols, (Barcelona, Destino, 1995). Existe además edición de algunos capítulos recopilados por Aparicio Maydeu, J., *Estudios sobre Calderón*, I, (Madrid, Istmo, 2000).
- REICHEMBERGER, K., y Roswita, *El teatro español en los Siglos de Oro. Inventario de Bibliografías*, (Kassel, Reichemberger, 1989).
- REMIRO DE NAVARRA, B., *Los peligros de Madrid*, Esteban, J., (ed.), (Madrid, 1987).
- RENNERT, H.A., "The Staging of Lope de Vega's Comedias", *Revue Hispanique*, XV (1907).
- _____, "Spanish Actors and Actress between 1560 and 1680", *Revue Hispanique*, 16 (1907), pp. 334-338.
- _____, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, (N.York, 1909).
- REYES PEÑA, M., "Relaciones teatrales españolas y austríacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria", en *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la Corte*, (Madrid, 1994), pp. 59-64.
- _____, "Una fiesta teatral española en la Corte de Viena (1667)", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X*, (Almería, Diputación, 1995), pp. 193-231.
- _____, "El teatro barroco en las cortes europeas: las representaciones de *Fineza contra fineza* en Viena (1671) y en Madrid (1717)", en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia, 1996, K. Sabik (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 115-141.
- _____, "El Drama Sacramental en la 2ª mitad del siglo XVI: los autos del Ms. B2476 de la Biblioteca de *The Hispanic Society of América*", *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 253-276.
- _____, (ed^a), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro, 23-24 julio, 1997. Cuadernos Escénicos*, 5 (Junta de Andalucía-Festival de Almagro, 1998).
- _____, (ed^a), *El Vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000).

- RICO, Francisco, "Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta Parte* de comedias", en *Homenaje al profesor William L. Fichter*, (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 611-621.
- _____, (ed.), *El desdén con el desdén*, de A. de Moreto, (Madrid, Castaglia, 1972).
- RIZO, Juan Antonio, "Entremés de que se passa", en *Verdores del Parnaso* (1668), Benitez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 130.
- ROBLES, J., *Cancionero teatral*, (Baltimore, 1935).
- RODRÍGUEZ, E., y A. TORDERA, "Intención y morfología de la mojiganga en Calderón de la Barca", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 817-826.
- _____, "Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Actas Coloquio, 1982, (Madrid, CSIC, 1983), pp. 121-136.
- _____, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, (Londres Támesis, 1983).
- _____, *La escritura como espejo de palacio. El Toreador de Calderón*, (Kassel, Reichemberger, 1985).
- _____, "Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro", en *El mito en el teatro clásico español. VII Jornadas de Teatro Clásico Español*. Almagro, 25 al 27 septiembre 1984, (Madrid, Taurus, 1988), pp. 26-54.
- _____, *Calderón de la Barca. Entremeses, Jácaras y Mojigangas*, (Madrid, Cátedra, 1990).
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., "La gran dramaturgia de un mundo abreviado", *Edad de Oro*, V (1986), pp. 203-216.
- _____, "Sobre los entremeses atribuidos a Lope de Vega", en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Davis, Ch., y A. Deyermund (eds.), (Londres, 1991), pp. 179-189.
- _____, "El arte calderoniano del entremés", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthopos*, extra 1 (1997), pp. 126-131.
- _____, "Disparate y gala de ingenio. Calderón y su teatro breve", en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del 1º Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro*, (Florenia, Alinea Editrice, 1998), pp. 121-222.
- _____, "La risa del discreto: el teatro cómico breve de Calderón", en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Alcalá-Zamora, J., y A.E.Pérez Sánchez (Coord.), (Madrid, 2000), pp. 249-282.
- _____, (ed^a), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, (Madrid, Castaglia, 1988).
- _____, (ed^a), *Del Oficio al Mito: el actor en sus documentos*, 2 vols., (Valencia, Universidad, 1997).
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII", en *La escenografía del teatro barroco*, Egido, A., (ed^a), (Salamanca, Universidad, 1989), pp. 33-60.
- _____, "Teatro y espacio sacro en el barroco", en *Espacios teatrales del barroco español: calle-iglesia-palacio-universidad*, Díez Borque, J.M^a, (ed.), (Kassel, Reichemberger, 1991), pp. 101-120.
- _____, "Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco", en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, (Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992), pp. 137-151.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, J.A., "Otra metamorfosis de Adonis", en *La púrpura de la rosa. Programa Teatro Zarzuela*, (Madrid, 1999), pp. 19-27.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F., "Nuevas aportaciones sobre la historia del histrionismo español, siglo XVI y XVII", *Boletín de la Real Academia Española*, (1914).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a J., "La academia literaria como fiesta barroca en 3 ejemplos andaluces (1661, 1664 y 1672)", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III (1989), pp. 915-926.
- RODRÍGUEZ DE VILLAVICIOSA, S., "El retrato de Juan Rana", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 763-776.
- _____, "Las Visitas", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 777-791.
- _____, "El licenciado Truchón", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C.C., (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 441-458.

- ROJAS, Agustín de, *El viaje entretenido*, Ressot, J.P., (Madrid, Castaglia, 1972).
- ROMERA CASTILLO, J., "Loas sacramentales calderonianas", *Segismundo*, 35-36 (1982), pp. 137-162.
- _____, "Sobre el Entremés de las Visiones de Bances Candamo", en *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, (Madrid, UNED, 1993), pp. 177-191.
- ROSE, C.H., "El arte de escribir: *Los tres mayores prodigios* de Calderón y la pintura", en *Hacia Calderón. 10º Coloquio Anglogermánico*. Passau, 1993. Flesche, H., (ed.), (Stuttgart, 1994), pp. 243-251.
- ROTHERBERG, I.P., "El Amor enamorado de Lope de Vega y la tradición mitográfica", en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, González, A., T.Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 93-101.
- ROZAS, Juan Manuel, "La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite", *Segismundo*, 1/2 nº 2 (1965), pp. 247-273.
- _____, *El significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, (Madrid, SGEL, 1976).
- _____, "Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco", en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Gallego Morell, A., A. Soria y N. Marín (eds.), III, (Granada, Universidad, 1979), pp. 149-161.
- RUANO DE LA HAZA, J.Mª, "Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena en los teatros comerciales del siglo XVII", *Críticón*, 42 (1988), pp. 81-102.
- _____, "Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.Mª Díez Borque (ed.), (Londres, Támesis, 1989), pp. 77-97.
- _____, "Bibliografía anotada sobre el teatro del Siglo de Oro (1988)", *Críticón*, 50 (1990), pp. 125-144.
- _____, "*Los empeños de una casa*: la puesta en escena de un festejo teatral de Sor Juana Inés de la Cruz en una casa palacio del Mejico colonial", en *Espacios teatrales del barroco español*, Díez Borque, J.Mª., (Kassel, Reichemberger, 1991), pp. 199-220.
- _____, "Escenografía calderoniana", en *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Arellano, I., y B.Oteiza (eds.), *RILCE*, 12, 2 (1996), (Pamplona, Universidad de Navarra, 1996), pp. 301-336.
- _____, "La escenografía del teatro cortesano", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 137-168.
- _____, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, (Madrid, Castaglia, 2000).
- _____, "El vestuario en el teatro de corral", en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 43-62.
- _____, "Los carros de los autos sacramentales de Calderón (1659-1681)", *Bulletin of Hispanic Studies*, (2000).
- _____, "Calderón, escenógrafo", *Ínsula*, 644-645 (agosto/sept.), (2000), pp. 29-31.
- _____, (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a E. Varey*, (Ottawa, Dovehouse Press, 1988).
- _____, y Jh.J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, (Madrid, Castaglia, 1994).
- RUIZ DE ALARCON, Juan, *La verdad sospechosa*, Montero Reguera, J., (ed.), (Madrid, Castaglia, 1999).
- RUIZ LAGOS, M., "Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón. Notas de escenografía barroca", *Cuadernos de Arte y Literatura*, (1965), pp. 21-71.
- _____, "Las alegorías inanimadas como técnica escenográfica en el teatro simbólico de Calderón", *Archivum*, 15 (1965), pp. 256-274.
- _____, "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico", *Segismundo*, II, 1-3 (1966), pp. 91-104.
- _____, *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, (Granada, Universidad, 1969).
- _____, "Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI (1970), pp. 63-77.
- _____, "Estudio y catálogo de vestuario escénico de las personas dramáticas de Calderón", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VII (1971), pp. 181-214.

- _____, "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano. El caso imitativo de la *Iconología* de C. Ripa", *Goya*, (1981), pp. 282-289.
- _____, "Técnica escenográfica en el teatro simbólico barroco. Las alegorías inanimadas. Recuerdos iconográficos de Murillo", *Goya*, 169-171 (1982), pp. 82-91.
- _____, y M^aA. CAMPOS BLASCO, "Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón", *Cauce*, 4 (1981), pp. 77-130.
- RUIZ PÉREZ, P., "Calderón y su público. La recepción de los Autos Sacramentales", en *Hacia Calderón. 10º Coloquio Anglogermánico*. Passau, 1993. Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1994), pp. 45-53.
- RUIZ RAMÓN, F., y C. OLIVA, (eds.), *El mito en el teatro clásico español. VII Jornadas de teatro clásico español*, Almagro 25 a 27 sept. 1984. (Madrid, Taurus, 1988).
- RULL, Enrique, "El entremés *Los degollados* y su posible atribución a Calderón", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, L. García Lorenzo (ed.), *Segismundo*, 5, (Madrid, 1983), pp. 203-210.
- _____, "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, Arellano, I., y otros (eds.), (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 25-35.
- _____, "Teología y mitología: *Psiquis y Cupido* en Calderón", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropos*, extra 1 (1997), pp. 121-126.
- _____, "Calderón y la transposición de los temas de la comedia a los autos sacramentales (comedias y autos. Posibilidades de invención)", *Ínsula*, 644-645 (agosto/sept.), (2000), pp. 26-28.
- _____, y J.C. de TORRES, "La escenografía del auto sacramental de Calderón. *Psiquis y Cupido* (versión Madrid)", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 201-212.
- SABIK, K., "La escenografía barroca italiana en el teatro de corte en España y en Polonia: 1622-1658", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 1685-1694.
- _____, "El teatro de corte en España en la primera mitad del siglo XVII (1614-1636)", *Actas IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Berlín, 1986).
- _____, "El teatro de tema mitológico en la corte de Carlos II /texto y escenografía", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III (1989), pp. 775-791.
- _____, "Dos fiestas teatrales en el ocaso del Siglo de Oro: *La restauración de Buda* y *Duelos de Ingenio y Fortuna* de Francisco Bances Candamo", en *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, (Kassel, Reichemberger, 1990), pp. 578 y 587-595.
- _____, "El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, conde de Clavijo, en la corte de Carlos II", *Actas X Congreso Internacional Asociación Internacional de Hispanistas*, (Barcelona, PPU, 1992), II, pp. 1085-1096.
- _____, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)*, (Varsovia, Universidad, 1994).
- _____, "El teatro cortesano en el reinado de Carlos II", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 105-118.
- _____, (ed.), *Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Actas du Congres*. Varsovia 23-28 sept. 1996, (Varsovia, Universidad, 1997).
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo, "Las aventureras de la corte", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 401-417. También en *Madrid en el teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 303-315.
- _____, "El caprichoso en su gusto y la dama setentona" (*Casa de placer honesto*, Madrid, 1620), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 53-80.
- _____, "El Prado de Madrid y el Baile de la Capona", en *Madrid en el teatro*, I, Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 317-324.
- _____, "El tribunal de los majaderos", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 418-433.
- SAN ROMAN, Pilar, "Documentación relativa al teatro en el Archivo General de Palacio", en *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992), pp. 525-534.
- SAN ROMAN, F.B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, (Madrid, 1935).
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Anales del teatro en Sevilla* (Sevilla, 1898). Edic. facsimil del Centro Andaluz de Teatro, (Sevilla, 1990).

- SÁNCHEZ BELÉN, Juan A., "La educación del príncipe en el teatro de Bances Candamo: *El esclavo en grillos de oro*", *Revista de Literatura*, XLIX nº 97 (1987), pp. 73-93.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., y A. POQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, (Madrid, Gredos, 1972)
- SÁNCHEZ IMIZCOZ, R., *El teatro menor en la España del siglo XVII: la contribución de Agustín Moreto y Cabaña*, (Nueva Orleans, University Press of the South, 1998).
- SÁNCHEZ MARIANA, M., *Calderón: La fiera, el rayo y la piedra según la representación de Valencia de 1690*, (Madrid, Ministerio de Cultura, 1987).
- _____, "Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a E. Varey*, Ruano de la Haza, J.M^a, (ed.), (Ottawa, Dovehouse Press, 1988), pp.
- SÁNCHEZ REGUEIRA, M. (ed^a), *Comedias de Antonio de Solís*, (Madrid, CSIC, 1984), 2 vols.
- _____, *Antonio de Solís. Obra dramática menor*, (Madrid, CSIC, 1986).
- SÁNCHEZ SALCEDO, Ana M^a, "Que no ha de ser obra de encantamiento sino invención de ingeniero", en *Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque. Actas du Congrès International*. Varsovia 23-28 sept. 1996, Sabik, K., (ed.), (Varsovia, Universidad, 1997), pp. 309-319.
- SANTOS, F., *Día y noche de Madrid. Discurso de lo mas notable que en él pasa*. Edición de Navarro Pérez, M., en *Obras Selectas*, I (Madrid, I.E.M., 1976), pp. 1-242.
- SANZ AYAN, C., "La crisis económica durante el reinado de Carlos II y su influencia en el mundo del teatro", en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/III (1989), pp. 649-667.
- _____, "Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos", en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Alcalá-Zamora, J., (ed.), (Madrid, 1989), pp. 195-215.
- _____, "Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)", *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 257-286.
- SCHMIDT, E.P., *El auto sacramental y su importancia en el arte escénico de la época*, (Madrid, 1930).
- SCHNAPPER, A. (ed.), *La scenografia barocca*, (Bologna, 1982).
- SCHOEMAKER, W.H., "Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XVI y XVII", *Estudios Escénicos* (1957). (Original ingles en Princeton, 1935).
- SEGURA, F., "El teatro en los colegios de Jesuitas", *Miscelánea Comillas*, 43 (1985), pp. 299-327.
- SERRALTA, Frederic, "Amor al uso y protagonismo femenino", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas 2º Coloquio Grupo de Estudios sobre el teatro español*. Toulouse 16-17 nov. 1978, (Toulouse, Universidad, 1978), pp. 95-109.
- _____, "Antonio de Solís y el teatro menor en Palacio", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, García Lorenzo, L., (ed.), (Madrid, CSIC, 1983), pp. 155-168.
- _____, "Nueva biografía de A. de Solís y Rivadeneyra", *Críticón*, 34 (1986), pp. 84-99.
- SERRANO Y SANZ, M., "Relación de una fiesta que dio en su palacio Felipe III, año 1605", *Revista de Archivos y Bibliotecas y Museos*, 9 (1904), pp. 312-314.
- SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, (Madrid, Gredos, 1962).
- SHERGOLD, N.D., "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, 23 (1955), pp. 212-218.
- _____, "Ganassa and the *Commedia dell'Arte* in Sixteenth-Century Spain", *Modern Language Review*, 51 (1956), pp. 359-368.
- _____, "The first Performance of Calderon's *El mayor encanto amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), pp. 24-27.
- _____, "Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays", *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), pp. 212-244.
- _____, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, (Oxford, 1967).
- _____, "Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV", en *Studia Ibérica*. Flasche, H., (ed.), (Berna-Munich, 1973), pp. 589-602.
- SHERGOLD, N.D. y J.E. VAREY, "Tres dibujos inéditos de los antiguos corrales de comedias de Madrid", *R.B.A.M.*, XX (1951), pp. 319-320.
- _____, "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *R.B.A.M.*, XXIV (1955), pp. 203-313.

- _____, "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid, contratos de arriendo. 1587-1615", *Bulletin Hispanique*, 60 (1958), pp. 73-95.
- _____, "Autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Estudios Escénicos*, IV (1959), pp. 51-98.
- _____, "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias", *Bulletin Hispanique*, 62 (1960), pp. 286-325.
- _____, "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo 1615-1641", *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 163-189.
- _____, "Un documento nuevo sobre D. Pedro Calderón de la Barca", *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 432-437.
- _____, "Some early Calderón dates", *Bulletin of Hispanic Studies*, 38 (1961), pp. 155-180 y 274-286.
- _____, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, (Madrid, Edhigar, 1961).
- _____, "A problem in the staging of autos sacramentales in Madrid, 1647-1648", *Hispanic Review*, XXXII (1964), pp. 12-35.
- _____, "La decadencia de los corrales y el florecimiento de la corte: la vida teatral a través de los documentos", en *Siglos de Oro: Barroco*, Wardropper, B.W., (ed.), vol. 3 de *Historia y crítica de la literatura española*, F. Rico (ed.), (Barcelona, 1983).
- SIMÓN DÍAZ, José, "Autos sacramentales y comedias palaciegas y de colegio en el Madrid de 1626 según un copero pontificio", *Segismundo*, 27-36 (1980), pp. 85-102.
- _____, "La estancia del cardenal legado Francisco Barberini en Madrid en el año de 1626", *A.I.E.M.*, XVII (1980), pp. 159-213.
- _____, "Encuentros del cardenal F. Barberini con Lope de Vega y con el Príncipe de Esquilache en Madrid, 1626", en *Homenaje al cardenal Tarancón*, (Madrid, Archidiócesis de Madrid, 1980), pp. 289-316.
- _____, "El cardenal Francesco Barberini y el Conde-Duque de Olivares (Madrid, 1626)", *Revista de la Biblioteca, archivo y museo del Ayuntamiento de Madrid*, 7 y 8 (1980), pp. 7-56.
- _____, "Los escritores criados en la época de los Austrias", *Revista de la Universidad Complutense*, 2 (1981), pp. 169-177.
- _____, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, (Madrid, I.E.M., 1982).
- _____, "Literatura y servidumbre en el Siglo de Oro: el caso de Calderón de la Barca", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 309-321.
- _____, "Censo de escritores al servicio de los Austrias", en *Censo de escritores al servicio de los Austrias y otros estudios bibliográficos*, (Madrid, CSIC, 1983).
- _____, "Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid", en *Arcadía. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada. Dicenda*, 6 (1987), pp. 525-537.
- SIMÓN PALMER, M^a C., *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. Cuadernos bibliográficos*, 34 (Madrid, CSIC, s.f.).
- SOLÍS, Antonio de, *Comedias*, Sánchez Regueira, M., (ed^a), (Madrid, CSIC, 1984), 2 vols.
- _____, *Obra dramática menor*, Sánchez Regueira, M., (ed^a), (Madrid, CSIC, 1986).
- SOMMER-MATHIS, A., "Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el barroco", en *Barroco español y austríaco: Fiesta y teatro en la Corte*, (Madrid, Museo Municipal, 1994), pp. 41-52.
- SOONS, A., "Dogma and metaphysical politics in Calderón's *El lirio y la azucena*", en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, González, A., T. Holzapfel y A. Rodríguez (eds.), (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 181-191.
- SPANG, K., "Aproximación a la loa sacramental y palaciega: notas estructurales", en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, Arellano, I., y otros (eds.), (Kassel, Reichemberger, 1994), pp. 7-24.
- STERLING, W. Jr., "Carros, corrales and court theatres. The Spanish Stage in the 16th. and 17th. Century", *Quarterly Journal of Speech*, XLIX (1936), pp. 17-22.
- STOLL, A.K., "Politics, Patronage and Lope's *La noche de San Juan*", *Bulletin of Comediantes*, 39 nº 1 (1987), pp. 127-137.
- _____, (ed.), *Lope de Vega: La noche de San Juan*, (Kassel, Reichemberger, 1988).
- STRONG, Roy, *Splendour at court: Renaissance Spectacle and Illusion*, (Londres, 1973). Hay edición española: *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento. 1450-1650*, (Madrid, Alianza, 1988).

- STROSETZKI, Ch., *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica. Studia Hispanica*, (Vervuert-Iberoamericana, 1998).
- STROUD, M.D., *Pedro Calderón de la Barca: Celos aun del aire matan*, (S. Antonio, Trinity University Press, 1981).
- _____, "Some practical thoughts on producing Calderón's court plays", *Bulletin of Comediantes*, 36 (1984), pp. 33-41.
- SUAREZ ALVAREZ, J., "Los inéditos Estatutos de La Peregrina, Academia fundada y presidida por el doctor Don Sebastián Francisco Medrano", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1-2 (1947), pp. 91-110.
- SUAREZ DE DEZA, V., "Bayle entremesado de la Galera", en *Verdores del Parnaso* (1668), Benítez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 123.
- _____, "Los casamientos" (*Donaires de Tersicore*, 1663), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castalia, 1984), pp. 411-428.
- _____, "El poeta y los matachines", en *Antología del entremés barroco*, García Valdés, C.C. (ed^a), (Barcelona, Plaza y Janés, 1985), pp. 387-404.
- _____, "El mundi nuevo", en C. Buezo Canalejo, *La Mojiganga Dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral (Madrid, 1991), pp. 1113-1132.
- _____, "La ronda en noche de Carnestolendas", en C. Buezo Canalejo, *La Mojiganga Dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral (Madrid, 1991), pp. 1015-1029.
- SUBIRÁ, J., *El teatro del Real Palacio*, (Madrid, 1950)
- SUBIRATS, Rosa, "Contribution à l'établissement du repertoire theatral à la Cour de Philippe IV et de Charles II", *Bulletin Hispanique*, 79 (1977), pp. 401-479.
- _____, "Sobre unos ensayos de fiestas palaciegas en tiempo de Carlos II", en *Hommage a J.L. Flechiakoska*, II, (Montpellier, Universidad, 1980), pp. 403-424.
- _____, "Una fête de cour en 1680: *Hado y divisa* de Calderón", en *De la Peninsule Iberique a l'Amerique Latine*, (Nancy, Presses Universitaires, 1992), pp. 131-147.
- TAMBASCIO, G., "La puesta en escena del teatro barroco: retórica y afectos", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad, 1994), pp. 237-256.
- TARREGA, Francisco de, "Baile de Leganitos", en *Madrid en el teatro*, I, . Berenguer, A., (ed.), (Madrid, 1994), pp. 329-337.
- Teatro breve del Siglo de Oro. Criticón*, 37 (1987).
- Teatro Breve español. Colección de tesis y tesinas de la Universidad Complutense de Madrid.*
- Teatro en Madrid 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de Arte, El*, (Madrid, Museo Municipal, 1983).
- THOMAS, L.P., "Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón", en *Calderón de la Barca*, (Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971), pp. 1-40.
- TIETZ, M., "Los autos sacramentales de Calderón y el vulgo ignorante", en *Hacia Calderón. 6º Coloquio Anglogermano*. Würzburg, 1981. Flasche, H., (ed.), (Wiesbaden, 1983), pp. 78-87.
- TIMONEDA, Juan de, "Entremés de dos ciegos y un mozo muy gracioso", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 143-158.
- _____, "Entremés de un ciego, un mozo y un pobre", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 97-102.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, Vázquez Fernández, L., (ed.), (Madrid, Castalia, 1996).
- TOBAR, M.L., "Pablo Polop: de colaborador de Calderón a autor de fiestas palaciegas", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), pp. 793-810.
- TORRE, Guillermo de, "Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162 (mayo/junio) (1963), pp. 249-261.
- TORRE, Julio de, "El alcalde Bургuillos", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 265-276.
- TORRIONE, Margarita, (ed^a), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, (París, CRIC & Ophrys, 1998)
- _____, (ed^a), *España festejante. El siglo XVIII*, (Málaga, Diputación, 2000).

- TRAMBAIOLI, M., "Las empresas dramáticas calderonianas de tema mitológico sobre la educación del perfecto príncipe cortesano", en *Actas du Congrès International Théâtre, Musique Et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance Et du Baroque*. Varsovia, 1996. Sabik, K., (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 269-286.
- TREND, J.B., "Escenografía madrileña en el siglo XVII", *R.B.A.M.*, 3 (1926), pp. 269-281.
- VALBUENA BRIONES, A., "Revisión biográfica de Calderón de la Barca", *Arbor*, 94 (1976), pp. 17-31.
- _____, "La motivación personal y la estética en la elaboración de las Comedias de Calderón", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), pp. 225-235.
- _____, "Vida y obra de Calderón", en *Calderón de la Barca: La dama duende*, (Madrid, 1983), pp. 11-45
- _____, "El tema del laurel de Apolo en Calderón", en *Calderón and the Baroque Tradition*, Levy, K., et al. (eds.), (Wilfrid Laurier University Press, 1985), pp. 9-21
- _____, "Mensaje y símbolo en un drama mitológico de Calderón", en *Hacia Calderón. 8º Coloquio Anglogermano*. Bochum, 1987. Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1988), pp. 173-182.
- _____, "La biografía de Pedro Calderón de la Barca: una vocación para el teatro", en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthropos*, extra 1 (1997), pp. 25-30.
- VALBUENA BRIONES, J., *Algunas consideraciones sobre el tema de Apolo en las comedias de Calderón*, (Toronto, 1981)
- VALBUENA PRAT, A., "La escenografía de una comedia de Calderón", *Archivo Español de Arte*, 16 (1930), pp. 1-16. También en *Calderón de la Barca*, Flasche, H., (ed.), (Darmstadt, 1971).
- _____, *La vida española en la Edad de Oro según sus fuentes literarias*, (Barcelona, 1943).
- _____, "Los autos calderonianos en el ambiente teológico español", *Clavileño*, 15 (1952), pp. 33-35.
- _____, *El teatro español en el Siglo de Oro*, (Barcelona, 1969)
- VALVERDE MADRID, J., "Iconografía de Calderón de la Barca", *Goya*, 161-2 (1981), pp. 322-323.
- VALVUENA, A., "La fiera, el rayo, la piedra", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 16.
- VAREY, J.E., "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *RBAM*, 24 (1955), pp. 203-313.
- _____, "La mise en scène de l'auto sacramental a Madrid aux XVIe. et XVIIe. siècles", en *Le Lieu théâtral a la Renaissance*, Jacquot, J., (ed.), (Paris, CNRS, 1964), pp. 235-252.
- _____, "Calderón, Cosme Lotti, Velázquez and the Madrid Festivities of 1636-37", en *Renaissance Drama*, Schoenbaum, S., (ed.), (Evanston, 1968), pp. 253-282.
- _____, "L'auditoire au Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid, au XVIIe. siècle", en *Dramaturgie et Société*, Jacquot, J., (ed.), (Paris, 1968), pp. 77-91.
- _____, "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII", *A.I.E.M.*, 4 (1969), pp. 145-168.
- _____, "La creación deliberada de la confusión: Estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623", en *Homenaje a W.L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossof, A.D., y J. Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 745-754.
- _____, "Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-58", *B.R.A.H.*, 169 (1972), pp. 407-422.
- _____, *The comedias of Calderón. A facsimile Edition*, D.W. Cruickshank (ed.), vol XIX (Westmead: Gregg-Tamesis, 1973).
- _____, "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", *Villa de Madrid*, 71 (1981), pp. 15-18.
- _____, "Scenes, Machines and the Teatrical Experience in Seventeenth-Century Spain", en *La escenografía barroca*, Schnapper, A., (ed.), (Bolonía, 1982), pp. 51-63.
- _____, "A Further Note on the Actor/Audience Relationship in Spanish Court Plays of the Seventeenth Century", en *Arts du spectacle et histoire des idées: Recueil offert en hommage a Jean Jacquot*, (Tours, 1984), pp. 177-182.
- _____, "The audience and the play at court spectacles: the role of the King", *Bulletin of Hispanic Studies*, 3/61 julio (1984), pp. 399-406.

- _____, "Catalina de Acosta and her effigy: vv. 1865-68 and the date of Calderón Casa con dos puertas", en *Ibérica Literary and historical issues. Studies in honour of Harold V. Livermore*, Goertz, R.O.W., (ed.), (Calgary, University Press, 1985), pp. 107-115.
- _____, "The use of costume in some plays of Calderón", en *Calderón and the Baroque tradition*, Levy, K., J. Ara y G. Hughes (eds.), (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1985), pp. 109-118.
- _____, "El teatro palaciego y las crisis económicas del siglo XVII", en *Homenaje a José Antonio Maravall*, (Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1986), pp. 441-446.
- _____, "Staging and Stage Directions", en *Editing the comedia*, Casa, F.P., y M.D. McGaha (eds.), (Michigan Romance Studies, 1986), pp. 146-161.
- _____, "Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón", *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 271-297.
- _____, "Andromeda y Perseo, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artísticoliterarias y políticas", *Revista de Musicología*, X,2 (mayo/agosto) (1987), pp. 529-545.
- _____, *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*, (Madrid, Castaglia, 1987).
- _____, "Sale en lo alto de un monte: Un problema escenográfico", en *Hacia Calderón. 8º Coloquio Anglogermano*, Flasche, H., (ed.), (Stuttgart, 1988), pp. 162-172.
- _____, "El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias", en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8 (1989), pp. 715-729.
- _____, "La escenografía de los autos sacramentales: el estado de la cuestión", en *La escenografía del teatro barroco*, Egido, A., (ed^a), (Salamanca, 1989), pp. 25-32.
- _____, "Los autos sacramentales como celebración regia y popular", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII/2 (1993), pp. 357-371.
- _____, "Andrómeda y Perseo: comedia y loa de Calderón: afirmaciones artísticoliterarias y políticas", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad, 1994), pp. 219-236.
- VAREY, J.E. y A.M. SALAZAR, "Calderón and the Royal Entry of 1649", *Hispanic Review*, XXXIV (1966), pp. 1-26.
- VVAA., *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, (Madrid, 1992).
- _____, *Fiesta barroca*, (Madrid, MEC, s.f.)
- _____, *Barroco español y austríaco. Fiesta y teatro en la corte*, (Catálogo exposición), (Madrid, Museo Municipal, 1994).
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, Arata, A., (ed.), (Madrid, Castaglia, 2000).
- _____, *Comedias novelescas (El ejemplo de casadas; El ruiseñor de Sevilla; No todo son ruiseñores; La mayor victoria; ¡Si no vieran las mujeres!; El mayordomo de la duquesa de Amalfi; El castigo sin venganza)*, (Madrid, BAE, 1972), T. XXXII.
- _____, *La Dorotea*, Bleuca, J.M., (ed.), (Madrid, Cátedra, 1996).
- _____, *Lo fingido verdadero*, Cattaneo, M^a.T., (ed^a), (Roma, Bulzoni, 1992)
- _____, *El maestro de danzar*, (Madrid, BAE, 1855).
- _____, *La noche de San Juan*, Stoll, A.K., (ed^a), (Kassel, Reichemberger, 1988)
- _____, *El peregrino en su patria*, Avalue-Arce, J.B., (ed.), (Madrid, Castaglia, 1973)
- _____, *El premio de la hermosura*, (Madrid, BAE, 1970).
- _____, "La prudente venganza" (*La Circe*, 1624), en *Desatinos y amoríos. Once cuentos españoles del siglo XVII*, Pontón, G., (ed.), (Barcelona, Muchnik Ed., 1999), pp. 255-295.
- _____, *La selva sin amor*, (Madrid BAE, 1965). Hay edición reciente de Profeti, M^a.G., (Florencia, Alinea, 1999)
- _____, *Servir a señor discreto*, Weber, F., (ed.), (Madrid, Castaglia, 1975).
- _____, "Entremés de la muestra de los carros del Corpus en Madrid", en *Obras de Lope de Vega. Autos y coloquios*, Menéndez Pelayo, M., (ed.), (Madrid, Atlas, 1963), pp. 317-320.
- VEGA GARCÍA LUENGOS, G., "La actividad teatral de la Corte vallisoletana de Felipe III (1601-1606)", en *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance Et du Baroque*. Varsovia, 1996, Sabik, K., (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 205-225.

- VÉLEZ DE GUEVARA, J., *Los celos hacen estrellas*, Shergold, N.D., y J. E. Varey (eds.), y edic. de la música por J. Sage, (Londres, Támesis, 1970).
- _____, "Antonia y Perales", (*Entremeses y flor de sainetes*, Madrid, 1657), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castalia, 1984), pp. 223-232.
- _____, "Bayle de la Boda de pobres", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benítez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), pp. 11.
- _____, "El bodegón", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 736-754.
- _____, "La burla mas sazónada", en *Teatro Breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 199-206.
- _____, "Entremés de la Geringa", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benítez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), pp. 192. También en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 268-275.
- _____, "La sarna de los banquetes", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 329-342.
- _____, "El sastre", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 723-735.
- VELLON LA HOZ, J., "El Justo medio del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos", en *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Rodríguez, E., (ed^a), (Valencia, Universidad, 1997), pp. 311-337.
- VILLAMEDIANA, Conde de, *La gloria de Niquea*. Edic. Facsímil, Pedraza, F.B., (ed.), (Festival de Almagro y Universidad de Castilla-La Mancha, 1992).
- VILLAR, José del, "La ronda del alcalde", en C. Buezo, *La Mojiganga dramática. Historia y teoría*. Tesis doctoral (Madrid, 1991).
- VITSE, M., "La epístola *Al Apolo de Españas* de Cascales y el *Discurso apologético en aprobación de la comedia*", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J.E. Varey*, Ruano de la Haza, J.M., (ed.), (Canadá, 1989).
- _____, *Elements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. siècle*, (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-France-Iberie Recherche, 1990).
- VOSTERS, S.A., "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español", en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2 (1981), pp. 15-37.
- WADE, G.E., "Four Loas and their Data on Actor and Actress", *Bulletin of the comediantes*, 16 n° 1 (1964) pp. 9-17 y 16 n° 2 (1964) pp. 12-15.
- WALTHAUS, R., "Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*, Martínez Berbel, J.M., y R. Castilla Pérez (eds.), (Granada, 1998), pp. 137-157.
- WARBURG, A., "I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro del Conti Emilio de' Cavalieri. Saggio storico artistico", en *La rinascita del Paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da G. Bing*, (Florenzia, La Nuova Italia, 1966), pp. 61-107.
- WARDROPPER, B.W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (La evolución del auto sacramental: 1500-1648)*, (Salamanca, Anaya, 1967).
- _____, "Las comedias religiosas de Calderón", *Segismundo*, 6 (1983), vol. 1, pp. 185-198.
- WILDER, Thornton, "Lope, Pinedo, some Child-Actors, and a Lion", *Romance Philology*, VII n° 1 (1953), pp. 19-25.
- WILKINS, C., "Subversion through comedy? Two Plays by Sor Juana Inés de la Cruz and María de Zayas", en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Stoll, A.K., y D.L. Smith (eds.), (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1991).
- WILLIAMSEN, V.G., "La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro", en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Burdos, 1977), pp. 883-891.
- WILSON, E.M., "La edición príncipe de *Fieras afemina amor* de D. Pedro Calderón", *R.A.B.M.*, XXIV (1955), pp. 327-348.
- _____, "The first edition of Calderon's *Fieras afemina amor*", en *The Textual Criticism of Calderon's Comedias. Pedro Calderón de la Barca: Comedias. A Facsimile Edition*, Cruickshank, D.W., (ed.), vol. 1, (Gregg International Publishers Ltd., 1973), pp. 183-200.

- _____, "The text of Calderón's *La púrpura de la rosa*", en *Pedro Calderón de la Barca: Comedias*, Cruickshank, D.W., & J.E. Varey (eds.), (Londres, Támesis, 1973), pp. 161-182.
- _____, "El texto de la deposición a favor de los profesores de la pintura de don Pedro Calderón de la Barca", *R.A.B.M.*, 77 (1974), pp. 709-727.
- _____, (ed.), *Fieras afemina amor*, (Kassel, Reichemberger, 1984).
- WILSON, E.M. y J. SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, (Londres, Támesis, 1964).
- WOODWARD, L.J., "Suppositio in Calderón's *No hay mas fortuna que Dios*", en *Calderón and the Baroque Tradition*, Levy, K., J.Ara y G. Hughes (eds.), (Wilfrid Laurier University Press, 1985), pp. 41-46.
- YNDURAIN, Domingo, "Los autos sacramentales", en *III Jornadas de Teatro Clásico*, (Almagro, 1980), pp. 235-251.
- _____, "El gran teatro de Calderón y el mundo del siglo XVII", *Segismundo*, 19/20 (1974), pp. 17-71.
- _____, (ed.), *Calderón de la Barca: El gran teatro del mundo*, (Madrid, Retorno, 1973).
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, (Madrid, 1885). Edición de Cuevas García, C., (Madrid, Castaglia, 1983).
- _____, "El hidalgo de Olías" (1661), en *Ramillete de entremeses y bailes*, Bergman, H.E., (ed^a), (Madrid, Castaglia, 1984), pp. 373-384.
- ZAMORA, Antonio de, "Los gurruminos", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 1018-1037.
- _____, "Pleito de la dueña y el rodrigón", en *Antología del entremés*, Buendía, F., (ed^a), (Madrid, 1965), pp. 999-1017.
- ZAPATA, Melchor, "Entremés del Espejo", en *Verdones del Parnaso* (1668), Benítez Claros, R., (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 85.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I", *Villa de Madrid*, II, nº 100 (1989), pp. 36-49.
- _____, "El teatro y las fiestas públicas en la Corte durante el reinado de Carlos II", en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, García Lorenzo, L., y J.E. Varey (eds.), (Londres, Támesis, 1991), pp. 217-236.
- _____, "La plaza del Real Alcázar de Madrid y la fiesta barroca", en *La Plaza Eurobarroca*. Actas Congreso Internacional, (Salamanca, 1999), pp. 153-160.
- ZARATE, Fernando, "Loa", en *Verdones del Parnaso* (1668), R. Benítez Claros (ed.), (Madrid, CSIC, 1969), p. 16.
- _____, "Loa con que empezó a representar Rosa en Sevilla", en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Huerta Calvo, J., (ed.), (Madrid, Taurus, 1985), pp. 297-301.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza, 1637), Olivares, J., (ed.), (Madrid, Cátedra, 2000)
- _____, *Desengaños Amorosos* (Zaragoza, 1647), Yllera, A., (ed^a), (Madrid, Cátedra, 1983).
- _____, "El castigo de la miseria" (*Novelas amorosas y ejemplares*), en *Desatinos y amoríos. Once cuentos españoles del siglo XVII*, Pontón, G., (ed.), (Barcelona, Muchnik Eds., 1999), pp. 311-350.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE MÚSICA:

- AGULLÓ Y COBO, M., "Documentos para las biografías de los músicos de los siglos XVI y XVII", *Anuario Musical*, 24 (1969) pp. 205-225; 25 (1970) pp. 105-124; 26 (1971) pp. 199-212; 28-29 (1973-1974) pp. 269-282.
- ALESSANDRINI, R., "Performance practice in the "Seconda Prattica" madrigal", *Early Music*, nov. (1999), pp. 632-639.
- ALIER, R. et al. (eds.), *El libro de la Zarzuela* (Madrid-Barcelona-Mexico, 1982).
- ALIN, J.M^a, *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid, Taurus, 1968)

- _____, "Sobre el cancionero teatral de Lope de Vega", *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (Madrid, 1981), pp. 533-540.
- ALLORTO, Riccardo, "Il prologo dell' *Orfeo*. Note sulla formazione del recitativo Monteverdiano", en *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Monterosso, R., (ed.), (Venezia-Mantova-Cremona, 1968), pp. 157-168.
- ALVAREZ BARRIENTOS, J., "La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (Madrid, Ministerio de Cultura, 1989), pp. 157-169.
- ALVAREZ SELLERS, M^a R., "La música como emblema de lo trágico: las canciones en la tragedia del Siglo de Oro", *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero de 1995 (Valladolid, 1995), pp. 221-239.
- ALVAREZ SOLAR-QUINTES, N., "Panorama musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y Reales Capillas flamenca y española de música", *Anuario Musical*, 12(1957), pp. 167-200.
- _____, "Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid", *Anuario Musical*, 20 (1965), pp. 75-103.
- AMORÓS, Andrés (ed.), *La Zarzuela de cerca* (Madrid, Espasa Calpe, 1987).
- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de Instrumentos musicales. De Píndaro a J.S. Bach*, (Barcelona, 1995).
- ANTÓN PRIASCO, S., "El bailete: "genero" literario musical español de fines del siglo XVII", *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid 20, 21 y 22 de febrero de 1995 (Valladolid, 1997), pp. 241-248.
- _____, *Música y danza en el teatro breve español representado en la Corte: 1650-1700*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo, 2001.
- ARAÑES, J., *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y quatro voces. Con la zifra de Igitarra espanhola a la usanza Romana* (Roma, 1624).
- ARGER, J., "Le rôle expressif des' agréments dans l'école vocale française de 1680-1760", *Revue de Musicologie*, 5 (1912), pp.
- _____, "Technique vocale", en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Technique, Esthétique et Pédagogie*, Lavignac, A., (ed.), (Paris, 1925-30), pp. 973-990.
- ARNOLD, D., "Monteverdi's Singers", *The musical Times*, CXI (1970), pp. 982-985.
- AROCA, J. (ed.), *Cancionero musical y poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara* (Madrid, 1916).
- ASENJO BARBIERI, F., "Lope de Vega, músico y algunos músicos españoles de su tiempo", *Gaceta Musical Barcelonesa*, 118 (1863) y 119 (1864).
- _____, "Danzas y bailes de España en los siglos XVI y XVII", *La Ilustración Española y Americana*, Vol. 21, pt. 2 (nov. 1877), pp. 330 y 346-47.
- _____, *La Zarzuela*, Gallego, A., (ed.) (Madrid, 1985).
- AUBRUN, Ch.V., "Le Théâtre lyrique espagnol depuis 1635". Curso difundido por Radio Sorbonne de París. Noviembre 1964 a mayo 1965.
- _____, "Les débuts du drame lyrique en Espagne", *Le lieu theatral à la Renaissance*, Jacquot, J., (ed.), (Paris, 1964), pp. 423-444.
- _____, "Eco y Narciso. "Opera fabuleux" de Calderón et son épure dramatique", en *Homenaje a William A. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossof, A.D., y J. Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 47-58.
- BAJINI, Irina, "Intersecciones culturales en la zarzuela a principios del siglo XVIII: *Veneno es de amor la envidia*", en *Música y Literatura en la Península Ibérica. 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero de 1995 (Valladolid, 1997), pp. 249-260.
- BAL Y GAY, J. (ed.), *Treinta canciones de Lope de Vega* (Madrid, 1935).
- BARCLAY, T.B., *The Rôle of the Dance and Dance Lyrics in the Spanish comedia to the Early Eighteenth Century*, Univ. Toronto. Tesis Doctoral, 1957.
- _____, "The importance of the dance in the Spanish "comedia" before the eighteenth century", *Bulletin of the comediantes*, X, 2, (1958), pp. 21-23.

- _____, "Dos Maestros de Danzar", en *Homenaje a W.L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossoff, A.D. y J. Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 71-80.
- BARON, Jh., "Secular Spanish solo song in Non.Spanish sources, 1599-1640", *Journal of the American Musicological Society*, 30 (1977), pp. 20-42.
- _____, "Spanish solo art song in the second half of the seventeenth century", *De Música Hispana et Alis. Miscelanea en honor al profesor Dr. José López-Caló, S.J. en su 65º cumpleaños*. Casares, E. y C. Villanueva (coord.), I (Santiago, Universidad de Santiago, 1990), pp. 451-476.
- _____, (ed.), *Spanish Art Song in the Seventeenth Century (Recent Researches in the Music of the Baroque)*, 49 (Madison, Wisc., 1985).
- BARON, Jh.H. y SAGE, J., "Galán, Cristobal", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (1980) pp. 91-2.
- _____, "Hidalgo, Juan", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 8 (1980), pp. 548-549.
- _____, "Marín, Jose", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (1980), pp. 684.
- BASSO, A. (dir), *Música i Scena*, 6 vols. (Turín, 1995/1998)
- BEAT, J. E., "Monteverdi and the Opera Orchestra of his time", in *The Monteverdi Companion*, Arnold, D. and N. Fortune (eds.) (London, Faber and Faber, 1968), pp. 277-301.
- BECKER, D., "El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*", *Revista de musicología*, 5 (1982), pp. 297-308.
- _____, "Les fêtes en l'honneur des nocces de Charles II d'Espagne et de Marie-Louise de Bourbon", en *Problemes, Interferences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, Mamczarz, I., (ed^a), (París, Presses Universitaires de France, 1985), pp. 103-122.
- _____, "Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII", *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente* (Salamanca, 1985) (Madrid, INAEM, 1987), Vol. I, pp. 371-384.
- _____, "La Plática sobre la música en toscano, y los principios del teatro musical barroco en España", *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2 (Madrid, 1987), pp. 501-513.
- _____, "La selva sin amor, favola pastorale ilustración de las teorías de Doni", *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2 (Madrid, 1987), pp. 517-527.
- _____, "Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 171-190.
- _____, "El teatro lírico en tiempo de Carlos II: comedia de música y zarzuela", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, vol. II, 8, (Amsterdam, 1989), pp. 409-434.
- _____, "El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo XVII". *Actas IX Congreso Internacional de Hispanistas* (Frankfurt, Vervuert Verlag, 1989), pp. 353-364.
- _____, "Cuatro calas en el teatro musical de amor y celos. M. Fernández de León y F. Bances Candamo (1680-1692)", en *F. Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad, 1994), pp. 157-176.
- _____, "Le mythe d'Acis et Galatée dans le théâtre lyrique européen de 1686 à 1752", en *Actas du Congrès International Théâtre, Musique Et Arts dans les cours Européennes de la Renaissance Et du Baroque*. Varsovia, 1996, Sabik, K., (ed.) (Varsovia, 1997), pp. 39-62.
- BECQUART, P., "Au sujet de Matheo Romero (Rosmarin). Les notes biographiques de Barbieri de la Bibliothèque Nationale à Madrid", *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 97-103.
- _____, "Une introduction à la musique profane espagnole du XVII^e siècle: Les chansons du compositeur liégeois Matheo Romero", *Revue Belge de Musicologie*, XLVII (1993), pp. 91-103.
- BELLASICH GHERSI, A., "Interazione fra dramma musicale e linguaggio strumentale", en *Le Theatre Italien et L'Europe (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Actes du 2^o Congrès International, 1982. Mamczarz, I., y C. Bec (eds.) (Olschki ed., 1985), pp. 121-128.
- BENOIT, M., "Les Musiciens français de Marie Louise d'Orleans, Reine d'Espagne", *Revue Musicale*, 226 (1953-4/1955), pp. 48-60.

- BERTINI, G.M.^a, "El romancero musical de Turín", in *La romanza spagnola in Italia*, Bertini, G.M., and Cesare Acutis (eds.) (Turín, 1970), pp. 55-123.
- BIANCONI, Lorenzo, "Storia dell'opera e storia d'Italia", *Rivista Italiana di Musicologia*, IX (1974).
 ———, *El Siglo XVII (Historia de la Música*, 5), (Madrid, Turner, 1986).
- BIANCONI, L. y G.PESTELLI (eds.), *Storia dell'opera italiana*, (Turín, 1987) 6 vols. (Solo editados vols. 4-6)
- BIANCONI, L. y WALKER, Th., "Dalla Finta Pazza alla Veremonda: storie di Febiarmonici", *Rivista Italiana de Musicologia*, 10 (1975), pp. 379-454.
- , "Production, consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera", *Early Music History*, 4, Studies in Medieval and early modern music edited by Ian Fenlon, (Cambridge University Press, 1984), pp. 209-296.
- BLIVET, Jean Pierre, *Les Voies du Chant. Traité de technique vocale*, (Fayard, 1999).
- BOMBI, Andrea., "Antecedentes de la Opera", *Scherzo*, 112 (1997), pp. 124-128.
- , "Los Elementos: estilo, género y funciones", *Scherzo*, 117 (1997), pp. 122-125.
- , "... Imitar las cadencias italianas, El recitativo en Valencia antes de la ópera", en *La opera en España e Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 131-174.
- BONASTRE, F., (ed.), Juan Hidalgo/Calderón de la Barca. *Celos aun del aire matan*, (Madrid, 2000)
- BORDAS, C., et al., "Hidalgo, Juan", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, T. 6, (Madrid, 2000), pp. 282-285.
- BOYD, M. y Juan J. CARRERAS (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, (Cambridge, University Press, Madrid, 2000).
- BRIDGMAN, N., "Giovanni Camilo Maffei et sa lettre sur le chant", *Revue de Musicologie*, 38 (1956), pp. 10-34.
- BRITO, M.C., "Vestigios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII", *Revista de Musicología*, V, nº 2 (1982), pp. 325-335.
- BROWN, H.M., "How Opera began: An introduction to Jacopo Peri's Euridice (1600)", en *The late Italian Renaissance. 1525-1630*, Cochrane, E., (ed.), (New York, 1970), pp. 401-443.
- , "Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii", *Musicological Studies and Documentes*, 30 (American Institute of Musicology, 1973).
- , *Embellishing Sixteenth-century Music*, (London, 1976)
- , "The Geograpy Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad", *Early Music*, 9 (1981), pp. 147-168.
- BUSSEY, W.M., *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, (Ann Arbor, 1982).
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C., "Nuevas fuentes musicales de *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara", en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 119-155.
- , "El manuscrito Gayangos-Barbieri", *Revista de Musicología*, 12 (1989), pp. 199-268.
- , "*Arde, corazón, arde*". *Tonos humanos del Barroco en la Península*, (Valladolid, Ibérica, 1997).
- , "En trova de lo humano a lo divino: las operas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo", en *Opera en España e Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 95-115.
- CALLE, X. de la, "Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela", en *Segismundo*, 21-22 (1975), pp. 127-154.
- CAPDEPON VERDÚ, Paulino, "El Monasterio de la Encarnación", *Scherzo*, 103 (1996), pp. 124-127.
- , "La Real Capilla de Madrid en el reinado de Felipe IV (1621-1665)", *Scherzo*, 133 (1999), pp. 144-149.
- CARDONA CASTRO, Ángeles, "Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* (Loa para la zarzuela y zarzuela) y a través de la loa *La púrpura de la rosa*", *Segismundo*, 6 (1983), pp. 1077-1090.
- , "*La púrpura de la Rosa* y su ambiente teatral y musical", *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a K.yR.Reichemberger*, (Barcelona, PPU, 1989), 133-152.

- _____, D. CRUICKSHANK, y M., CUNNINGHAM, (eds.), *La purpura de la Rosa*, (Kassel, Reichemberger, 1990). Estudio del texto y de la música de Torrejón de Velasco.
- CARERI, Enrico, "Le tecniche vocali del canto italiano d'arte tra il XVI e il XVII secolo", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3 (1984), pp. 359-375.
- CARRERAS, J.J., "Conducir a Madrid estos moldes: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698-99)", *Revista de Musicología*, XVIII/1-2 (1995), pp. 113-143.
- _____, "Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724", *Teatro y música en España (Siglo XVIII)*, (Rainer Kleinertz ed.-Reichemberger, 1996).
- _____, "Celos, ópera poética de Calderón e Hidalgo", en *Celos aun del aire matan*. Programa de las representaciones en el Teatro Real de Madrid, Octubre, 2000, pp. 88-105.
- _____, "L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)", en Lesure, F. (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*. Actes des Rencontres de Villecroze (15-17 octobre 1998), (Villecroze, Klincksieck, 2000), pp. 61-82.
- _____, "En torno a la introducción de la ópera de corte en España: Alessandro nell'Indie (1738)", en *España Festejante: el Siglo XVIII*, M. Torrión (ed^a), (Málaga, 2000), pp. 323-347.
- _____, "Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII", en *La ópera es España en Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 205-230.
- _____, y J.M. LEZA (eds.), *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (SS. XVI-XVIII)*, *Artígrama*, 12 (1996-1997).
- _____, y B.J. GARCÍA GARCÍA, (eds.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa Moderna*, (Madrid, 2001).
- CARTER, S., "Francesco Rognoni's *Selva di varii passaggi* (1620): Fresh Details Concerning Early-Baroque Vocal Ornamentation", *Performance Practice Review*, 2 (1989), pp. 14-17.
- CARTER, T., "On the composition and performance of Caccini's *Le nuove musiche* (1602)", *Early Music*, XII, 2 May (1984), pp. 208-217.
- CASARES RODICIO, E., "La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio", en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 21-57.
- _____, (ed.), *La música en el Barroco*, (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977).
- CASARES RODICIO, E. y A. TORRENTE (eds.), *Ópera en España e Hispanoamérica*, (Madrid, ICCMU, 2001).
- CASTELLI, Silvia, "Las relaciones musicales entre el Gran Ducado de Toscana y la Corte Española a finales del siglo XVI (1596)", en *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (SS. XVI-XVIII)*, Carreras, J.J., y J.M. Leza (eds.), *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 39-44.
- CASTLEMAN, Ch., "Three Musical *Virtuose di Ferrara*: Lucrezia Bendidio, Laura Peperara and Tarquinia Molza", *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 191-198.
- CASTRO ESCUDERO, J., "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega", *Les Langues Neo-Latines*, 150 (1959), pp. 66-74; 62 (1968) n° 185, pp. 25-42; 63(1969) n° 188-90, pp. 19-32; 66 (1972) n° 202, pp. 20-33; 72 (1978) n° 225, pp. 7-32.
- CELLETTI, R., *Histoire du bel canto*, (Fayard, 1987).
- _____, "Canto", en *Dizionario Enciclopédico Universale della Música e dei Musicisti*, vol. I, (Torino), pp.481-489.
- CERRETO, Scipione, *Della pratica musica vocale et strumentale, opera necessaria a coloro, che di musica si diletta*no, (Napoles, 1601). Ed. facsimil. (Bologna, 1969).
- CHRISTIANSEN, R., *Prima Donna: A History*, (Londres, 1984)
- CLARKE, D.C., "The Early Seguidilla", *Hispanic Review*, 12 (1944), pp. 211-222.
- CLARO, S., "La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1729). Algunas características de su estilo y notación musical", *Revista musical chilena*, 117 (1972), pp. 3-23.

- COFFIN, B., "The Instrumental Resonance of the singing voice", *NATS Bulletin*, 31 (1974), pp. 26-39.
- _____, "The Relationship of the Breath, Phonation and Resonance in singing", *NATS Bulletin*, 31 (1975), pp. 18-24.
- COHEN, A., "Spanish National Character in the Court ballet of Jean-Baptiste Lully", *Revista de Musicología*, XVI, 5 (1993), pp. 2976-2987.
- COLLINS, Mary, "La gallarda. Algunas consideraciones en cuanto a su ejecución", *III Semana de Música Española. El Renacimiento*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1988), pp. 157-180.
- CONANT, I.P., "Vicente Espinel as a Musician", *Studies in the Renaissance*, V (1958), pp. 133-144.
- CONNOR, P.J., *The Music in the Spanish Baroque Theatre of D.P. Calderón de la Barca*. Tesis doctoral inédita (Boston, 1964).
- COTARELO Y MORI, E., *Orígenes y establecimiento de la Opera en España*, (Madrid, 1917).
- _____, *Historia de la zarzuela o sea del drama lírico en España*, *RABM* (1934).
- _____, "Ensayo histórico sobre la zarzuela", *BRAE*, XIX-XXI, (1934)
- CRUTCHFIELD, Will, "Voices: The Classical Era", *The New Grove Performance Practice: Music after 1600*, Brown, H.M., y S. Sadie (eds.), (London, 1989), pp. 294-5.
- CYR, Mary, "Eighteenth-century French and Italian singing: Rameau's Writing for the voice", *Music and Letters*, 61, núms. 3-4 (1980), pp. 318-337.
- CHASE, G., "Origins of the Lyric Theater in Spain", *Music Quarterly*, 25 (1939), pp. 292-305.
- DAHLHAUS, C., "Le Struture temporali nel teatro d'opera", en *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi (Bologna, Il Mulino, 1986), pp. 183-193.
- DAMIANI, B.M., "Montemayor's Diana", en *Music and the visual Arts* (Madison, 1983).
- DEAN, Winton, "The Performance of Recitative in Late Baroque Opera", *Music and Letters*, 58, nº 4 (1977), pp. 389-402.
- DEVOTO, D., "La Folle Sarabande", *Revue de Musicologie*, 45 (1960), pp. 3-43; 46 (1960), pp. 145-180.
- _____, "De la Zarabanda a la Sarabande", *Recherches su la musique française classique*, 6 (1966), pp. 27-72.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (Madrid, ICCM, vv.aa.)
- DÍEZ BORQUE, J.M^a, "El auto sacramental calderoniano y su público: funciones del texto cantado", en *Calderón and the Baroque Tradition*, Levy, K., (ed.), (Ontario, 1985), pp. 49-67.
- _____, "El texto cantado en los autos sacramentales de Calderón de la Barca", en *Música y Literatura en la Península Ibérica. 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero de 1995, (Valladolid, 1997), pp. 127-149.
- DOLMETSCH, M., *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600* (Londres, 1954). Reimpresión N.York, 1975.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, E., "El texto cantado como ritual festivo-litúrgico en el auto sacramental *Tu prójimo como a ti* de Calderón", en *Música y Literatura en la Península Ibérica. 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero de 1995, (Valladolid, 1997), pp. 311-318.
- DONINGTON, R., "Monteverdi's First Opera", en *Monteverdi Companion*, Arnold, D., y N.Fortune (eds.), (Londres, 1968).
- _____, *The Interpretation of Early Music*, (Londres, 1974).
- DUEY, Ph., *Bel Canto in its Golden Age* (New York, 1950)
- DURANTE, Ottavio, *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar' con gratia, l'imitation' delle parole, et il modo di scriver passagi, et altri affetti*, (Roma, 1608).
- DURANTE, S., "Il cantante", en *Storia dell'opera italiana*, Bianconi, L., & G. Pestelli (eds.), 6 vols, (Turín, 1987), pp. 349-415 (Solo editados vols. 4-6)
- DUROSOIR, Georgie, "Les airs espagnols d'Etienne Moulinie (1629) et leur contexte artistique", en *L'age d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne a l'epoque d'Anne d'Autriche. 1615-1655*, (Mont de Marsan, Interuniversitaires, 1991).
- _____, *La musique vocale profane au XVIIe. siècle*, (Klincksiek, 1994).
- DUVAL-WIRTH, Geneviève, "Accueil et repercussions des livrets italiens a la Cour de France, de la minorite au mariage de Louis XIV", en *Le théâtre italien et l'Europe*, I.Mamczarz (ed^a.) (Paris, 1983), pp. 143-170.

- ESPIDO FREIRE, M., *Interrelación música-teatro en el siglo XVII español. Música en la obra dramática de Juan Bautista Diamante (1625-1687)*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- _____, "La diversidad de fuentes para la música en las fiestas de Zarzuela. *Alfeo y Aretusa* (1672) de J.B. Diamante (1625-87)", en *La opera es España en Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 175-192.
- ESSES, M., *Dance and Instrumental "Diferencias" in Spain during the 17th. and Early 18th. centuries*, (New York, Pendragón Press, 1992).
- ESTEBAN CABRERA, Nieves, *Ballet. Nacimiento de un arte*, (Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 1993)
- ETZION, Judith, "The Spanish Poliphonic Cancioneros c.1580-1650: A survey of Literary Content and Textual Concordances", *Revista de Musicología*, 11 (1988), pp. 65-107.
- _____, *El Cancionero de la Sablonara*, (Londres, Támesis, 1999).
- _____, "Spanish Music as Percived in Western Music Historiography: a Case of Black Legend?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29/2 (1998), pp. 93-120.
- FABBRI, P., *Monteverdi*, (Madrid, Turner, 1989)
- _____, *Il secolo cantante*, (Bologna, Il Mulino, 1990)
- _____, "Drammaturgia Spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del sei-settecento", III Mesa Redonda en el 15 Congreso de la SIM (Madrid, 1992), *Acta Musicológica*, LXIII (1991), pp. 11-14.
- FABRIS, D., "Nápoles y España en la ópera napolitana del siglo XVII", en *La opera es España e Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 11-130.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, G., "La herencia lopesca en el teatro musical español: *La discreta enamorada* y *Doña Francisquita*, en Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina". *Actas XVIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro, julio 1995, Pedraza, F.B., y R.González Lañal (eds.) (Almagro, 1996), pp. 157-171.
- FERNÁNDEZ SHAW, G., "Lo musical en nuestro teatro clásico", *Abside*, 25 (1961), pp. 180-200.
- FIGURA, F., MARCHETTI, M., y PASSALI, D., "Fisiología della voce nella recitazione e nel canto", *Acta Phoniatrica Latina* (Padua), VI - 1 (1984), pp. 40-47.
- FLÓREZ ASENSIO, M^a A., "Lope "libretista" de zarzuela", *Revista de Musicología*, XXI, n^o 1 (1998), pp. 93-112.
- _____, "Aspectos de la procesión del Corpus en Madrid: la Tarasca y sus componentes musicales", *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 4 (2001), pp. 393-426.
- FORRESTER, D.W., "An Introduction to seventeenth-century Spanish Music Theory Books", *Journal of Research in Music Education*, XXI (1973).
- FORTUNE, N., "Italian Secular Monody from 1600 to 1635. An introductory Survey", *The Musical Quaterly*, XXXIX (1953), pp. 185.
- FREIS, Wolfgang, "Perfecting the perfect instrument: Fray Juan Bermudo on the tuning and temperament of the vihuela de mano", *Early Music*, XXIII/3 aug. (1995), pp. 421-435.
- FUBINI, Enrico, *Música e cultura nel settecento europeo*, (Turin, EDT, 1986)
- _____, *Música e público dal Rinascimento al Barocco*, (Turín, 1984).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a C., "Función de la letra para cantar en las comedias de Lope de Vega: comedia engendrada por una canción", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLI (1965), pp. 3-62.
- GARCÍA FRAILE, D., "La música española del siglo XVII. Línea actual de investigación", en *La investigación musical en España: estado de la cuestión y aportaciones*. Actas IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, vol. XX, n^o 1 (1997), pp. 117-153.
- _____, "Música y literatura a principios del siglo XVII: Vicente Espinel (1550-1624)", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid 20, 21 y 22 de febrero 1995. (Valladolid, 1997), pp. 333-346.
- GARCÍA FRANCO, M. y R. REGIDOR, *La Zarzuela*, (Madrid, Acento, 1997).
- GARCÍA GARCÍA, B., "Los maestros de danza en la actividad festiva y teatral madrileña a fines del siglo XVI", en *Música y Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid 20, 21 y 22 febrero 1995, (Valladolid, 1997), pp. 347-356.

- GARCÍA LORENZO, L., "El elemento folklórico-musical en el teatro español del siglo XVII: de lo sublime a lo burlesco", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 67-78.
- GARCÍA VALDECASAS, J.G., "La gran ópera de Calderón: Origen, olvido y retorno", en *Celos aún del aire matan. Programa de la representación en el Teatro Real*. Madrid, 2000, pp. 12-127.
- GEROLD, Th., *L'Art du chant en France au XVIIe. siècle* (1921). Edic. facsimil, (Geneve-París, Minkof, 1971).
- GIANTURCO, Carolyn, "Nuove considerazioni su "il tedio del recitativo" delle prime opere romane", *Rivista Italiana di Musicologia*, XVIII n° 2 (1982), pp. 212-239.
- GLIXON, Beth L., "Private Lives of Public Women: Prima Donnas en Mid-Seventeenth-Century Venice", *Music and Letters*, 76 n° 4 nov. (1995), pp. 509-531.
- GMEINER, J. "La música en la corte de Leopoldo I", en *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte*, (Madrid, 1994), pp. 85-86.
- GOLDBERG, R., "El cancionero de Cambridge", *Anuario Musical*, 41 (1986), pp. 171-190.
- _____, (ed.), *Tonos a lo divino y a lo humano*, (Londres, 1981)
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, J.A. y MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (eds.), *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, (Avilés, 1994).
- GONZÁLEZ DE BUITRAGO, A., "La Tarasca madrileña: algunas imágenes representativas", Ponencia del VIII Encuentro Internacional del ICTM (Grupo de estudios de iconografía musical). Sedano (Burgos, 1996): *La música y la danza en las imágenes de fiestas populares y cortesanas en el sur de Europa, 1500-1750*. Publicado en *Imago Musicae* XIII (1996). International Yearbook of Musical Iconography (LIM Editrice, Lucca, 1998), pp. 107-130.
- GONZÁLEZ MARÍN, L.A., *El robo de Proserpina: Un'opera spagnola nella Napoli del Seicento*, Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, 1990.
- _____, "La música dramática y escénica en Aragón (siglo XVII)", *Turia*, 14 (1990), pp. 197-205.
- _____, "Tetis y Peleo (Zaragoza, 1672) o la restauración del teatro musical barroco aragonés", *Rolde*, 63-64 (1993), pp. 47-58.
- _____, "El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración", *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 63-101.
- _____, (ed.) *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter (1678)*, (Barcelona, CSIC, 1996).
- _____, "Caratteristiche dell'esecuzione vocale nella pratica spagnola nel XVII secolo", en *Musiche sacre e profane tra Spagna e Napoli nel XVII secolo*, Spanu, G.N. (ed.), (Q. Sant'Elena, 1999), pp. 55-76.
- _____, "Recuperación o restauración del teatro musical español del siglo XVII", en *La opera es España e Hispanoamérica*, E. Casares y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 59-78.
- _____, "Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal", *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95.
- GONZÁLEZ VALLE, J.V., "Música y retórica: una nueva trayectoria de la "Ars Música" y la "Música práctica" comienzos del barroco", *Revista de Musicología*, X-3 (1987), pp. 811-841.
- _____, "Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII", *Anuario Musical*, 43 (1988), pp. 95-109.
- _____, "Relación música/teatro en la composición musical en castellano del siglo XVII", *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 103-132.
- _____, "La notación de la música vocal española del siglo XVII. Cambio y significado según la teoría y práctica musicales de la época", en *Altes im Neuen Festschrift*, Göllner, Th., H.Edelmann and M.Herman Schmid (eds.), (Tutzing, 1995), pp. 177-191.
- GOURRET, J., *La technique du chant en France depuis le 17e. siècle*, (París, 1976)
- GOZZA, P. (ed.), *La música nella rivoluzione scientifica del Seicento*, (Bologna, Il Mulino, 1989).
- GRANJA, Agustín de la, "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 79-94.
- GREENLEE, R., "Dispositione di voce: passage to florid singing", *Early Music*, XV-1 (1987), pp. 47-55.

- GRIFFIN, Thomas, "Nuove fonti per la storia della música a Napoli durante il regno del Marchese del Carpio (1683-1687)", *Revista Italiana di Musicologia*, XVI (1981), pp. 207-228.
- GUIDOBALDI, N., "Images of Music in Cesare Ripa Iconología", *Imago Musicae*, VII (1990), pp. 54-56.
- GURLITT, W., "Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit", *Helicón*, 5 (1944), pp. 69-83. Reeditado como "Música e Oratoria: testimonianze su una affinità storica", en *Música e Storia tra medioevo e età moderna*, Gallo, F.A., (ed.), (Bologna, Il Mulino, 1985), pp. 97-107.
- GUTIÉRREZ DE LA CONCEPCIÓN, M^a N., y B. MONTES, "El entremés cantado o baile: música, danza y literatura en el teatro menor del Siglo de Oro", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid 20,21 y 22 de febrero de 1995, (Valladolid, 1997), pp. 377-383.
- HAHN, R., *On singing and singers*, (London and Portland, 1990).
- HANNING, B.R., *Of Poetry and Music's Power: Humanism and the creation of Opera*, (Ann Arbor, 1980).
- HARRIS, E.T., "Voices: The Baroque Era", *The New Grove Handbooks in Music Performances Practice: Music after 1600*, Brown, H.M., and S.Sadie (eds.), (London, 1989), pp. 97-116.
- HAYWOOD, Ch. "Cervantes and Music", *Hispania*, 31 (1948), pp. 131-150.
- HEHR, E., "How the French Viewed the Differences Between French and Italian Singing Styles of the Eighteenth Century", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 16 (1985), pp. 73-85.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., "Venus y Adonis en Calderón y Sor Juan. La primera opera americana en la Nueva España?", en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Y.Campbell (Coord.), (Ciudad Juárez, Universidad Autónoma Ciudad Juárez, 1992), pp. 137-151.
- _____, "Decorados y proyección espacial en la primera ópera calderoniana, *La púrpura de la rosa*", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (1995), pp. 233-253.
- HESSE, E.W., "Court References in Calderon's *Zarzuelas*", *Hispanic Review*, 15 (1947), pp. 365-377.
- HEUILLON (ed.), *Caccini: Prefaces aux Nuove Musiche*. (1602-1614), (París, 1993).
- HILL, Jh. W., "Oratory Music in Florence I: Recitar Cantando, 1583-1655", *Acta Musicológica*, LI (1979), pp. 108-136.
- _____, *Roman monody, cantata and opera from the circles around Cardinal Montalto*, (Oxford, 1997).
- HILTON, W., *Dance of Court and Theatre. The French Noble Style 1690-1725*, (Princeton, 1981).
- _____, "Dances to music by Jean-Baptiste Lully", *Early Music*, XIV-1 feb. (1986), pp. 51-63.
- HITCHCOCK, H.W., "Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove Musiche", *The Musical Quarterly*, LVI (1970).
- _____, "Caccini's 'Other' Nuove Musiche", *Journal of the American Musicological Society*, (1974).
- HORSLEY, I., "Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music", *Journal of the American Musicological Society*, 4 (1951), pp. 3-19.
- HUDSON, B., "Vado, Juan del", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (1980), p. 485.
- HUDSON, R., *The folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne. The historical evolution of four forms that originated in music for the five course Spanish guitar*, (Stuttgart, American Institute of Musicology, 1982).
- IGLESIAS, A. L., "Implicaciones a tres bandas: aspectos de proporción en los textos y música de Juan Vázquez (1551)", en *Lecturas de Historia del Arte*. Ephialte. Instituto de estudios iconográficos, (Vitoria-Gasteiz, II (1990), pp. 281-284.
- IGLESIAS DE SOUZA, L., *Teatro Lírico Español*, 4 vols. (Coruña, 1993).
- ILLARI, B., "La obra y nuestra reconstrucción", en *La púrpura de la rosa*, de Calderón de la Barca. Programa representación en el Teatro de la Zarzuela (Madrid, 1999), pp. 39-45.

- ISHERWOOD, R., *Music in the service of the King*, (New York-London, Ithaca, 1973).
- IZQUIERDO ALBERCA, M^a J., "De Lope de Vega a Fernández-Shaw: una adaptación a la zarzuela de Peribañez y el comendador de Ocaña", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Actas I Congreso Internacional sobre Lope de Vega (1981), pp. 899-907.
- JAMBOU, L., "Andrés Lorente (15-IV-1624; 22-XII-1703)", *Tesoro Sacro Musical*, 3 (1976)
- _____, "Documentos relativos a los músicos de la 2^a mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid, sacados de su archivo de protocolos", *Revista de Musicología*, 12 (1989), pp. 469-514.
- _____, "Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria", en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI*. Ávila, mayo 1993. (Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997), pp. 11-27.
- _____, "Les représentations de la musique espagnole dans des écrits français du XVII^e. siècle: de la statistique à la métaphore", en *Échanges musicaux franco-espagnols XVII^e-XIX^e siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*, 15-17 oct. 1998. (Klincksieck, 2000), pp. 13-59.
- JONES, Pamela, "Spectacle in Milán: Cesare Negri's torch dances", *Early Music*, XIV-2 may (1986), pp. 182-196.
- KIRK, D., "Instrumental music in Lerma, c. 1608", *Early Music*, XXIII-3 aug. (1995), pp. 393-408.
- KLEINERTZ, R. L. (ed.), *Teatro y música en España (Siglo XVIII)*. Actas del Simposio Internacional. Salamanca 1994, (Kassel-Berlín, Reichemberger, 1996).
- KNIGHTON, T., "The a cappella heresy in Spain: an inquisition into the performance of the cancionero repertory", *Early Music*, XX-4 Nov. (1992), pp. 561-581.
- KROGSTAD, J., "Calderón and Music", *Coloquio en la Universidad de Illinois*, (12 abril, 1981).
- _____, *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones*. Madrid, 8-10 de mayo de 1997. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. *Revista de Musicología*, XX, nos. 1-2, 1997.
- LAMBEA, Mariano, "Del modo de cantar con letra el canto de órgano", *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 71-85.
- _____, (ed.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Vol. I. (Barcelona, CSIC, 2000)
- LÁZARO, Alicia, *José Marín: 51 tonos para voz y guitarra*, (Columbus, Ohio, Chanterelle, 1997).
- LE DUC, Antoine, "Los orígenes de la zarzuela moderna", en *La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia 1800-1950*. Actas Congreso Internacional, Madrid 20-24 nov. 1995, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996/1997), pp. 3-21.
- LEÓN TELLO, F. J., *La Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, (Madrid, CSIC, 1974).
- LESURE, F., "Propos sur la voix a la Renaissance", en *Arts du Spectacle et Histoire des Idées. Recueil offert en Hommage a J. Jacquot*, (Tours, 1984), pp. 205-212.
- LEZA, José Máximo, "Los matices de la púrpura", en *La púrpura de la rosa*. Programa Teatro de la Zarzuela, (Madrid, 1999), pp. 47-55.
- LITTLE, M., "Recent research in European dance, 1400-1800", *Early Music*, XIV-1 feb. (1986), pp. 4-14.
- LIVERMORE, A.L., "The Spanish Dramatists and their Use of Music", *Music and Letters*, XXV (1944).
- _____, *Historia de la música española*, (Barcelona, Barral, 1974).
- LOBATO, M^a L., "Fonction et conception de la musique dans les loas de Calderón", en *Les rôles des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, Mamczarz, I., (ed^a), (París, Klincksieck, 1992), pp. 137-152.
- LOLO, Begoña, "Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio en Francia", *Revista de Musicología*, 15 (1992), pp. 206.
- _____, "La Real Capilla de Madrid", *Scherzo*, 103 (1996), pp. 120-122.
- LONGYEAR, R.M., "An ornamented opera aria of c. 1815", *Early Music*, XV-1 feb. (1987), pp. 71-75.
- LÓPEZ CALO, J., *Historia de la música española: Siglo XVII*, (Madrid, Alianza, 1983).

- _____, "Manierismo y Barroco", en *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional. Salamanca 20-oct/5-nov. 1985, 2 vols., Casares, E., I. Fernández de la Cuesta y J. López Calo (eds.), (Madrid, Instit. Nac. Artes Escénicas y Música, 1987), pp. 351-356.
- LÓPEZ CANO, R., "Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente", en *La ópera es España e Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 193-203.
- LÓPEZ DE SAA, E., "Juan Hidalgo", *Ritmo*, 557 (1985), pp. 11-14.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, "La canción "Al val de Fuenteovejuna" de la comedia Fuente Ovejuna de Lope", en *Homenaje a W.L.Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Kossoff, A.D., y J. Amor y Vázquez (eds.), (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 453-468.
- _____, "Música y letras: mas sobre los cantares de Fuenteovejuna", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 45-52.
- LUISI, Fco., "Contributo per una opinione storica della vocalità: testimonianze, presupposti e precetti", en *La Situazione attuale degli studi e della ricerca sulla tecnica vocale e sulla didattica de la vocalità con particolare riferimento al canto corale. XV Convegno Europeo sul Canto Corale*. Gorizia, Agosto 1984. Montiglio, I., (ed.), (Gorizia, 1987), pp. 77-86.
- MACCLINTOCK, *Readings in the History of Music in Performance*, (Bloomington and London, 1979).
- MAIONE, P.G., "Giulia de Caro "seu ciulla" da commediante a cantarina", *Rivista Italiana di Musicologia*, XXXII, nº 1 (1997), pp. 61-80.
- MAMCZARZ, I., "Quelques aspects d'interaction dans les théâtres italien, français et polonais des XVIe et XVIIe siècles: drame humaniste, comédie dell'arte, théâtre musical", en *Le Théâtre Italien et le Europe (XVIIe-XVIIIe. siècles)*. Actes du 2º Congreso Internacional. 1982, Mamczarz, I., et Ch. Rec (eds.), (Olschki, 1985), pp. 171-217.
- _____, "L'oeuvre théâtrale de Bernardo Morando et son rôle dans l'évolution du drame musical en Italie et en Europe", en *Le Théâtre Italien et le Europe (XVIIe-XVIIIe. siècles)*. Actes du 2º Congreso Internacional. 1982, Mamczarz, I., et Ch. Rec (eds.), (Olschki, 1985), pp. 89-120.
- _____, *Le Théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, (Florence, Olschki, 1988).
- MAÑUECO RUIZ, A., "Una parodia musical de Calderón: *Céfalo y Pocris*", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20, 21 y 22 de febrero de 1995, (Valladolid, 1997), pp. 407-413.
- MARAGLIANO MORI, R., "Monteverdi maestro di canto", *La Rassegna Musicale* (1951), pp. 33-38.
- MARANISS, J., "A Modern Operatic Version of *La vida es sueño*", en *Calderón and the Baroque Tradition*, Levy, K., J. Ara y G. Hughes (eds.), (Wilfrid Laurier University Press, 1985), pp. 81-90.
- MARIGNETTI, B., *Intermedi fiorentini de 1589: música, rappresentazione e immagine*. Tesis laureada, Universidad de Parma. Instit. de Musicología, 1993-1994.
- _____, "Gli Intermedi della *Pellegrina*: Repertori Emblematici e Iconologici", *Revista Italiana di Musicologia*, XXXI-2 (1996), pp. 281-301.
- MARÍN MARTÍNEZ, J. Mª, "Las letras para cantar en El villano en su rincón", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 53-65.
- MARTÍN MORENO, A., "El músico Sebastián Durón: su testamento y muerte. Hacia una posible biografía", *Anuario musical*, 27 (1972), pp. 163-188.
- _____, "Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665 ?-1747)", *Anuario Musical*, 31-32 (1976/1977), pp. 157-185.
- _____, "La música teatral del siglo XVII español", en *La música en el Barroco*, Casares, E., (dir.), (Oviedo, 1977), pp. 125-146.
- _____, *Salir el Amor del Mundo*. Zarzuela en dos jornadas. Texto de José de Cañizares, música de Sebastián Durón, (Málaga, Soc. Española de Musicología, 1979).

- _____, *Historia de la música española. Siglo XVII*, (Madrid, Alianza, 1985).
- _____, "El teatro musical en I corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B.Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994), pp. 95-156.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B., "La danza española en el siglo XVII", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B.Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994), pp. 291-318.
- MASSO, A., "Instrumentos musicales y vida cotidiana en el Alcázar de Madrid", en *El Real Alcázar de Madrid*, Checa, F., (dir.), (Madrid, Nerea-Comunidad de Madrid, 1994), pp. 366-376.
- MATLUCK BROOKS, L., "Text and image as evidence for posture and movement style in seventeenth-century Spain", en *Music and dance in pictures of popular and courtly feasts in Southern Europe, 1500-1750*. 8º Encuentro internacional de ICTM Study Group for Musical Iconography in Sedano (Burgos). Mayo 1996. Publicado en *Imago Musicae* XIII. 1996. *International Yearbook of Musical Iconography* (Lucca, LIM Editrice, 1998), pp. 39-61.
- MAZOUER, Ch., "Les comédies-ballets de Molière", en *Le Rôle des formes primitives et composites dans la dramaturgie européenne*, Mamczarz, I., (ed^a), (París, 1992), pp. 153-173.
- MEANO, C., *La voce umana nella parola e nel canto*, (Milán, 1964)
- McCLARY, S., *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, (Minneapolis, University of Minnesota, 1991).
- McLEISH, M., "An Inventory of Musical Instruments at the Royal Palace, Madrid, in 1602", *Galpin Society Journal*, 21 (1968), pp. 108-128.
- MILLER, R., *English, French, German and Italian Techniques of Singing*, (Metuchen, NJ, 1977).
- MIRANDA, J., *Zwei Spanische Intermedien von Kaiser Leopold I*. Viena. Tesis de maestría (inédita), 1991.
- MOINDROT, I., *L'Opera serie au le règne des castrats*, (Fayard, 1993)
- MOLL, J., "Nuevos datos para la biografía de Juan Hidalgo, arpista y compositor", en *Miscelánea en Homenaje a monseñor Higinio Anglés*, vol. II (Barcelona, 1958-1961), pp. 585-589.
- _____, "Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria", *Anuario Musical*, 20 (1965), pp. 11-23.
- MONLEÓN, J., "Cuerpo, música, palabra y poder", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989), pp. 107-118.
- MONTEROSSO, R. (ed.), *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni e comunicazioni*, (Venezia, Mantova e Cremona, 1968).
- MURARO, M.T., *Venezia e il melodramma nel Seicento*, (Firenze, Olschki, 1976)
- MURATA, M., "The Recitative Soliloquy", *Journal of the American Musicological Society*, 32 (1979), pp. 45-73.
- _____, *Operas for the Papal Court. 1631-1668*, (Ann-Arbor, UMI, 1981).
- NEWCOMB, A., "Courtesans, Muses, or Musicians?", en *Women Making Music*, Bowers, J., y J. Tick (eds.), (Urbana, IL, 1986), pp. 90-115.
- OLARTE MARTÍNEZ, M., "Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre música y músicos españoles durante el siglo XVII", *Cuadernos de arte. Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 83-96.
- ORTEGA DEL ALAMO, A., *Dos canciones de Lope de Vega en un cancionero poético-musical del siglo XVII*, (Valencia, n.d.).
- PALISCA, C.V., *The Florentine Camerata. Documentary studies and translations*, (New Haven-London, Yale University Press, 1988).
- _____, "Cerone, Pietro", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 3 (Madrid, 1999), pp. 491-495.
- PARDO TOVAR, A., "Perfil y semblanza de Vicente Espinel", *Revista Musical Chilena*, XV nº 78 (1961), pp. 9-36, y XVI nº 79 (1962), pp. 6-30.

- PASTOR, J.J., "Ni Amor se libra de amor: articulación musical del texto dramático", en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Pedraza, F.B., et al. (eds.), (Almagro, 2001), pp. 309-334.
- PEDRELL, F., *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. 5 vols. (La Coruña, 1897/98).
- _____, "La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVIIe. siècle", *Sammelbände der Internatinalen Musik-Gegellschaft*, 5 (1903), pp. 46-90.
- _____, "L'Eglogue *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderón", *Sammelbände der Internatinalen Musik-Gegellschaft*, 11 (1909), pp. 55-104.
- PELINSKI, R.A., "La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla", *Anuario Musical*, 24 (1969), pp. 191-198.
- _____, "Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17 Jahrhunderts: Der Cancionero Claudio de la Sablonara". *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 20 (1971).
- PEÑA Y GOÑI, *España desde la opera a la zarzuela*, (Madrid, Alianza, 1967).
- PÉREZ SIERRA, R., "La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón", en *III Jornadas de Teatro Clásico*, Monleón, J., (dir.), (Almagro, 1980), pp. 257-295.
- PINNELL, R., "Women and the guitar in Spain's Upper Classes", *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 165-189.
- PIRROTTA, N., "Early Opera and Aria", en *New Looks at Italian opera. Essays in Honor of Donald J. Grout*, Austin, W.N., (ed.), (Ithaca, N.Y., 1968), pp. 39-107.
- _____, "Teatro, Scene e Musica nelle opere di Monteverdi", en *Claudio Monteverdi e il suo tempo*, Monterosso, R., (ed.), (Venezia-Mantova-Cremona, 1968), pp. 45-64.
- _____, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, (Cambridge, 1982).
- _____, "Commedia dell'arte and Opera", en *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, (Cambridge, M.A., 1984), pp. 343-360.
- PIRROTTA, N. y E. POVOLEDO, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, (Torino, Einaudi, 1969).
- PITTS, R.L., "D. Juan Hidalgo, Seventeenth-century Spanish Composer", en *A dissertation submitted by Ruth Landes Pitts*. George Peabody College for Teachers, USA, June, 1968. (Tesis doctoral).
- PLACER, G., "Uso y presencia de la música en las obras de Tirso de Molina", *Estudios*, 35 (1979), pp. 349-381; 36 (1980), pp. 39-69 y 179-212.
- POLLIN, A., "Calderon's Falerina and Music", *Music and Letters*, 49 (1968), pp. 317-328.
- _____, "Cithara Iesu: la apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón", en *Homenaje a Casaldueiro*, (Madrid, Gredos, 1972), pp. 417-431.
- _____, "Calderón de la Barca and Music. Theory and Examples in the Autos (1675-1681)", *Hispanic Review*, 41 (1973), pp. 362-370.
- _____, "El *Orlando furioso* de Francisco Bances Candamo: importante interpretación dramático-musical del tema ariostesco", *Cuadernos de teatro clásico*, 3 (1989), pp. 95-106.
- POPE CONANT, I., "Vicente Espinel as a Musician", *Studies in the Renaissance*, 5 (1958), pp. 133-144.
- POTTER, Jh. (ed.), *The Cambridge Companion to Singing*, (Cambridge, 2000).
- POWEL, John S., "Pierre Beauchamps, Choreographer to Moliere's Troupe du Roy", *Music and Letters*, 76 nº 2 May (1995), pp. 168-186.
- _____, "Musical Practice in the Theater of Moliere", *Revue de Musicologie*, 82 nº 1 (1996), pp. 5-37.
- PRECIADO, D., "La canción tradicional española en las *Ensaladas* de Mateo Flecha el Viejo", *Revista de Musicología*, vol. X nº 2 (1987), pp. 459-486.
- _____, "Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español", *Actas Congreso Internacional sobre España y la música de Occidente, Salamanca-1985*, (Madrid, 1987), I, pp. 171-183.
- PRUNIÈRES, H., "De L'Interpretation des agréments du chant aux XVIIe. et XVIIIe. siècles", *Revue Musicale*, 124 (1932).
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *La música en las obras de Cervantes*, (Barcelona, 1948).
- _____, "El romance polifónico en el siglo XVII", *Anuario Musical*, 10 (1956), pp. 111-120.

- _____, "El Villano de la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo", *Anuario Musical*, 11 (1956), pp. 25-36.
- _____, "El Cancionero musical de Olot", *Anuario musical*, 18 (1963), pp. 57-63.
- _____, *Villancicos y romances a tres y cuatro voces mixtas (siglos XV-XVII)*, (Barcelona, 1964).
- _____, "La producción musical de Juan del Encina (1469-1529)", *Anuario Musical*, 24 (1969), pp. 121-131.
- _____, "La Chacona en la época de Cervantes", *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 49-65.
- _____, "Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII", *Anuario Musical*, 26 (1971), pp. 93-111.
- _____, *Música barroca española: Cantatas y canciones*, vol. V, (Barcelona, 1973)
- _____, "La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón. Catálogo de sus obras", *Anuario Musical*, 28-29 (1974), pp. 209-220.
- _____, *Cancionero Musical de Góngora*, (Barcelona, CSIC, 1975).
- _____, *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, (Madrid, Alpuerto, 1977).
- _____, *Música barroca española: Teatro musical de Calderón*, vol. VI, (Barcelona, 1981).
- _____, *La música en el teatro de Calderón de la Barca*, (Barcelona, 1981).
- _____, *Madrigales españoles inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*, (Barcelona, CSIC, 1981).
- _____, *Música barroca española: Villancicos polifónicos del siglo XVII*, vol. III, (Barcelona, 1982).
- _____, "La dimensión musical de Calderón", en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Segismundo*, 6 (1983), vol. II, pp. 1155-1160.
- _____, *Cancionero Musical de Lope de Vega: Poesías cantadas en las novelas*, vol. I (Barcelona, CSIC, 1986).
- _____, *Cancionero Musical de Lope de Vega: Poesías sueltas puestas en música*, vol II, (Barcelona, CSIC, 1987).
- _____, "Debates sobre el teatro lírico español del Barroco y las influencias musicales italianas", *Revista de Musicología*, X, nº 2 (1987), pp. 559-562.
- _____, *Música barroca española: Canciones a solo y dúos del siglo XVII*, vol. IV, (Barcelona, CSIC, 1988).
- _____, *Cancionero Musical de Lope de Vega: Poesías cantadas en las comedias*, vol. III, (Barcelona, CSIC, 1991).
- RAMOS LÓPEZ, Pilar, *La Música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols. (Granada, Diputación de Granada, 1994)
- _____, "Dafne una fábula en la corte de Felipe II", *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 23-45.
- _____, "Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII", *Revista de Musicología*, XX, nº 1 (1997), pp. 231-242.
- _____, "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro", en *Mujeres y música*, Manchado, M^a.L., (ed^a.), (Madrid, Cuadernos inacabados, 1998), pp. 39-61.
- REID, C.L., *Bel Canto: Principles and Practices*, (New York, 1971)
- Symposium Internacional La música para teatro en España*, *Revista de Musicología*, X, nº 2 (1987).
- REVERTER, A., "La escuela de canto española: una síntesis ejemplar", en *La opera es España e Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 267-282.
- REY MARCOS, José, *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978).
- _____, "Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Crítico* (1651)", en *Los instrumentos musicales en el siglo XVII. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI*. Ávila, mayo 1993, (Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997), pp. 41-100.
- _____, "Divagaciones en torno a Velázquez y la música", *Scherzo*, 133, abril (1999), pp. 132-138.
- _____, "La música del Barroco madrileño. Armonías en un mundo inarmónico", en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII. I. Estudios Históricos*, Morán, M., y B.J.García (eds.), (Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Caja de Madrid, 2000), pp. 297-305.

- RIFE Y SANTALO, J., "La comedia de *Afectos de odio y amor* de Pedro Calderón de la Barca con música de Josep Gaz", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas Congreso Internacional. Valladolid*, 20, 21 y 22 febrero, 1995, (Valladolid, 1997), pp. 427-443.
- ROBLEDO, Luis, "Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid? ca. 1625 - Madrid 1691) Noticias sobre su vida", *Revista de Musicología*, III, n.ºs. 1-2 (1982), pp. 129-195.
- _____, "Vihuelas de arco y violines en la corte de Felipe III", en *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Salamanca, 1985. (Madrid, INAEM, 1987), II, pp. 63-76.
- _____, "Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro", *Revista de Musicología*, vol. X n.º 2 (1987), pp. 489-499.
- _____, "La música en la Corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556", *Revista de Musicología*, X - 3 (1987), pp. 753-796.
- _____, *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, (Zaragoza, Diputación, 1989).
- _____, "Los tonos oratorios en la Rhetorica Christiana (1647) de Juan Bautista Escardo", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid*, 20-21 y 22 de febrero, 1995, (Valladolid, 1997), pp. 445-457.
- _____, "Felipe II y Felipe III como patronos musicales", *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 95-110.
- _____, "Capilla Real", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares (dir.), (Madrid,
- _____, "Le sermon comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Reforme", en *PUPS. Musical Rethoricans PUPS*, Col. Musiques/Ecritures, (París, 2002), pp. 137-172.
- ROBLEDO ESTAIRE, L., T. KNIGHTON, C. BORDAS IBAÑEZ y J.J. CARRERAS, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, (Madrid, Caja Madrid-Alpuerto, 2000).
- RODRÍGUEZ, A., "Estudios sobre los cantables de *El villano en su rincón*", en *Homenaje a W.L. Fichter*, (Madrid, Castaglia, 1971), pp. 639-645.
- _____, y RUIZ FABREGA, T., "En torno al cancionero teatral de Lope", en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, (Madrid, 1981), pp. 526-532.
- RODRÍGUEZ, P.L., *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1770)*. Tesis doctoral no publicada. Zaragoza, 1999.
- _____, "Sólo Madrid es Corte. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia", en *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (SS. XVI-XVIII)*, Carreras, J.J., y J.M. Leza (eds.), *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 237-255.
- _____, "Servir para merecer", *Scherzo*, 142 (2000), pp. 140-142.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, M^a I., "El *Cantor Instruido* de Manuel Cavaza. Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense", *Revista de Musicología*, 2 (2002), pp. 189-223.
- ROLAND-MANUEL, *Histoire de la Musique. I: Des origines a Jean-Sebastián Bach*, (París, Gallimard, 1960).
- ROSAND, E., "Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The composer's voice", *Journal of the American Musicological Society*, 31 (1978), pp. 241-281.
- _____, "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", *Musical Quarterly*, 65 (1979), pp. 346-359.
- _____, "The voice of Barbara Strozzi", en *Women Making Music*, Bowers, J., and J. Tick (eds.), (Urbana, IL, 1986), pp. 168-190.
- _____, *Opera in Seventeenth-Century Venice: the creation of a Genre*, (California, Berkeley Press, 1991).
- ROSSELLI, Jh., "The castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon. 1550-1850", *Acta Musicológica*, LX (1988), pp. 143-179.
- _____, "L'apprendistato del cantante italiano: rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal Cinquecento al Novecento", *Rivista Italiana di Musicologia*, XXIII (1988), pp. 157-181.

- _____, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, (Cambridge, 1992). Hay edición en italiano: *Il cantante d'Opera. Storia di una professione (1600-1990)*, (Bologna, Il Mulino, 1993).
- _____, "Song into theatre: the beginnings of opera", en *The Cambridge Companion to singing*, Potter, Jh., (ed.), (Cambridge, 2000), pp. 83-95.
- RUIZ TARAZONA, A., "III centenario de Juan Hidalgo", *Revista de Musicología*, 8 (1985), pp. 183-190.
- _____, "La música en el Alcázar de Madrid", en *El Real Alcázar de Madrid*, Checa, F., (dir.), (Madrid, Nerea-Comunidad de Madrid, 1994), pp. 352-365.
- _____, "Juan Hidalgo, un gran músico teatral", en *Celos aun del aire matan*. Programa representación en el Teatro Real de Madrid, octubre, 2000, pp. 74-87.
- RUSSO, A., (ed./tras.), *Claudio Monteverdi: correspondance, préfaces, épîtres dédicatoires*, (Liege, Mardaga, 2001)
- SABIK, K., "El teatro de tema mitológico de Marcos de Lanuza, Conde de Clavijo, en la corte de Carlos II", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Barcelona, 21-26 agosto de 1989), 4 vols., A. Vilanova (ed.), vol II, (Barcelona, 1992), pp. 1085-1096.
- _____, "La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional*. Valladolid 20-21 y 22 de febrero, 1995 (Valladolid, 1997), pp. 459-466.
- SABIK, K., (ed.), *Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia 23-28 septiembre, 1996. Etudes réunies et présentées par K.Sabik (Varsovie, 1997).
- SAGE, J.W., "Calderón und die Teatermusik", en *Calderón de la Barca*, Flasche, H., (ed.), (Darmstadt, 1971), pp. 291-320. Hay edición española en *Bulletin Hispanique*, LXVIII (1956), pp. 275-300.
- _____, "Texto y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón", en *Hacia Calderón. 1º Congreso Anglogermánico*, Exeter (1969), Flasche, H., (ed.), (Berlín, 1970), pp. 37-52.
- _____, "La música de Juan Hidalgo para *Los celos hacen estrellas*", en *Los celos hacen estrellas*, Shergold, N.D., y J.E. Varey (eds.), (Londres Tamesis, 1970), pp. 169-223.
- _____, "Nouvelles lumières sur la genèse de l'opera et la zarzuela en Espagne", *Baroque*, 5 (1972), pp. 107-114.
- _____, "The function of music in the theatre of Calderón", en *The comedias of Calderón*, Cruickshank, D.W., y J.E. Varey (eds.), vol. XIX (London, Tamesis, 1973), pp. 209-230.
- _____, "La música en los corrales", en *El corral de comedias. Escenarios, sociedad, actores*, Castillejo, D., (ed.), (Madrid, Teatro Español, 1984), pp. 296-297.
- _____, "Music as an *Instrumentum Regni* in Spanish seventeenth-century Drama", en *Golden-Age Studies in Honour of A.A. Parker*, M.Mckendrik (ed^a), *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI-3 (1984), pp. 384-390.
- _____, "El auto sacramental de Calderón como *dramma regi* para el Congreso de Europa c. 1630-1680", en *Actas du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia, 1996, Sabik, K., (ed.), (Varsovia, 1997), pp. 287-296.
- SALAZAR, A., "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), pp. 21-56 y 118-173. Nueva edición revisada en *La música en Cervantes y otros ensayos*, (Madrid, 1961), pp. 127-275.
- _____, *La danza y el ballet*, (México, F.C.E., 1949).
- SANHUESA FONSECA, María, "Carlos II y las *Danzerías de la Reyna*: violones y danza en las postrimerías de la Casa de Austria", en *La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones. Actas IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Revista de Musicología*, XX/1 (1997), pp. 261-274.

- _____, "Ambientes musicales en la novela cortesana del siglo XVII", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional*. Valladolid, 20-22 febrero, 1995, (Valladolid, 1997), pp. 467-477.
- _____, "Mujeres y Música en la novelística del XVII español: Personajes, actitudes y peculiaridades", *Scripta. Estudios en homenaje a Elida García García*, (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998), pp. 939-955.
- _____, "Maestros, amigos, alcahuetes: los modos de educación musical doméstica en el XVII español", *Miscelánea Oriol Martorell*, (Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998), pp. 393-403.
- _____, "Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII", *Revista de Musicología*, XXI, nº 2 (1998), pp. 497-530.
- SARTORI, C., "La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi", *Nueva Rivista Musicale Italiana*, 3 (1968), pp. 430-452.
- SAVALL, J., "La música barroca y su interpretación", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B., Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad, 1994), pp. 273-290.
- SCHMITT, Th., "El problema del estilo español", en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kleinertz, R., (ed.), (Berlín, Reichemberger, 1996), pp. 207-217.
- SEBASTIÁN, S., "La barroquización del Misterio de Elche", en *Espacios teatrales del barroco español. XIII Jornadas de teatro clásico*, Díez Borque, J.M^a, (ed.), (Almagro, 1991), pp. 149-163.
- SIEMENS FERNÁNDEZ, L., "Nuevos documentos sobre el músico Sebastián Durón: once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte del rey Carlos II", *Anuario Musical*, 16 (1961), pp. 177-199.
- _____, "Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón", *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 137-159.
- _____, "Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)", *Revista de Musicología*, vol. X nº 2 (1987), pp. 547-557.
- SIERRA, PÉREZ, J., "La música escénica en El Escorial. El Padre Antonio Soler y la tradición calderoniana", *Revista de Musicología*, vol. X nº 2 (1987), pp. 563-580.
- _____, "Monasterio del Escorial", *Schezo*, 103 (1996), pp. 130-135.
- SMITH, Patrik J., *La décima musa. Storia del libretto d'opera*, (Floencia, Sansoni, 1981).
- SOLAR QUINTES, N.A., "Nuevos documentos para la biografía del compositor Sebastián Durón", *Anuario Musical*, 10 (1955), pp. 137-162.
- _____, "Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles", *Anuario Musical*, XI (1956), pp. 1-29 y 165-193.
- _____, "Panorama musical desde Felipe III a Carlos II", *Anuario Musical*, 12 (1957), pp. 167-200.
- SOLERTI, A., *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, (Floencia, 1905, repr. New York, 1968).
- _____, *Le origini del melodramma*, (Turia, 1903, reimpr. Hildesheim, 1969).
- SPARTI, Barbara, "El baile español en Italia (1490-1700)", en *III Semana de música española. El Renacimiento*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1988), pp. 183-196.
- STEIN, L. K., "El *Manuscrito Novena*: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró", *Revista de Musicología*, III, nºs. 1-2 (1980), pp. 197-233.
- _____, "Un manuscrito de música teatral reaparecido: *Veneno es de amor la envidia*", *Revista de Musicología*, 5 (1982), pp. 225-233.
- _____, "Zarzuela", en *The New Harvard Dictionary of Music*, Randel, D.M., (ed.), (Cambridge, 1986), pp. 861-862.
- _____, "Música existente para comedias de Calderón de la Barca", en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid, 8-13 junio, 1981. *Segismundo*, 6 (1983), vol. II, pp. 1161-1172.

- _____, "La plática de los dioses. Music and the Calderonian Court Play, with a Transcription of the Song from *La estatua de Prometeo*", en *Pedro Calderón de la Barca: La estatua de Prometeo*, Greer, M.R., (ed^a), (Kassel, 1986), pp. 13-92
- _____, "Accompaniment and continuo in Spanish Baroque Music", *Actas del Congreso internacional sobre España y la música de occidente*, Salamanca, 1985, (Madrid, 1987), pp. 357-370.
- _____, *Music in Seventeenth-century Spanish Secular Theater, 1598-1690*. Tesis doctoral. Universidad de Chicago, 1987.
- _____, "Opera and the Spanish Political Agenda", *Acta Musicologica*, 63 (1991), pp. 125-167.
- _____, *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods: Music and theatre in Seventeenth century Spain*, (Oxford, University Press, 1993).
- _____, "Musical Patronage: The Spanish Royal Court", *Revista de Musicología*, XVI (1993), pp. 615-619.
- _____, "Convenciones musicales en el legado de Juan Hidalgo: el aria declamatoria como tonada persuasiva", en *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*, Gómez Rodríguez, J.A., y B. Martínez del Fresno (eds.), (Oviedo, Universidad, 1994), pp. 177-218.
- _____, "Tomás de Torrejón y Velasco's *La púrpura de la rosa*, the Early History of Opera", *Inter-American Music Review*, XIV/2 (1995), pp. 79-82.
- _____, "Este nada dichoso género: la zarzuela y sus convenciones", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional*. Valladolid, 20-21 y 22 febrero 1995 (Valladolid, 1997), pp. 185-217.
- _____, "Al seducir el oído. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano", *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 169-192.
- _____, "Eros, Erato, Terpsichore and the hearing of music in early modern Spain", *Musical Quarterly*, 82, 3-4 winter (1998), pp. 654-677.
- _____, "Opera hispana de dos mundos", en *La púrpura de la rosa*. Programa representación en Teatro de la Zarzuela, (Madrid, 1999), pp. 29-37.
- _____, "Calderón y el poder de la música", *Scherzo*, 142 (2000), pp. 144-148.
- _____, (ed^a), *Tomas de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. La púrpura de la rosa. Fiesta cantada, opera en un acto*. (Madrid, ICCMU, 1999).
- _____, "Villafior, Manuel de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, T. 10, (Madrid, 1999), p. 909.
- _____, "De la contera del mundo: las navegaciones de la ópera entre dos mundos y varias culturas", en *La opera es España e Hispanoamérica*, Casares, E., y A. Torrente (eds.), vol. I, (Madrid, ICCMU, 2001), pp. 79-94.
- _____, "Serqueira [Sequeyra] de Lima, Juan", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, T. 9, (Madrid, 2002), pp. 937-8.
- STERNGELD, F.W., "The lament in Poliziano's *Orfeo* and some musical setting of the early 16th. century", en *Arts dy Spectacle et Histoire des Idées. Recueil offert en hommage a J.Jacquot*, (Tours, 1984), pp. 201-204.
- STEVENS, Denis, "Monteverdi's earliest extant ballet", *Early Music*, XIV/3 Aug. (1986), pp. 358-366.
- _____, "Monteverdi e la prassi esecutiva", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 4 (1995), pp. 595-605.
- STEVENSON, R., "Opera Beginnings in the New World", *Musical Quarterly*, 45 (1959), pp. 8-25.
- _____, "The First New World Opera", *Americas*, 16 (1964), pp. 33-35.
- _____, *Foundations of New World Opera*, (Lima, Ediciones cultura, 1973).
- _____, "Espectáculos musicales en la España del siglo XVII", *Revista Musical Chilena*, 26 (1973), pp. 3-44.
- _____, "Blas de Castro, Juan", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, III, Sadie, S., (ed.), p. 878.

- STROHM, Reinhard, "Aspetti sociali dell'opera italiana del primo settecento", *Musica/Realtà*, II n° 5 (1981).
- SUBIRA, J., "Un villancico teatral: *Los tres sacristanes*", *R.B.A.M.*, III n° 10 (1926), 246-249.
- _____, "Un sainete olvidado: *La Academia de Bolero*", *R.B.A.M.*, III n° 19 (1926), pp. 500-503.
- _____, "Le Style dans la musique théâtrale espagnole", *Acta Musicológica*, 4 (1932), pp. 67-75.
- _____, *La tonadilla escénica*, (Barcelona, Labor, 1933).
- _____, *Celos aun del aire matan. Opera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*, (Barcelona, 1933).
- _____, "El operista español D. Juan Hidalgo", *Las Ciencias*, I (tirada aparte) (1934).
- _____, *Historia de la música teatral en España*, (Barcelona, Labor, 1945).
- _____, "Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribución a la música teatral española", *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 181-191.
- _____, "Libro de danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque (siglo XVII)", *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 190-198.
- _____, "La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", *Anuario Musical*, 12 (1957), pp. 147-166.
- _____, "Necrológicas musicales madrileñas (años 1611-1808)", *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 201-223.
- _____, "El cuatro escénico español. Sus antecedentes, evoluciones y desintegración", *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, (Separata del vol. II), (Barcelona, CSIC, 1958-61), pp. 895-921.
- _____, "La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos. Apuntes históricos", *Anuario Musical*, 14 (1959), pp. 207-230.
- _____, "La estética operística en el siglo XVII", *Revista de Ideas Estéticas*, 76 (1961), pp. 289-306.
- _____, "El villancico literario-musical. Bosquejo histórico", *Revista de Literatura*, XXII n°s. 43-44 (1962), pp. 5-27.
- _____, "La opera "castellana" en los siglos XVII y XVIII", *Segismundo*, I (1965), pp. 23-42.
- _____, "Calderón de la Barca, libretista de opera: consideraciones literario-musicales", *Anuario Musical*, 20 (1965), pp. 59-73.
- _____, "Músicos al servicio de Calderón y de Comella", *Anuario Musical* (Separata), XXII (1969), pp. 196-208.
- _____, *Temas musicales madrileños*, (Madrid, IEM, 1971).
- SULLIVAN, H.W., "Calderón and the semi-operatic stage in Spain after 1651", en *Calderón and the Baroque tradition*, Levy, K., J. Ara y G. Hughes (eds.), (Ontario, Wilfrid Laurier Universiti Press, 1985), pp. 69-80.
- TELLIER, M., *L'interprétation vocal en France et en Italie à l'époque baroque: consideration de technique, ornement, esthétique*, (Paris, 1979)
- TORREJÓN Y VELASCO, Tomás de, *La púrpura de la rosa*, Stevenson, R., (ed.), (Lima, 1976).
- TORRENTE, A., "La Cantata española en los albores del setecientos", *Scherzo*, 117 (1997), pp. 114-117.
- _____, "Opera y política", *Scherzo*, 133 (1999), pp. 140-143.
- _____, "La monodía acompañada en España", *Scherzo*, 142 (2000), pp. 150-153.
- _____, (ed.), *Pedro Calderón de la Barca: Primero y Segundo Isaac*. (Introducción y edición de la música), (Madrid, Alpuerto, 2001), pp. 27-35.
- TORRENTE, A., y P. L. RODRÍGUEZ, "The *Guerra Manuscript* (c. 1680) and the rise of solo song in Spain", *Journal of the Royal Musical Association*, 122/2 (1998), pp. 147-189.
- TUNLEY, D., "Grimarest's *Traite du Recitatif*. Glimses of performance practice in Lully's operas", *Early Music*, XV/3 Aug. (1987), pp. 361-364.
- UBERTI, M., "La definizione delle tecniche vocali nel canto", en *6° Convegno de l'Associazione Italiana di Acustica*. Atti. (Ivrea, 1978.).
- _____, *La técnica vocale: dispense di anatomia, fisiología e fonética*, (Parma, 1980).
- _____, "Vocal techniques in Italy in the second half of the 16th. Century", *Early Music*, 9, n° 4 oct. (1981), pp. 486-495.

- _____, "Caratteri della tecnica vocale in Italia dalla lettera sul canto di Camillo Maffei al trattato di Manuel García", en *Situazione attuale degli studi e della ricerca sulla tecnica vocale e sulla didattica de la vocalità con particolare rifeimento al canto corale. XV Convegno Europeo sul Canto Corale*. Goriza, Agosto 1984. I. Montiglio (ed.), (Goriza, 1987), pp. 23-53.
- UBERTI, M. y O. SCHINDLER, "Contributio alla recerca di una vocalità monteverdiana: *il colore*", en *Congresso Internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni e comunicazioni*, (Venecia-Mantua-Cremona, 1968), pp. 519-537.
- UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function*, (Londres, Tamesis, 1975).
- URSPRUNG, O., "Celos aun del aire matan: Text von Calderón, Musik von Hidalgo, die älteste erhaltene spanische Oper", en *Festschrift Arnold Schering zum sechzigsten Geburtstag*, H. Osthoff et al. (eds.), (Berlin, 1937), pp. 223-240.
- VALCARCEL RIVERA, C., *La realización y transmisión musical de la poesía en el renacimiento español*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma, 1993.
- VAN DEN BORREN, Ch., "Un opera espagnol du XVIIe. siècle, *Celos aun del aire matan*, texte de Calderón, musique de Juan Hidalgo", *Revue Musicale*, 16 (1935), pp. 253-260.
- VVAA, *III Semana de música española en el Renacimiento*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1988).
- _____, *Música y Teatro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 3 (1989).
- VERA, Alejandro, *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)*, (Institut d'Estudis Ilerdens, Fundacio Pública de la Diputacio de Lleida, 2002).
- VEGA, C., *La música de un Codice colonial del siglo XVII*, (Buenos Aires, 1931).
- VERA, D., (ed.), *Cancionero llamado Dança de galanes. En el qual se contienen innumerables canciones para cantar, y baylar, con sus respuestas, y para desposorios* (Barcelona, 1625). (Valencia, 1649).
- VERSCHAEVE, M., *Le traité de chant et Mise en Scène Baroques*, (Zurich, 1997).
- VICENTE, A. de, "Las Descalzas Reales", *Scherzo*, 103 (1996), pp. 128-130.
- VIRGILI BLANQUET, M^a A., "Danza y teatro en la celebración de la fiesta del Corpus Christi", *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 15-26.
- _____, et. alii (eds.), *Música y literatura en la Peninsula Ibérica: 1600-1750*, (Valladolid, Sociedad V Centenario Tratado Tordesillas, 1998).
- WARD, Jh.M., "The Relationship of Folk and Art Music in 17 th Century Spain", *Studi Musicali*, 12 (1983), pp. 281-300.
- WHITAKER, Sh.B., "Florentine opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*", *Journal of Hispanic Philology*, IX/1 (1984), pp. 43-66.
- WIBERG, J.L., *Opera scenica deduzida de la Guerra de los gigantes by Sebastian Durón, an edition and comentary*, (Ann Arbor, UMI, 1985).
- WINTERNITZ, E., *Musical instruments and their Symbolism in western art*, (New Haven, Yale University Press, 1979).
- WISTREICH, Richard, "La voce è grata assai, ma...: Monteverdi on singing", *Early Music*, XXII/1 feb. (1994), pp. 7-49.
- _____, "Reconstructing pre-Romantic singing technique", en *The Cambridge Companion to Singing*, Potter, J., (ed.), (Cambridge, 2000), pp. 178-191.
- WOLF, R.E., "Musique du Mal, Musique du Bien, dans le théâtre baroque", en *Le Baroque au théâtralité du Baroque. Actes Journées*, 1966, (Montauban, 1967).
- YEPES, Ana, "Pequeño panorama de los pasos y las danzas españolas en los tratados de los siglos XVI, XVII y XVIII", en *III Semana de Música Española. El Renacimiento*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1988), pp. 197-211.
- ZAYAS, R. de, "Il Canzoniere italo-castigliano di Mateo Bezon", en *La Música a Napoli durante il Seicento. Atti Convegno Internazionale di Studi*, Napoli, 11-14 aprile 1985, D'Alessandro, A., e A Ziino (eds.), (Roma, Torre D'Orfeo, 1987), pp. 93-103.

ZUGASTI, M., "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas IX-X*, (Diputación de Almería, 1995), pp. 165-179.